

# ВІСНИК

---

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

---

№ 1 (164) СІЧЕНЬ

---

2009

2009 січень № 1 (164)

**ВІСНИК**  
**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО**  
**УНІВЕРСИТЕТУ**  
**ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

---

**ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ**

Заснований у лютому 1997 року (27)  
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 14441-3412 ПР,  
видане Міністерством юстиції України 14.08.2008 р.

Друкований орган  
Видавництво Державного закладу  
“Луганський національний університет  
імені Тараса Шевченка”

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради  
Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(протокол № 5 від 26 грудня 2008 року)

Виходить 2 рази на місяць

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

*Головний редактор –*  
проф. **Харченко С. Я.**  
*Перший заступник головного редактора –*  
проф. **Синельникова Л. М.**  
*Заступник головного редактора –*  
проф. **Ужченко В. Д.**  
*Відповідальний секретар –*  
проф. **Галич О. А.**  
*Члени редколегії:*  
проф. **Галич В. М.,**  
проф. **Глуховцева К. Д.,**  
проф. **Гриценко П. Ю.,**  
проф. **Зеленько А. С.**

**Засновник** – Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

Збірник наукових праць,  
ліцензований ВАК України  
за напрямками: педагогіка,  
історія, філологія, біологія  
(Бюлетень ВАК України. – 1999. –  
№ 4 (12))

Матеріали номера друкуються мовою оригіналу

**EDITORIAL BOARD:**

*Editor-in-chief –*  
Prof. **Kharchenko S. Y.**  
*First Deputy –*  
Prof. **Sinelnikova L. M.**  
*Deputy –*  
Prof. **Uzhchenko V. D.**  
*Executive secretary –*  
Prof. **Halych O. A.**  
*Editor Board Members:*  
Prof. **Halych V. M.,**  
Prof. **Glyhovceva K. D.,**  
Prof. **Gritsenko P. Y.,**  
Prof. **Zelenko A. S.**

**Founder** – Luhansk Taras Shevchenko National University

The collection of studies on  
Pedagogic, History, Philology,  
Biology licensed by the Higher  
Attestation Board of Ukraine (HAB)  
(Bulletin HAB of Ukraine. – 1999. –  
No. 4 (12))

The materials are published in the original

Видавництво Державного закладу  
“Луганський національний університет  
імені Тараса Шевченка”  
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.  
e-mail: [mail@luguniv.edu.ua](mailto:mail@luguniv.edu.ua)

## Зміст

### Актуальні проблеми літературознавства

<b>Андрианова Н.С.</b> Виртуальний дискурс в культурі постмодерна .....	5
<b>Бровко О.О.</b> Наративні особливості вставних новелістичних конструкцій в українській прозі 20 – 30-х років ХХ століття .....	13
<b>Веретейченко І.А.</b> Рецепція європеїзму в українській літературі .....	19
<b>Галич О.А.</b> Казки Олександра Долженка: проблематика, ідейний зміст .....	26
<b>Гречаник І.П.</b> Жанр фантастики в сучасній літературі .....	33
<b>Даниленко І.І.</b> Українська віршована молитва як результат секуляризації словесної творчості східних слов'ян .....	38
<b>Дмитренко В.І.</b> Концепція героїні у творчості Марії Галич .....	48
<b>Дорогокупля О.М.</b> Аналіз моделей національної мужності і жіночності в сучасній українській байці у контексті розвитку модерної української літератури .....	57
<b>Дубініна В.О.</b> Проблематика повісті Бориса Тенети “Гармонія і свинушник” .....	63
<b>Жижченко Л.Б.</b> Традиції та новаторство ранньої повісті О. Кобилянської “Людина” .....	69
<b>Заркуа М.О.</b> Рецепція архетипу сатани в романі Ївги Веснич “Душа” .....	75
<b>Ильин С.А.</b> “Усмешечка из Достоевского”: Гумберт и Раскольников ...	79
<b>Ісіченко І.</b> Досвід українського середньовіччя в перспективі осягнення національної ідентичності .....	86
<b>Лапко О.А.</b> Творчість Тодося Осьмачки в літературно-критичному дискурсі МУРу .....	96
<b>Манич Н.Є.</b> Трансформація художньої картини світу в пізніх опублікованих і неопублікованих творах Микити Чернявського .....	102
<b>Приходченко О.А.</b> Детективний текст Ірен Роздобудько як вияв інтертекстуальності .....	113
<b>Пустовіт В.Ю.</b> Парадигма націєтворення у мемуарній спадщині Марії Загірньої .....	125
<b>Тичук О.М.</b> Дискурс поезії “дев’ятдесятників” у сучасному літературознавстві .....	130
<b>Узунколєва А.В.</b> Сакральне наповнення еротичних топосів у прозі М. Хвильового .....	134
<b>Фоменко В.Г.</b> Урбаністична домінанта української літератури в контексті світової .....	139
<b>Шестопалова Т.П.</b> Дефініція літературної критики 20 – 30-их рр. ХХ ст. та її культурогенні імплікації .....	150

## **Документалістика на порозі XXI століття**

<b>Будурацька С.А.</b> Особливості розвитку літератури ФРН та НДР післявоєнного періоду .....	156
<b>Медоренко О.М.</b> Специфіка автокоментаря як мемуарного жанру (від доби Відродження до просвітництва) .....	164
<b>Родигіна В.Ю.</b> Авторська інтерпретація назви мемуарних спогадів Докії Гуменної “Дар Евдотії” .....	170
<b>Савенко І.Л.</b> Специфіка рецепції постаті Т. Шевченка в новітньому документально-біографічному й мемуарному дискурсі: жанрово-тематичний та стильовий аспекти .....	177
<b>Черкашина Т.Ю.</b> Художня біографія: термінологічний аспект .....	191

## **Фольклористика**

<b>Скиба О.В.</b> Східнословобожанська весільна пісенність .....	200
--	-----

## **Рецензії**

<b>Фоменко В.Г.</b> Документально-біографічний пошук продовжується... ..	207
<b>Юган Н.Л.</b> Публицистическое творчество В.И. Даля в научном исследовании украинских ученых .....	209
<b>Відомості про авторів</b> .....	218

## Актуальні проблеми літературознавства

УДК 811.111'42

**Н.С. Андрианова**

### **ВИРТУАЛЬНИЙ ДИСКУРС В КУЛЬТУРЕ ПОСТМОДЕРНА**

Развитие компьютерных систем, набирающая силу конвергенция вычислительной техники, средств связи и коммуникаций радикально меняет дискурсивный ландшафт культуры.

Проблема философского постижения Интернета стала довольно актуальной среди ученых, что свидетельствует о том, что парадигма философско-культурного осмысления Сети уже сформировалась.

Базовые выводы касательно философии Интернета основываются на следующем принципе: компьютер – идея модернизма, репрезентирующие его интересы и ценности, в противовес компьютерным сетям, осуществляющие идеи постмодернизма.

*Цель* данной статьи: изучить взаимосвязь киберкультуры и культуры постмодерна.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие *задачи*: определить базовые характеристики Интернет-коммуникации; обосновать философско-концептуальные параметры новой парадигмы – Сети.

Т.А. ванн Дейк определил дискурс как “коммуникативное событие ... сложное коммуникативное явление, которое включает в себя социальный контекст, дающий представление как об участниках коммуникации (и их характеристиках – общедоступные значения, знания языка, знания мира), так и о процессах производства и восприятия сообщения” [3, с.122]. Это определение будет способствовать определению “параметров” виртуального дискурса.

Рабочей гипотезой является предположение, что в постсовременной культуре возникает новый тип дискурса – виртуальный. Он становится “самостоятельной дискурсивной практикой, которая ассимилирует иные дискурсы и оказывается основным посредником для доступа к ним; является дискурсопорождающей инстанцией с особым механизмом знакопорождения; формирует особый тип виртуальной идентичности, через которую формируются иные типы культурной идентичности; имеет сложное, многослойное полидискурсивное строение” [4, с. 26 – 34.].

Мы предпримем попытку анализа виртуального дискурса в пространствах “культуры”, характерных, по мнению Ж.-Ф. Лиотара, для эпохи постмодерна. Принципиально значимой чертой *la condition*

postmodern является информационно-коммуникативная (экстенсивная и интенсивная) природа знания (дискурсов): мы имеем дело с новой культурой-состоянием (а также социальной структурой, функционально-технологическим укладом, хозяйственной системой), основанной на информации, коммуникациях и коммуникативной ассимиляции различных социальных и культурных практик (малых нарративах). Ж.-Ф. Лиотар пишет: “При таком всеобщем изменении природа знания не может оставаться неизменной. Знание может проходить по другим каналам и оставаться операциональным только при условии его перевода в некие количества информации. Следовательно, мы можем предвидеть, что все неперебиваемое в установленном знании, будет отброшено, а направления новых исследований будут подчиняться условию переводимости возможных результатов на язык машин.” [5, с. 17]. Французский мыслитель акцентирует внимание на научном дискурсе, критикуя легитимность его привилегированного положения по отношению к другим “рассказам”. Мы же хотели бы сделать акцент на самих информационно-коммуникативных процессах, т.е. на виртуальном дискурсе.

На наш взгляд, дискурсивные практики концентрируются в виртуальной среде универсальных электронных посредников – электронных масс-медиа и гипермедиа (hypermedia), как называют их специалисты Британского Hypermedia Research Center, подчеркивая их отличие от масс-медиа в смысле ориентации на индивидуальное и избирательное использование информации, а не массовое. Прежде всего, здесь идет речь о телесистемах и компьютерных сетях (особенно об Интернете, которому здесь будет уделено основное внимание). Таким образом, культурное поле дискурсов концентрируется в виртуальных коммуникативных пространствах, трансформируясь в виртуальный дискурс.

Само слово “виртуальный” все более широко и активно используется в различных языках – философском, научном, политическом, обыденном. Популярна, к примеру, тема виртуальной реальности и ее социо-культурного потенциала эмансипации, известная в самом модном и разработанном виде “калифорнийской идеологии”.

Амбивалентный буквальный смысл концепта “виртуальный” понимается, как действие, которое происходит или существует не на самом деле, является “не реальным”, “не актуальным”, существует “как бы”; однако буквально виртуальный означает “фактический”, “действительный”, происходящий на самом деле.

Виртуальность – наиболее адекватная характеристика состояния постмодерна как неуверенности в границах и определенностях реального, смыслового и культурного. Аурелио Печчеи, основатель и первый президент “Римского клуба”, произнес такие слова: “Времена, в которые мы живем, полны угроз и опасностей. Но мы настолько занялись собственными делами, что, в конце концов, утратили представление о

сложности окружающего нас мира.... В истории трудно найти другой период, когда люди смотрели бы в будущее с такой неподдельной тревогой. В самом деле, это похоже на возврат к Средним векам, когда разум человека был объят страхом перед наступлением нового тысячелетия...” [7, с. 227]. Аурелио Печчеи произнес эти слова в середине 60-х годов прошлого века – накануне “вступления в фазу новой метаморфозы всей человеческой истории” (Збигнев Бжезинский), “великого перелома” (Рикардо Диес-Хохлайтнер – нынешний президент Римского клуба), или “мировой революции” (Иммануил Валлерстайн). В те годы в обществе поднималась проблема будущего современной цивилизации, общественность была озабочена новым устройством общества, предстоящих переменах в системе знаний и трансформации мира. Современное общество поэтапно приобретает информационный характер; исследователи с тревожным интересом заглядывают в будущее информационных технологий – на время сетевой революции. Виртуальная коммуникация стала интенсивно развиваться за последние несколько лет. В виртуальной среде человек чувствует себя комфортней, т.к. “в современной антропологии человек чаще всего оказывается вне своего пространства, в чужом пространстве, он имеет экзистенциальный статус бездомного, тоскующего по своей родине, по своему дому” [9]. Киберпространство субъективно центрировано, оно дает возможность личности избавиться от “состояния фрустрации и экзистенциального вакуума” [7, с. 227], временно прибывать в состоянии аптайм (здесь и сейчас), в состоянии психологического комфорта. “Первый, социальный мир, традиционно жестоко объективен и структурирован, он исходно задает человеку рамки для самокатегоризации, ограничивая его как социальный объект (границами пола, возраста, национальности, профессиональной принадлежности и т.д.); второй же – информационный – принципиально безграничен, и, следовательно, необходимым условием существования в нем является решение задачи самоопределения, поиска идентичности” [6].

Коммуникативное пространство Интернета предоставляет уникальный полигон для построения виртуальной языковой личности: способам ее самопрезентации и творческой самореализации. Ф.О. Смирнов замечает, что “... электронная коммуникация – дополнительный способ самовыражения средствами языка...” [10, с. 14 – 15].

Интернет общение дает возможность множественных личностных презентаций в Сети, а также предоставляют “плодородную почву” для экспериментов с собственной идентичностью и самопрезентацией: в Интернете можно легко сменить пол, возраст, страну, “стать инопланетянином”, т.е. осуществить то, что в реальной жизни практически невозможно, – все это благодаря нескольким ударам клавишами клавиатуры компьютера. На наш взгляд, оценить всю неоднозначность такой ситуации в плане психического здоровья



личности и проанализировать последствия Интернет-коммуникации является актуальным для изучения воздействия Интернета на человеческую цивилизацию. В данной области немало важный вклад в науку сделала О.А. Леонтович, выдвинув несколько подходов к компьютерному общению с позиции медиа-экологии и эколоингвистики.

Языковед считает, что Интернет-коммуникация приводит к непредсказуемой и, что не менее опасно, неуправляемой ситуации: средства массовой информации, к которым принадлежит и Интернет, начинает жить независимо от людей жизнью и становится самостоятельной неуправляемой силой. “Человек из создателя этих средств постепенно превращается из придаток, некое информационное продолжение. И здесь, при оценке важности таких средств, должен преобладать морально-этический контекст” [8]. Долгое время проведение в Интернете, развивает у человека примитивный детский нарциссизм. выражения *my yahoo*, *my windows*, *my e-mail* стали уже слоганами индивидуалистского сетевого мира, у людей в сети меняется отношение ко времени и пространству, модели коммуникации, жанры речи, приоритеты. усиливаются тенденции индивидуализма, а также агрессивность, т.к. агрессивные (напористые) речевые тактики позволяют быть скорее услышанными в Сети [12, с. 56].

Потребность в идентичности относится к базовым потребностям социализированной личности. Идентифицируя себя, человек отвечает на вопрос: “Кто я?”. Интернет рассматривается нами не просто как средство, а как особая коммуникативная среда, обладающая чертами “бытийности”, а процесс идентификации в киберпространстве включает личностный, социальный и языковой аспекты. Самореализуясь, индивид склонен примерять “маски”. Выбор тех или иных “масок”, а также речеповеденческих стратегий их реализаций осуществляется в соответствии с интенцией говорящего и его ментальными представлениями о типичных ситуациях общения. Из этого следует, что изучение процесса конструирования идентичности в межличностной коммуникации может опираться на семантический и синтаксический анализ используемых индивидом средств.

Осознание стереотипных коллективных когнитивных структур делает возможным создание ложных идентичностей через вступление в социально-коммуникативное взаимодействие под различными “масками”. Успешность такой “игры” во многом зависит от речевых способностей человека, поэтому изучение идентичности неотделимо от рассмотрения понятия языковой личности, человека с точки зрения его способностей к речевым произведениям [2, с. 130]. Чем выше уровень развития языковой личности, тем более развита личность вообще, и тем более сложной и многоаспектной является ее идентификация.

У человека, который начинает воспринимать мир через Интернет, возникает новая картина мира. В этой ситуации изменяется даже традиционное представление о знаковых системах. Во-первых, огромный

поток информации переводит ее с “дискретного уровня на континуальный”; возможна даже информация без всякого содержания. Во-вторых, теряется возможность верифицировать эту информацию, определить, где правда, а где ложь. Происходят изменения в языке как основе коммуникации, а это, в свою очередь, порождает глобальные трансформации в обществе.

Американский исследователь Марк Постер считает, что слово и дело – взаимосвязанные проявления единого жизненного бытия, но слово первично по сравнению с поступком, делом. Фактически слово, язык, речь можно рассматривать как формы деятельности, а деятельность, в свою очередь, практически всегда сопровождается языковой активностью. Проработку этих идей мы находим и в отечественной философии и психологии. Так, по мнению Л.С. Выготского, молярной единицей, связующим звеном процессов общения и обобщения, позволяющим передавать и присваивать социальный опыт, является значение. Продолжая традиции Л.С. Выготского в рассмотрении значения как образующей сознания, А.Н. Леонтьев определяет значение как превращенную форму деятельности, выдвигает тезис деятельностного подхода о единстве сознания и деятельности. Акцент на взаимодействии речи и контекста (культуры) мы также можем найти у Бахтина.

Ф. Абрахам предложил теорию хаоса как определяющую теорию для Интернет-коммуникации. Любую социальную систему можно рассматривать как хаотическую в том смысле, что силы конвергенции, направленные на сохранение и поддержание целостности системы, ее единой идеологии, и силы дивергенции, ведущие к экспансии системы и ослаблению центральных связей, взаимодействуя между собой, порождают “паттерны активности”, содержащие элементы как порядка, так и беспорядка. По мнению Германа Хакена важнейшими факторами, которые управляют параметрами, регулирующими взаимодействие в социуме, являются язык и деятельность. С точки зрения синергетики именно язык и деятельность являются этими факторами. Изменения параметров приводят к качественным изменениям всей системы, а отдельные части системы своим поведением задают значения управляющих параметров. Такой характер развития влечет нелинейность динамики управляющих параметров. Таким образом, “взаимопроникновение и взаимовлияние языка и деятельности, слова и дела (сложных нелинейных факторов, определяющих поведение социальной системы), позволяют говорить о том, что взаимодействие в социуме имеет все признаки нелинейной динамической системы” [1].

С другой стороны, специфика самоорганизации, будь то индивидуальное или общественное сознание, “заключается в том, что субъект находится в постоянном осознании процесса эволюции своего собственного сознания (рефлектирует). Рефлексия – это важный атрибут функционирования любой формы сознания, не только в рамках научного мышления и концептуальных построений, но и в житейской, обыденной

сфере [1]. Именно это свойство интеллектуальных систем приводит к нелинейному развитию, включая внезапные, скачкообразные, бифуркационные, необратимые изменения. Аппарат нелинейной динамики позволяет исследовать механизмы и характер такого развития, а также возможные пути осознания и самоконтроля этих изменений.

Также Ф. Абрахам считает, что одной из частых причин возникновения раздвоения в синергетике считают изменение управляющих параметров. Например, Интернет является частью сложной системы, которая называется обществом, культурой, “нашим общим домом”, планетой Земля. Некоторые из управляющих параметров могут оказаться для этой системы ответственными за важные трансформации. Среди этих параметров – скорость и возможность Интернета.

“Интернет предоставил человеку возможность эксперимента во всех областях гуманитарного знания. В сети происходит процесс конституирования новых форм взаимодействия, новых техник общения и познания, новых моделей восприятия и творчества” [7, с. 220]. М.Эпштейн, размышляя о судьбе гуманитарных наук в XXI веке, вводит понятие культуроники. “Если культурология – это наука о культуре, культуроника – совокупность технологий, основанных на этой науке. Наука и техника различаются как сферы открытия и изобретения. Гуманитарные науки не меньше нуждаются в изобретениях и изобретателях, чем естественные” [11, с. 43].

Следовательно, возникает проблема развития гуманитарных технологий, которые могут быть представлены новыми стилями поведения, знаковыми кодами, новой интеллектуальной модой, новыми типами культур, цивилизаций и религий. Основные понятия человеческого существования претерпевают в Интернете глобальные изменения.

В Интернете общественное пространство вторгается в зону личного, индивидуального – расширяется до объемов универсума, стираются границы между внешним и внутренним пространством. В исследованиях Интернета как феномена культуры главная роль принадлежит философам постмодернизма. “Это становится особенно очевидным, если относиться к Интернету как к основной форме существования постиндустриального общества, а к постмодернизму как к философии этого общества” [1].

Термин “постмодернизм” изначально зародился как направление в живописи, а затем распространился на всю культуру и стал ассоциироваться с критикой универсального знания, фундаментализма [12, с. 68]. Наиболее существенными характеристиками постмодернизма являются стирание всяческих границ между искусством и повседневной жизнью, элитной и поп-культурами, эклектика и смешение стилей. Постмодернизм предполагает сочетание несочетаемого. О постмодернизме в науке можно говорить, когда мы имеем дело с чем-то, образующимся за счет парадоксального соединения несоединимого. В

Интернет-коммуникации мы можем увидеть все проявления постмодернизма, зачастую чаттеры стремятся максимально стереть границы между виртуальной и реальной жизнью, используя устоявшиеся чат нормы в повседневной жизни.

Постмодернизм отличает многозначность, плюрализм, сомнение, отстраненность, ирония, коллажность, трансформация реальности в образ, рефлексия, цитирование и самоцитирование, случайность и амбивалентность, стремление к разрушению порядка. Отсюда проблема утраты реальности, которая формулируется как “гибель реального” или “царство симулякров”.

”Реальность не просто отчуждается, овеществляется или обесмысливается – она исчезает, а вместе с ней исчезает и общий субстрат человеческого опыта, заменяясь множеством знаково-произвольных и относительных картин мира. Каждая раса, культура, пол, возраст, местность, индивид создают свою “реальность. Отчуждение реальности от человека и, далее, исчезновение самой реальности – ступени одного поступательного процесса, в котором сумма всей информации, выработанной человечеством, делается все менее доступна отдельному индивиду” [11, с. 89].

Интернет с его виртуальной жизнью как нельзя лучше соответствует этим представлениям. Интернет называют “миром, управляемым мышами, ошибками, возможностями” [1]. С этой точки зрения философией Интернета может быть только постмодернизм, подчеркивающий разнообразие индивидуальных и социальных форм.

С другой стороны, диспропорция между человеком, чьи возможности биологически ограничены, и человечеством, которое благодаря Интернету практически не ограничено в своей информационной экспансии, приводит к постмодерновой “чувствительности” – как бы безучастной, притупленной по отношению ко всему происходящему. Постмодерновый индивид всему открыт, но воспринимает все на уровне легких и быстрых касаний, как цитату, как условность, за которой нельзя отыскать никаких истоков, начал, происхождения [11, с. 92].

Л.Ф. Компанцева в своей работе “Философия сети Интернет: школа Бернарда Лонергана и славянский опыт” говорит о понимании Б. Лоренгана “трансцендентальной философии как обобщение эмпирического метода, который проверяет открытия в данных сознания и делает их доступными для представления, приводит к постмодернистскому осознанию мира, философии, религии” [7, с. 220].

”Отношение к бытию и универсуму, как к театру, характерно для Б. Лонергана, в нем мы можем увидеть отражение положения постмодерна. Соучастие в этом действии требует глобальную диалогичность, заинтересованность и активность всех действующих лиц” [7, с. 220]. Проводя параллель, мы можем сказать, что Интернет-коммуникация, а в частности чат-коммуникация, является

представлением в театре. В данной театральной игре пользователю чата необходимо самовыражение через словесную игру, творчество. Потребность в самовыражении через творчество является базовой потребностью человека. Интернет, задуманный исключительно как средство получения информации, в итоге стал средой, которая относится к творчеству с особым вниманием.

#### Литература

1. **Абрахам Ф.** Теория хаоса и интернет в эпоху постмодерна. <http://offline.computerra.ru/2000/357/5471/>.
2. **Богин Г. И.** [The reflective experiences of the human body in Modernism and Postmodernism](#)- Warszawa: Uniwersytet, 2000. – 149 p.
3. **Ван Дейк Т. А.** К определению дискурса // Электронное научное издание “Аналитика культурологии”. Режим доступа: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm>.
4. **Галкин Д.** Критика и семиотика.–Томск: Томский государственный университет. 2000. – Вып. 1 – 2. – 26 – 34 с.
5. **Жан-Франсуа Лиотар.** Состояние постмодерна. – Москва: Институт экспериментальной социологии, 1998. – 420 с.
6. **Жичкина А.Е., Белинская Е.П.,** Стратегии самопрезентации в Интернете и их связи с реальной идентичностью. Режим доступа: <http://flogiston.ru/projects/articles/strategy.shtml>.
7. **Компанцева Л.Ф.** Философия сети Интернет: школа Бернарда Лонергана и славянский опыт. – Луганск: Знание, 2006. – 351 с.
8. **Леонтович О.А.** Проблемы виртуального общения // Совет по международным исследованиям и обменов. Режим доступа: <http://www.irex.ru/press/pub/polemika/07/leo/>.
9. **О еретиках,** соборности и совершенном языке. – <http://www.heretics.com/wwwboard/message/15737.html>.
10. **Смирнов В.А.** Концепт научной философии. – <http://ru.philosophy.kiev.ua/iphras/library/phnauk2/SCIENCE2.htm>.
11. **Эпштейн М.** Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 616 с.
12. **Herring S.** Computer-Mediated Communication. Communications series. – Cresskill, NJ: Hampton Press, 2006. – 420 p.

Modern society acutely needs philosophic continuity with the previous cultural experience of humankind. New paradigms cannot be created if there are no grounds for them; they are interested in time and space. The openness of the Net, with its wide range of possibilities for communication and understanding, and the discovery of new sense of existence (virtual) have attracted the young post-Soviet generation.

**О.О. Бровко**

**НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ВСТАВНИХ НОВЕЛІСТИЧНИХ  
КОНСТРУКЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ  
20 – 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

В історії новітнього українського письменства експерименти в галузі творення нових форм спрямували розвиток ускладнених наративних структур, номінованих “текст у тексті”. Сучасна наративна теорія оперує достатньою кількістю моделей і стратегій для опису розповідних текстів, створених у перші десятиліття минулого століття. Метою нашого дослідження є висвітлення художньої функції вставних новелістичних конструкцій у прозі означеного періоду. Матеріалом для пошуків та теоретичних узагальнень ми обрали тексти новел М. Хвильового, повістей Б. Антоненка-Давидовича “Смерть”, В. Петрова (Домонтовича) “Без ґрунту” та “Дівчина з ведмедиком”, роману Є. Плужника “Недуга”.

У вітчизняній лінгвістиці та літературознавстві постала низка досліджень, суголосних провідним західним наратологічним концепціям. Поширені в Україні студії над специфікою наративних форм спираються на методологічні засади теорії висловлення Е. Бенвеніста, концепції лінгвоаналізу Л. Вітгенштайна, досягнення когнітивної прагматики, репрезентованої працями Т. ван Дейка, здобутки герменевтики П. Рікера тощо. За твердженням А. Корольової, авторська наративна структура – це специфічно організований наративний акт, що складається з сукупності вигаданих ситуацій з послідовним чергуванням різних фрагментів авторського художнього мовлення [1, с. 3]. Особливості вираження наративних моделей, по-перше, відзначаються відповідно до домінантних граматичних форм. Так, виокремлюється гомодієгетична наративна форма (1-а особа однини) та гетеродієгетична наративна форма (3-а особа однини). За наративним рівнем дослідники наголошують на специфічних особливостях екстрадієгетичного (зовнішнього) та інтрадієгетичного (внутрішнього) нараторів. Відповідно до специфіки фокалізації спостерігаємо відсутність експлікації наратора, його маркування або полінаративний структурний підхід. “Текст у тексті” інтерпретується літературознавцями як своєрідна гіперриторична побудова, іманентною ознакою якої є те, що основний текст спрямований на опис або написання іншого тексту, що й визначає зміст усього твору. У таких семантичних зв’язках перебувають первинні та вторинні нарації в текстах перших десятиліть ХХ століття.

Загалом вставна новела є доволі поширеним художнім прийомом в українській літературі 20 – 30-х років. Вона постає одним із композиційних чинників у тексті роману Є. Плужника “Недуга”, де через

вторинну нарацію розгортається філософічне трактування проблеми кохання. На початку повісті Б. Антоненка-Давидовича “Смерть” міститься вставний текст про невідомого алхіміка, який “дошукувався філософського каменя”. Разом з епіграфом, яким слугують поетичні рядки В. Еллана-Блакитного “За життя розплата тільки кров’ю, тільки смертю переможеш смерть”, ця притчева оповідь увиразнює позицію головного персонажа, допомагає розкрити його характер: “Але враз виринула, чи з гімназії, чи просто з дитячих літ, казочка. І стало смішно й сумно. Якийсь алхімік дошукувався філософського каменя. Він перемолвився всім святим, яких тільки знав, благав богородицю, нарешті самого Христа допомогти йому, але всі вони були мовчазні, як звичайнісінький камінь з його дому. Тоді алхімік прокляв їх гамузом усіх і звернувся до сатани. Сатана з охотою згодився допомогти, але правив одного: “Ти знайдеш те, чого шукаєш. Тільки – одна умова, друже мій: тиждень не думай про білого ведмеда”. Нещасний алхімік, що, здається, ніколи за все своє довге життя серйозно не замислювався над ведмедями взагалі, а білими зокрема, цілий тиждень ні на хвилину не міг позбутися цієї навісної думки про білого ведмеда. Горобенко, посміхнувшись, подумав: “Більшовик” – це мій білий ведмідь, але якого ж філософського каменя дошукуюся я?” [2, с. 9].

Мотив психологічної неволі споріднює цей фрагмент із творами різних жанрів національної літератури патріотичної проблематики. Наприклад, Б. Антоненко-Давидович згадав уміщену Ю. Самбросом у “Червоній просвіті” притчу про ведмедика, який, позбувшись ланцюгів фізичних, не міг визволитись від ланцюгів психологічних: “Хіба, пановетовариші, ми, українці, не подібні до ведмеда? Хіба не йдемо ми, вільні, без кайданів, старими стежками?” [3, с. 45].

М. Хвильовий, постійно створюючи ілюзію приналежності читача до творчого процесу, вперше постав реципієнтом і творцем у тексті вставної новели – вступного слова, що, як і в М. Гоголя, має виразні новелістичні ознаки. Погоджуючись із Мартою Руденко, наголошуємо на близькості структури авторського “Я” М. Хвильового та Х. Л. Борхеса (вступна новела “Борхес і я”). На межах прагматики внутрішнього та зовнішнього текстів розгортається своєрідний конфлікт за володіння більшою достовірністю. Дослідниця М. Руденко зауважує, що саме за такою формою збудовані оповідання М. Хвильового “Редактор Карк”, “З лабораторії”, “Прелюдія” та повість “Санаторійна зона” [4, с. 7]. У цих текстах, за висновком М. Руденко, письменник моделює таку ситуацію: імперсональний оповідач на екстрадієгетичному рівні розповідає про експліцитного (фіктивного) автора, який діє на інтрадієгетичному рівні, витворюючи свій текст, події якого в свою чергу становлять метадієгетичний рівень: “Використання форми щоденника в “Редакторів Карку” та “Санаторійній зоні” передбачає максимально відвертий виклад думок, однак поведінка експліцитного автора не дозволяє випустити з уваги постать читача. Застосовуючи вихід за

розповідні рамки в “Санаторійній зоні”, М. Хвильовий привертає увагу читача на ті чи інші ситуації чи оцінки. Застосовуючи “форму нерозуміння” (М. Бахтін) та іронію, М. Хвильовий дистанціює імпліцитного автора та наратора – експліцитного автора. Розповідач – також письменник, однак уособлює все те, від чого імпліцитний автор намагався відмежуватись”, – зазначає дослідниця [4, с. 8].

Особливої мотивації, що виправдовує функціонування “текстів у текстах”, набувають вставні конструкції В. Петрова (Домонтовича), уміщені в повістях “Без ґрунту” та “Дівчина з ведмедиком”. У своїй творчості письменник створив яскраві психологічні образи святого Франциска Асизського, Тихо Браге, Кеплера, Ван Гога, Ревуцького, Війона, Рільке. До кращих зразків вітчизняної новелістики належать його тексти “Приборканий гайдамака”, “Апостоли”, “Помста”. Творчість В. Домонтовича була предметом наукового аналізу в працях Ю. Шереха, С. Павличко, В. Агеєвої, М. Гірняк, С. Матвієнко та інших літературознавців. Продуктивними, на нашу думку, є спроби систематизації провідних підходів до осмислення проблеми авторської свідомості в українському літературно-критичному дискурсі, запропоновані М. Гірняк [5]. Ми звернемося до питання ролі вставних новелістичних конструкцій у творчості письменника в контексті здобутків наратології.

Кожний наратор – це “фікційний” суб’єкт, який може висловлювати авторську або “чужу” точку зору і в такий спосіб створює труднощі у визначенні того, чию свідомість репрезентує той чи той “голос”. Важливими є також типи нараторів, які з’являються у прозі В. Домонтовича. Один із них – наратор-інтелектуал, який відчуває потребу поділитися своїми ідеями, роздумами та коментарями, спонукаючи читача шукати точки дотику між свідомостями розповідача та біографічного автора. Другий наратор – це “художній” розповідач, який представляє “фікційний” світ, часто навіть у межах одного твору поєднуючи гетеродієгетичну та гомодієгетичну манеру викладу. Така змінюваність наративних перспектив свідчить, з одного боку, про глибинну подібність між різними нараторами, а з іншого, про диверсифікаційний характер розповідної інстанції.

Цікавими в аспекті взаємозв’язку свідомостей автора й наратора є твори автобіографічного характеру (“Болотяна Лукроза”, “Мої Великодні”, “Передвеликоднє”), які дозволяють говорити про максимальне наближення наратора до біографічного автора, але водночас передбачають перевтілення автора в іншого, його маскування під оригінальну саморозповідь. Сфокусованість на “я” суб’єкта висловлювання можна простежити у творах, де розповідь “від першої особи” сприяє приховуванню автентичного авторського “я”. Тобто традиційний виклад тісно переплітається з модерними наративними стратегіями, що теж свідчить про гетерогенність авторської свідомості. Безперечно, читач може із задоволенням сприймати тексти Домонтовича



без розпізнавання всіх інтертекстуальних алюзій, але в такому випадку він не стане співучасником асоціативної авторської гри, тією інстанцією, яка одержує насолоду від пошуку зв'язків між окремими елементами тексту. Такими елементами можуть бути публіцистичні відступи та вставні історії (про Буцького чи мессира д'Орко в "Дівчині з ведмедиком"), які окреслюють зв'язки між текстом і "текстом у тексті".

Органічне поєднання частини та цілого виявляється також за допомогою дослідження різнотипних заголовків, які можна розглядати як умовний орієнтир для розпізнавання авторських інтенцій, та перегуків, що дозволяють читачеві відшукати певні еквівалентні структури в творах В. Домонтовича. Таким чином, структури художнього твору не менше формують образ автора у свідомості читача, ніж емпіричний автор формує структури власного твору. Леся Ганджа в публікації "Нетиповий герой в нетипових обставинах" зазначає: "Він уміє переконати в етичній цілісності персонажа, від імені якого ведеться розповідь, зачарувати і глибиною його думок, і дотепністю висловів, і нашвидку, майже не фіксуючи читацької уваги, розчарувати дріб'язковістю вчинків. Він не боїться вкладати сміливі (судячи з усього – власні) думки у уста найціннішого зі своїх героїв – Ростислава Михайловича" ("Без ґрунту") [6, с. 4].

Письменник зазначає: "Отже, у творах Макіавеллі ми стріваємо сторінки, що на одній з них він з недосяжним красномовством вихвалює свободу та добродійність, а на іншій з не меншою вибагливістю навчає, як треба піддурювати, зраджувати і вбивати. Та чи не треба одночасно додати, що Макіавеллі був гарний сім'янин, скромна й поважна людина, людина великодушна й шляхетна, з вишуканою тонкістю душі, незрівнянний зразок особистої й громадянської чесноти..." [7, с. 162].

У "Дівчині з ведмедиком" нараторові відоме завершення подій, адже він знає фінал історії, яку розповідає, тоді як персонаж-автор цих знань позбавлений, оскільки події, з яких утворено сюжет, є минулим стосовно наратора. У тексті первинний наратор наближений до реального автора, тому зміщує часові та просторові орієнтири, викладаючи історію взаємин із Зіною в найважливіших фрагментах.

Оригінальною в тексті "Дівчині з ведмедиком" є наративна структура, що твориться на дискурсивному рівні. Чинником, що сприяє кристалізації змісту, на нашу думку, є вставна новелістична конструкція, присвячена Макіавеллі: "Я пам'ятаю: це сторінки, що розповідають за вбивство мессира Раміра д'Орко, призначеного від Чезаро Борджіа в Романію, страченого на горло за виконаний Чезарів наказ. Ще одна неправдоподібна історія, вищу й останню правду котрої розгадав і пізнав Макіавеллі" [7, с. 177]. У такий спосіб історія розгортається на перетині висловлювань головного персонажа, Зіни, Буцького та вставної новели про Раміра д'Орко. "Якраз Макіавеллі наголошував відносність таких понять, як любов, милосердя, жорстокість... Ірраціональність історії людської поведінки однаково вражають", – зауважує В. Агеєва [8, с. 15].

Політична філософія Н. Макіавеллі має науковий та емпіричний характер, його ідеї базуються на власному досвіді і ставлять за мету вказати засоби для досягнення поставлених цілей, безвідносно до їх етико-морального змісту. Проблема інтелектуальної чесності в доволі контраверсійних питаннях логічно вписується в парадигму модерного письменства початку ХХ століття. Відомий флорентієць Н. Макіавеллі (1467 – 1527) залишався на службі уряду до реставрації 1512 року, пізніше підлягав арешту, проте був виправданий. Позбавлений можливості вести громадську та дипломатичну діяльність, Макіавеллі став письменником. Саме історія знайомства наратора з його текстами і становить зміст вставної конструкції. Літературознавець В. Агеєва зазначає, що чи не найважливішим у романі є висновок про ірраціональність і неоднозначність усіх можливих тверджень, підрич однозначності, раціоналістичного модусу правди як такої: “Саме для цього в композицію роману введені дещо чужородні, здавалося б, лінії. Розповідь про вбивство Буцьким своєї дружини пришта до основного сюжету білими нитками, без жодних спроб ті нитки від читача приховати” [8, с. 13 – 14]. Дослідниця відзначає, що автор подає виняткову у своєму трагізмі історію, що демонструє відсутність будь-яких етичних абсолютів. Концепція відносностей та імперативів, неминучість інтерпретаційного розриву в залежності від точки зору різних спостерігачів і поціновувачів у романі обґрунтовується й, на думку В. Агеєвої, теоретично таким обґрунтуванням служить згадка про Макіавеллі та описану ним історію Раміра д’Орко.

На наш погляд, нарративна структура “Дівчини з ведмедиком” має ознаки нелінійності, оскільки фрагменти тексту спрямовані на поліваріантність рецепцій, а фінал повісті не має чітко окреслених ознак. Наявна смислова єдність, в якій ненаративні фрагменти мають потужний асоціативно-змістовий потенціал. Дослідниця В. Сірук говорить про можливість “перетікання” смислу між зафіксованими діями персонажа й ненаративними фрагментами, вказівки яких уможливають адекватне сприйняття квазіісторії: “Довільне розташування елементів у нонселективній конструкції фрагментів, цитат, уривків тощо, стає наслідком монтажної техніки автора. Цілісне сприйняття у такому тексті досягається завдяки “масці автора” – структурно витвореного принципу розповідної манери, що виявляється на рівні організатора нарративного хаосу, розрізненого дискурсу” [9, с. 8]. В останній записці Зіни виразно узагальнює сутність конфлікту: “Ми шукали неправдоподібних істин. І ми не нашли їх. Життя зламало нас. Нічого не лишилося від надій. Я гину. А ви – я ненавиджу вас” [7, с. 175]. Таким чином, відносність етичних принципів у світобаченні Зіни постає логічним продовженням пояснення вчинку Буцького, фрагмента, присвяченого Макіавеллі, та переплітається з аргументацією співіснування любові, жорстокості й милосердя. Літературний оглядач Л.Ганджа наголошує, що в прозі письменника відкривається найтрагічніше – програють усі, оскільки

навіть найбільш вправні гравці з досвідом жорстокості перемог втрачають найголовніше – насолоду грою (свою “дівчину з ведмедиком”): “На два глобальні етико-практичні питання літератури проза В. Домонтовича відповідає не менш глобальним запереченням: “Хто винен?” – “Ніхто”; “Що робити?” – “Нічого” [6, с. 4].

Як бачимо, вставні новели як завершені фрагменти, в яких діють інші персонажі або змінюється час і місце дії, активізують увагу читача, увиразнюють ідею твору, розставляють авторські акценти. Вставні історії розповідаються вторинними нараторами, тому дієгесис як світ первинного наратора співвідноситься зі світом, що цитується, твориться в розповіді персонажа. Отже, використання вставних новелістичних конструкцій постає однією з композиційних особливостей експериментальної прози 20 – 30-х років ХХ століття. Окреслені в цій статті зв’язки між текстами можуть стати предметом подальшої наукової уваги, зокрема поглибленого аналізу потребують наративні стратегії у вставній новелі роману Є. Плужника “Недуга”.

#### Література

**1. Корольова А.** Лінгвопоетичний і наративний коди інтимізації в художньому тексті (на матеріалі української та російської прози другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть) // Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.02.01; 10.02.02 / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Ін-т філології. – К., 2003. – 35 с. **2. Антоненко-Давидович Б.** Твори: У 2 т.– К., 1991. Т. 1.– 624 с. **3. Антоненко-Давидович Б.** Нашадки прадідів // Життя і революція.– 1930.– Ч. 1.– С. 7 – 51. **4. Руденко М.** Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового // Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 /; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. К., 2004. – 20 с. **5. Гірняк М.** Деверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2006. – 20 с. **6. Ганджа Л.** Нетиповий герой у нетипових обставинах // День. – 2008 . – 20 квітня. – № 71. **7. Домонтович В.** Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К., 2000. – 416 с. **8. Агєєва В.** Мовні ігри В. Домонтовича // В. Домонтович. Дівчина з ведмедиком: Роман. Болотяна Лукроза: Оповідання та нариси. – К.: Критика, 2000. **9. Сірук В.** Наративні структури в українській новелістиці 80 – 90-х років ХХ ст. (типологія та внутрішньотекстові моделі): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. –К., 2003. – 20 с.

Elucidation of theoretical problems in the prose-writing, its specific features and peculiarities of its forming; correlation of traditional models and innovations in the context of modernistic creation; typical features of poetic experimental works; corresponding to the topic of the research, terminological and methodological devices were revealed in the work. The thesis presents the research of the heterogeneous character of the author’s consciousness of

V. Domontovych. Narrative strategies of the prose by V. Domontovych allow speaking about close contact between modern and traditional ways of organization of writer's fictional texts.

УДК 821.161.2.09

**І.А. Веретейченко**

## **РЕЦЕПЦІЯ ЄВРОПЕЇЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Перебуваючи на своєрідному стику Сходу і Заходу, Україна стала осередком цікавих і далекосяжних взаємовпливів: релігійних, мовних, мистецьких, філософських. Усе це не лише закарбовувалося у світогляді, світопочуванні, психології, звичаях і традиціях українського народу, але й об'єктивувалося, узагальнювалося в літературно-мистецьких образах. Це протистояння стало поштовхом чи не для найважливішого завдання українських письменників – піднесення літератури на рівень новітніх європейських досягнень за умови збереження власної неповторності.

Саме український *fin de siècle* був процесом зміни типів художнього мислення, стилів, естетичних структур, процесом, що визначає історико-літературний поступ майже всіх європейських, а серед них і слов'янських, літератур зазначеного періоду. Література, як відомо, залишалася провідною значною потужною силою, що намагалася посправжньому підтримувати почуття національної гідності, і саме за це була переслідувана реакційною критикою, яка художні надбання уміла залишати непоміченими, а от патріотичну спрямованість та зацікавлення історичними реаліями викликали у неї звинувачення у сепаратизмі. Ідеологічно й політично європеїзм як орієнтація на демократично-радикальні рухи Заходу приходить на зміну ідеології слов'янофільства в шістдесяті роки XIX століття, бо панівною традицією на той час, якої молодша генерація намагалася зректися, було саме українофільство й народництво. З цього приводу В. Агеєва зазначала: "Вже для модерністської свідомості рефлексія над проблемою ґрунтянства / європеїзму, закритості / відкритості культури була дуже важливою, зокрема з огляду на гостроту конфлікту мистецьких поколінь. Але панівною традицією, якої молодша генерація намагалася зректися, було якраз українофільство й народництво" [1, с. 103]. На рубежі XIX – XX століть досить поширеними стали ідеї щодо відкритості української культури. Тому, питання модернізації нашої культури було пов'язане з настановою на європеїзацію, західництво. XX століття актуалізувало ці концепти у літературознавчому дискурсі, задекларувало його як ментальний прообраз майбутнього України, як найважливішу сучасну ідеологему.

Саме наукове дослідження концептів європеїзму відображає суть цієї проблеми не тільки як фрагмент картини світу українця, ментального поля нації, а також це питання функціонує і як міфологема, і як культурема. “Аналіз українських дискусій про культурну ідентичність України потребує міждисциплінарного підходу: вже сама тема лежить на перетині історії культури та культурної антропології, історії ідей та історії політичної думки, соціології та політології” [2, с. 20] – пише у дослідженні “Прощання з імперією: українські дискусії про ідентичність” О. Гнатюк. Концепти європеїзму вирізняються з-поміж інших інформаційною складністю, оскільки є ядром багатовимірної концептосфери, місткою абстрактною категорією, а з погляду осмислення цього ментального образу в колективній свідомості українського народу – історично-змінною та суперечливою парадигмою. Це питання безпосередньо співпадає із сучасними дослідженнями в літературознавстві, філософії, мистецтвознавстві, які стосуються особливостей мовних репрезентацій складних абстрактних категорій, що становлять фрагмент концептуальної системи світу, особливостей функціонування актуалізованих “європонять”, зокрема в теоретичному дискурсі української літератури.

Ситуація в українській літературі першої половини ХХ століття визначається, як одна з найскладніших і найсуперечливіших періодів загального культурно-історичного процесу. У літературі зазначеного періоду існував своєрідний феномен роздвоєння художнього мислення українських письменників на європейську свідомість і національну підсвідомість. В українській літературі відстежуються впливи філософських, релігійних і естетичних структур, що виразно тяжіють до західного феномену. Його неосяжні скарби мають взірці у творах українських письменників, які пройняті духом умиротворення, споглядання і навіть покори, але не менше таких, що пробуджують дію, закликають до свободи. Так, наприклад, бунтарський дух окремих поезій І. Франка, драматичних творів Лесі Українки, пристрасне бажання змінити на краще становище українського народу представниками розстріляного відродження 20 – 30-х років є велемовним доказом “фаустівського” духу, прагнення до пізнання, дії, кардинальної перебудови, а естетично-філософські підвалини творчості неокласиків, свідчать про споглядальне світопочуття, смиренність і моральне самовдосконалення (йдеться про ідейно-змістовний характер цих явищ). Тому, вагомою значеннево-естетичною функцією таких образів є об’єктивація в поезиці художніх творів української літератури вияву європейських традицій. Під традицією розуміємо не формальну рецепцію повторюваних і впізнаваних образів іонаціональних літератур, а їх семантично-емоційне наповнення: те що вибудовано на засадах філософсько-релігійного вчення Заходу, зберігає сутнісні елементи

західного мислення, адже художній образ, перш за все, – поетичне узагальнення наслідків руху свідомості.

На початку ХХ століття вітчизняне літературознавство звернулося до тенденцій європеїзму в Україні і окреслило коло письменників, що належали до них. До цього досить еkleктичного періоду зверталися такі провідні науковці як В. Моренець, Т. Гундорова, В. Агеєва, М. Моклиця, Н. Шляхова, С. Павличко та інші, висловлюючи різні погляди не тільки на приналежність окремих письменників до літературного процесу зазначеного періоду, але і на його існування як повноцінного художнього явища. Проте залишаються недостатньо глибоко дослідженими витoki цього явища, його вкоріненість у національні культурні та суто літературні традиції, специфіка світоглядної спорідненості із західною літературою. Письменники прагнули шукати для української літератури шляхи виходу у світовий культурний простір. У свій час Леся Українка з цього приводу зазначала: “Серед киян молодих остатнього часу починає ширитись європеїзм; вони починають учти європейські мови і інтересуватись європейською літературою” [3, с. 86]. Тому, метою дослідження є подати рецепцію європеїзму українським письменством у першій половині ХХ століття.

Теоретичне осмислення існування української літератури – це розгляд літератури як семіотичної системи, що багатогранно відбиває цілісність даного культурного утворення. Так, зразок давньої літератури, доби Київської Русі є прикладом співвідношення рідного і запозиченого, що на подальшому етапі постає як співіснування західних, латинських і візантійських моделей. Становлення національної ідеології відбувалося через посередництво літератури, яка реалізувала емотивну сторону національної свідомості й водночас обґрунтовувала необхідність глибоко і змістовно знати історію та культуру не тільки власного народу, а й розглядати мистецькі надбання інших країн.

На когнітивній карті світу концепти європеїзму посідають одне з чільних місць і є важливою одиницею універсуму, оскільки знаходяться в різних площинах інформаційного простору, зокрема в геополітичному та культурному дискурсах. Їх можна розглядати одного боку як лінгвокультурні універсалії, а з другого – як міфологеми, ідеологеми. Концепти європеїзму належать до таких ціннісно навантажених значеннєвих утворень, які становлять концептуальну модель національної картини світу. Структуротворчі елементи цих концептів: культура, політика, економіка, релігія, право та інші є своєрідним каркасом, який стягає численні значення в цілісне дискретне утворення – концептосферу. Передусім Європа означає географічну реалію, яка так чи інакше визначає її історичну долю. Географічне коріння уявлень про Європу сягає міфології, що водночас творить міфологічну концепцію самої Європи. Тлумачення Європи як міфу не зводиться, проте, до власне легенди, а відображає європейський феномен, бачення Європи-міфу як моделі й стратегії.

Концепти європеїзму як ідеологеми – це насамперед європейська ідея, об'єднувальні зусилля європейської спільноти, що в конкретні історичні періоди набувала ваги символізму. Європа в просторово-часовому локусі лише ілюструвала зміни в ієрархії концептів-мінімумів, що наповнювали новим змістом і збагачували концепт-ядро.

Концепти європеїзму найглибше розгортаються як культурема. Саме культурний чинник, серед географічного, економічного, політичного, сталий та визначальний. У руслі культуреми розв'язується питання про три джерела Європи – як передумови єдності її культури, європейські цінності (вади), позитивні складники духовної Європи, уявлення про Європу як унікальну культурну ідентичність, особливу цивілізаційну спільноту. Концепти європеїзму конкретизують складники, тотожні з матеріальною оболонкою головного концепту: європейська ідентичність, європейський універсалізм, європоцентризм, європейська свідомість, європейськість, європейська інтеграція.

Концепти європеїзму від середини XIX сторіччя до початку незалежності України творилися в контрастному полі (Європа – Азія, Схід – Захід, два типи цивілізації, дві політичні системи), а також у зіставному – Європа – Україна, європейське – національне, європейство – українство. Найчастіше аксіомою було те, що Україна – це частина Європи, її культури. Процес творення концепту Європа актуалізував такі поняття, як європейство, європейськість, європеїзатор, європейська одність, європейська цивілізація та інші.

Осмилення еволюції концептів європеїзму впродовж зазначеного періоду важливе для виокремлення та розуміння нових структуротворчих елементів концептів у наш час. У літературознавстві це виявляється як давно вже необхідна ресекуляризація літератури, тобто її цілісного, не по-сектантському баченого процесу і остаточного переборення партикуляризму, однобічності, тенденційності. Питання теоретичного осмилення української літератури – це й питання її інтелектуальної життєздатності. Таким чином, мотивація розвитку літератури мала і раціональне, й ірраціональне коріння, що позначилось на своєрідності втілення філософської, як онтологічної, так і світоглядної проблематики, адже специфіка суспільного життя призвела до того, що література стала єдиною духовною сферою, де існувала можливість переходити від злободенних до вічних проблем, існував своєрідний феномен роздвоєння художнього мислення українських письменників на європейську свідомість і національну підсвідомість.

Особливе бачення концепту, його оцінку інтерпретацій засвідчує український літературознавчий дискурс. Лексема європеїзм вперше актуалізувалася в контексті української національної ідеї та самовизначення української культури у творчості П. Куліша, який дав поштовх до творення концепції Європи серед української інтелігенції

середини XIX сторіччя і відновив бачення України в європейському контексті.

У значній мірі саме завдяки рухливому й наступальному естетизмові кінець XIX – початок XX століття ущерть заповнився жвавими й неординарними подіями і став справді епохою оновлення української літератури, добою жанрового й методологічного її розквіту, багатою на видатні творчі індивідуальності, запальні дискусії, оригінальні концепції, інтерпретації та оцінки. Серед молодого письменницької когорти починає ширитись європеїзм, вони із захопленням засвоюють зразки європейської культури.

Європейську тему в багатьох ракурсах розглядав І. Нечуй-Левицький. Особливо гостро в його трактатах прозвучала проблема Європи як культурного типу та її зіставлення з Україною. Письменник зосередив увагу й на ролі преси, яка також має бути європейською. А М. Драгоманов, за визначенням М. Євшана, намагався “показати українській літературі один ідеал, який поставив би її на рівні з іншими літературами Європи”, бо найперший з українських критиків “уживав в оцінюванні творів порівнянь з інших літератур” [4, с. 65]. Михайло Драгоманов заклав та обґрунтував основи історичного європеїзму, актуалізував розуміння суті національного і європейського, поставив на одні терези українство та європейство.

У публіцистичних текстах І. Франка концепт європеїзму найбільше розгортається як культурема. Письменник досягнув реалію Європи ширше, ніж його попередники, він розвинув поняття європейський тип, європейськість, розширив зв'язки української культури з європейською.

Завдяки таким тенденціям у практиці розвитку мистецтва та мистецтвознавстві відбулися показові зміни, які вплинули і на теоретичні концепції художньої культури в цілому, і на пошуки формального вираження певних концептуальних ідей. Це не могло не позначитися на реальному художньому процесі – явищі непересічному, але водночас суперечливому і строкатому. Такий стан в європейській художній практиці значною мірою був обумовлений втратою реалістичним мистецтвом домінуючих позицій. Реалізм – незалежно від його конкретно-історичних модифікацій – настільки довго був пануючим методом, що навіть сама ідея відмови від нього сприймалася на межі XIX – XX століття як сміливий, відверто новаторський крок. Потужні ж процеси модернізації національного мистецтва, актуалізації класичної спадщини, налагодження міжлітературних зв'язків, збагачення тематичної сфери їх застосування у свою чергу спричинили незвичайне урізноманітнення герменевтичних та аксіологічних зацікавлень естетів, наснажили їх на запеклий опір утилітарним уявленням і палку апологію мистецтва як сфери творчої свободи й незвичайних естетичних вражень.

Перша половина XX ст. в українській літературі також була багата змістом, виокремилася різноманітністю форм і стилів, створила



розгалужені структури та функціональні інституції як на території України, так і поза її межами, відбулися настанови на відкритість української культури. Г. Грабович визначає тяглість в цей час таких творчих проблем, як “Європа чи провінція”, а особливо кардинального питання – “служити” літературі – чи то народові, чи ідеї, чи якомусь класові, чи якійсь партії або державі.

В історії 20-х років саме за неокласиками та М. Хвильовим закріпилося місце європейців. Творчість неокласиків у зазначений період була найменш прийнятною й зрозумілою для пролетарського загалу з його ідейними настановами класового підходу до мистецтва, проте виявилася найбільш впливовою і послідовною у формуванні головних тенденцій розвитку української літератури. Виявилася на повну силу важливість їхніх естетичних орієнтацій до кращих культурних зразків класичної й світової літератур. У літературній дискусії 1925 – 1928 років Європа зростає до символу, ідейного орієнтиру. В дискусії концепти європеїзму було актуалізовано, а їх зміст розширено до таких понять: енергія Європи, дух Європи, європейські традиції, європейська школа, європейська людина, європеїзація. Звідси небезпідставно неокласики вважалися своєрідним “центром кристалізації” однієї з найважливіших якостей національної літератури, її елітарного полюсу, довкола якого структурувалися сегменти близьких їм художніх явищ. Поняття Європи у Хвильового містить перелік пунктів: не провінціалізм, не народництво, не буржуазність, не капіталізм у культурі. Особливу увагу Хвильовий приділяє народництву. Він прагне творити пролетарську літературу, а народництво відкидає, засуджує, бачить у ньому потенційну небезпеку провінціалізму. Головну спільну рису пролетарських теоретиків і “старих” народників становила ідея служіння народові, класові чи партії. Поступово в радянській (неонародницькій) літературі місце “народу” зайняв пролетаріат і партія. Народність та ідейність стали принципами оцінки художнього твору, а соцреалізм – видозміною народництва в радянський період. Європа Хвильового – це в першу чергу “досвід багатьох віків. Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа – Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фланги азіатського ренесансу”. Проте, поняття “Європи” відмінне від європеїзму й західництва попереднього (Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Миколи Вороного, “Молодої музи”). Хвильовий закликає орієнтуватися на Європу не як європеєць, а як людина з-поза меж Європи. Для нього Європа – це психологічна категорія – “певний тип культурного фактора і в історичному процесі, певний революційний метод” [5]. Настанови бурхливих 20-х років з самого початку наклали відбиток на формування традицій подальшої української літератури, а саме на діяльність діаспорних письменників.

Згодом концептами європеїзму наповнили свої твори Ю. Липа, який показав образ Європи як психологічну, політичну цілісність;

Б. Крупницький – як геополітичне поняття; У. Самчук та І. Багрянний – як міф і загадку, а В. Янів ґрунтовно проаналізував основи психологічного європеїзму.

Одним із завдань постає з'ясувати вплив західноєвропейських філософських течій на творчість українських письменників на еміграції: філософсько-символічне осмислення українського простору, філософські концепції вітаїзму, риси модернізму у творчості письменників, націоналістичне як рушійна сила творчості. Так, цікавим було ставлення МУРу до модерності – найскладніша й найменш досліджена частина його спадщини. Питання модернізму та європеїзму були ключовими в дискурсі Мистецького українського руху. Творці ставили завдання – завоювати авторитет у світовому мистецтві. Якщо у 20-і роки дискусія точилася навколо теми, сприйняти чи відкинути літературні й культурні впливи Заходу, то МУР визначив орієнтацію на Європу, чітко усвідомлюючи, як і про що писати українським літераторам, щоб досягти світового визнання. Тут постає питання ширшого і вузкого трактування терміну європеїзм в українській літературі.

Підсумовуючи результати дослідження щодо рецепції європеїзму в українській літературі першої половини ХХ століття, дає можливість пов'язати ці тенденції з пошуками письменниками нових стильових засобів і орієнтацій, зокрема світоглядно-філософськими горизонтами європейського мислення, нової художньої мови.

#### Література

**1. Агєєва В.** Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. – К.: Факт, 2006. – 432 с. **2. Гнатюк О.** Прощання з імперією: українські дискусії про ідентичність. – К.: Критика, 2005. – 528 с. **3. Українка Л.** Зібр. творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. X. – 540 с. **4. Євшан М.** Михайло Драгоманів як літературний критик // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К: Основи, 1998. – С. 56–70. **5. Хвильовий М.** Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2 – 894 с.

The author of the article describes the concepts of europeism, which reflect not only the part of Ukrainian worldview, mental field of the nation, but also the functions of this problem as mythologeme and cultureme. This was an impetus for solving, probably, the most important task for Ukrainian writers – raising the literature to the level of modern European achievements on condition that its soleness is retained

**О.А. Галич**

### **КАЗКИ ОЛЕКСАНДРА ДОЛЖЕНКА: ПРОБЛЕМАТИКА, ІДЕЙНИЙ ЗМІСТ**

Олександр Георгійович Долженко народився 3 грудня 1952 року в місті Алчевську Луганської області. Середню освіту здобув у СШ № 10, яку закінчив 1970 року. Згодом навчався в Луганському радіотехнічному училищі № 44, де отримав кваліфікацію “механік радіоапаратури”. Певний час був студентом філологічного факультету Луганського педагогічного інституту імені Т.Г. Шевченка. Його трудова біографія розпочалася на алчевському заводі “Кратон”, де Олександр Долженко пропрацював двадцять років (1975 – 1995), останні роки він працює на ОАО “Алчевськкокс”.

Любов до літератури виявилась у нього вже в дитячі роки і це позначилося на формуванні його світогляду. З дванадцятилітнього віку Олександр Долженко пише вірші. Згодом він створює перше творче об’єднання в м. Алчевську, до якого входять юнаки та дівчата, люди старших поколінь, яких вабить робота над словом. Окремі з них згодом видають власні книжки, відредаговані їхнім учителем Олександром Долженком. Це поетичні збірки В. Кравченка, Г. Каплуна, Г. Тарабана, С. Гавриша та ін. Завдяки зусиллям Долженка в Алчевську видаються російськомовний, а згодом і україномовний літературно-художні журнали.

Олександр Георгійович є членом Національної Спілки письменників України і ще чотирьох творчих об’єднань – Спілки письменників Росії, Незалежного об’єднання письменників Луганщини, Міжрегіональної спілки письменників, Регіональної спілки письменників “Донбас”, президентом спілки письменників Алчевська. Йому присуджені обласні літературні премії імені О.С. Пушкіна та Т.Г. Шевченка, він є Лауреатом обласної літературознавчої премії імені В.Г. Белінського. Олександр Долженко нагороджений почесними грамотами обласного управління культури та обласної організації Національної спілки письменників України.

Після відкриття в Луганському національному педагогічному університеті спеціальності “Літературна творчість”, О.Г. Долженко вступає на неї, бажаючи отримати фахову освіту з літературної творчості: 2007 року він успішно складає державні экзаменн и стає бакалавром літературної творчості. Того ж року він вступає до магістратури на спеціальність “Літературна творчість”. 25 червня 2008 року письменник став магістром літературної творчості, закінчивши Луганський національний університет імені Тараса Шевченка (саме таку

назву носить найстаріший вищий навчальний заклад сходу України з квітня 2008 року).

Перша книжка письменника вийшла друком у видавництві “Донбас” (Донецьк, 1989). Її назва – “Поетичний календар: вірші, новели” свідчить, що Олександр Долженко зібрав під однією обкладинкою поетичні і прозові тексти, написані ним протягом тривалого часу. В анотації автор представлений як “робітничий поет і прозаїк”.

Олександр Довженку належать також збірки віршів “Раздумье над строкой” (1991), “Музыка моей жизни” (1996), “Мелодии весны” (2000), тріллер “Суд восковых фигур” (2001), детективно-фантастична повість “Серебряный паук” (2001), казкова драматична поема “Почему скрипит снег” (2002), оповідання “Тайна резиновой перчатки” (2003) та “Призрак тихого переулка” (2003), дослідження міського фольклору “Вечернее привидение Алчевска” (2006) тощо.

Книжка Олександра Долженка “Рідна природо моя, українська” закінчується циклом “Казки”, що містить чотири твори (“Працьовита білочка”, “Бджола і колорадський жук”, “Листяний художник”, “Чому рипить сніг?”). Відомо, що казка – це малий епічний жанр, що містить розповідь, у якій обов’язково наявні фантастичні елементи, де птахи чи звірі, комахи чи рослини говорять людськими голосами.

Казки Олександра Долженка адресовані дітям, вони мають виразний дидактичний зміст, спрямовані на виховання молодого покоління в праці. Саме про це йдеться в казці “Працьовита білочка”.

Дві головні героїні твору – репрезентують саму протилежність. Білочка показана як невтомна трудівниця, що заздалегідь готується до зими, утеплюючи своє житло, заготовлюючи запаси на зиму. Їй ніколи багато говорити, вона живе постійними клопатами про себе і своїх дітей.

Протилежним типом характеру наділена Сорока. Вона літає, скрекоче, марнує час улітку, сподіваючись, що якимось воно минеться, і взимку вона зуміє вижити.

Головна ідея твору розкривається в заключному діалозі двох персонажів – білочки й сороки: “Якось білочка і сорока знову зустрілися на тепер уже заінеєному снігом старому букові. Білочка зраділа тій зустрічі та й каже скрекотусі:

– Як добре, що ми знову з тобою зустрілися. Зараз у мене вистачає вільного часу, тож ми вільно можемо з тобою про все поговорити!

– Щось немає бажання говорити, – сумно відповіла їй сорока. – Дуже холодно та й голодно взимку. Скре-ке-ке! Не до розмов!” [1, с. 46].

Вкладені автором в уста білочки слова: “Краще працьовитості і гірше неробства нічого немає на світі!” [1, с. 46], – якнайповніше відображають головну ідею твору.

У казці “Бджола і колорадський жук” Олександр Долженко прагне з’ясувати, чому бджолу люблять і поважають люди, а колорадського жука ненавидять. Уже в описах цих комах між ними помітна різниця.

Бджола – працююча, колорадський жук – “жирний, гордовитий і пихатий” [1, с. 47], він має неприємний голос “з показним закордонним акцентом” [1, с. 47].

У діалозі між бджолою і колорадським жуком виявляється паразитична сутність останнього. Бджола говорить йому: “Адже тебе, нещасний колораде, у житті цікавить лише одне: як набити своє черево їжею і як побільше наплодити таких же ненажерливих нащадків, як і ти. Більше в житті ти нічого не робиш. Отож існуєш ти лише заради власного задоволення” [1, с. 47 – 48].

Однак жукові мало цього, він вимагає від людей ще й поваги. На що бджола йому відповіла: “Ти подивися на те, що ти приносиш людям ... Після тебе залишаються хіба що об’їдені стовбурці на картопляних кущах. Рослини після твоєї роботи гинуть, і люди залишаються без картоплі. Та за що ж їм тебе шанувати?! Ми ж, бджоли, літаючи з квітки на квітку, не приносимо загибелі рослинам. Зібраний же нами нектар перетворюється на мед і дає користь не лише нам, але й людям” [1, с. 48 – 49].

Наступна казка Олександра Долженка – “Листяний художник” – набагато складніша. Вона містить у своєму змісті вставну історію, яку слухають від бабусі братик і сестричка, Іванко і Тетянка.

Епізоди з життя дітей становлять обрамлення казки. Вони аж ніяк не казкові. Початок – це зав’язка твору: “Надворі вже вечоріло, коли дванадцятирічний Іванко і десятирічна Тетянка повернулися зі школи” [1, с. 50]. Зав’язка прямо пов’язана з погодою, про яку Олександр Долженко говорить коротко: “У цей день погода була вітряною і похмурою, накрапав дрібний холодний дощ і поривами налітав холодний вітер. Швидко опустилися похмурі сутінки і, як густе розлите чорнило, затопили сад і повиснули темно-фіолетовими ляпками над їх маленьким будиночком на краю села” [1, с. 50].

Діти засумували з того, що вже минуло літо й настала осінь. Щоб якось зацікавити дітей тим, що й в осінній прохолоді є своя краса, бабуся запропонувала розповісти Іванкові й Тетянці казку про листяного художника.

Казка містить у собі чисто фольклорну історію про добру дівчинку й злу мачуху, яка, “щоб позбутися нерідної дочки, пішла з нею в ліс нібито по гриби, а насправді – з тією метою, щоб завести її у лісові хащі, а самій непомітно втекти від неї” [1, с. 50]. Ця історія фактично є зав’язкою вставної новели.

Зрозумівши, що самотійно вона з лісу не вийде, дівчинка сіла під маленькою берізкою й гірко заплакала. Настав вечір, почався дощ, вітер. Ніч розігнала дощ. Дівчинка продовжувала плакати, коли раптом почула лагідний голос: “Не плач, заспокойся, любя дівчинко. Я знаю, хто тебе образив: повз мене йшла твоя мачуха, рада-радесенька, що завела тебе в лісові хащі і кинула напризволяще. Дурна вона жінка, бо не знає, що саме цієї ночі ти можеш стати найщасливішою людиною у світі” [1, с. 51].

Як і личить у казці, до дівчини людським голосом заговорила берізка. Від неї маленька героїня дізналася: “Сьогодні саме та осіння ніч, коли люди з добрим і чуйним серцем можуть почути розмову всього, що росте й живе в лісі, бо цієї ночі сюди прийде листяний художник. Знаєш люба, я його надзвичайно поважаю і люблю. Але я всього лише дерево. Ти ж – людина. Та ще така симпатична дівчина. Листяний художник з’являється в образі красеня-юнака. Отож може бути, що ти станеш його нареченою, як що, звичайно, сподобаєшся йому. Так що не треба плакати, краще послухай про що будуть говорити між собою дерева” [1, с. 51].

Далі дівчинка слухала розмови дерева, береза говорила з ясенем, у їх діалог втрутилася черемха. До розмови підключився дуб, вставила слово дика слива, поскаржився деревам стрункий клен. Всі вони чекали на прихід листяного художника: “Незабаром прийде листяний художник і розмалює наші листочки своїми чарівними фарбами в ошатні кольори, а вересень подарує теплі дні. Визирне ласкаве сонечко і до нас, хай ненадовго, але усе ж таки повернеться літнє тепло і настане чарівна пора бабиного літа” [1, с. 52]. Скоро прийшов художник. Олександр Долженко показує дещо містичну картину його появи: “Дівчинка, що сховалася за берізкою, пильно спостерігала за тим, що відбувається навкруги. Вона з подивом побачила, як у цей момент місяць, що виглянув із темних навислих хмар, засяяв якимось особливо яскраво. Він осяяв сріблясто-зеленуватими променями центр невеличкої галявини з якої від землі до неба стовпом став підійматись білий тремтячий пар-туман. З кожною миттю тремтячі струмені пару, які світилися неясним зеленувато-фосфоричним світлом, ставали більш рясними і непрозорими. А потім пар-туман прийняв контури людини і застиг в опуклих формах, перетворившись у небаченої краси юнака” [1, с. 52].

Олександр Долженко з любов’ю малює портрет листяного художника, показуючи його через сприйняття героїні: “Юнак був вдягнений в жовто-жарий одяг. На голові він мав жовтий солом’яний бриль з пурпуровою стрічкою та красивими квітами на ньому. А взутий він був у багряного кольору чобітки. Одяга юнака увібрала в себе самі яскраві і соковиті барви і відтінки осені і мала на собі жовті, жовтогарячі, рожеві, червоні, салатні, абрикосові, палеві, коричнево-руді кольори. Одяга юнака нагадувала своїми кольорами розмальоване осінніми фарбами дерево, і відтінювала його привабливість і юність. За плечима в нього була візерунчаста торбинка з фарбами, а в руках він тримав палітру і різноманітні пензлі й пензлики” [1, с. 52].

Далі дівчинка спостерігає за роботою листяного художника, що по черзі став розфарбовувати листя дерев в осінні кольори. Автор показує, що свою роботу герой здійснює з натхненням: “Натхненно малює він, ретельно визолочує березові листочки, дбайливо урізноманітнюючи їх кольорове багатство відтінками лимонного і салатного, жовто-палевого, шоколадно-коричнуватого й яєчного кольорів” [1, с. 53].

Як і заведено в казці, розмальовані художником листочки одного дерева, швидко з'являться на інших деревах. При цьому зріст художника весь час змінювався, коли він розмальовував кущик, то ставав маленьким, коли високе дерево, то досягав його верхівки. Фантастичні вкраплення в сюжеті твору поставали органічними і звичайними.

Потім художник помітив дівчинку і суворо мовив: “Ще ніхто не наважувався за мною підглядати: ніхто вітряного і мрячного осіннього вечора не наважиться прийти до лісу” [1, с. 53]. Молода берізка розповіла художнику історію дівчинки, останній запропонував дівчинці стати його помічницею, а після її згоди доторкнувся до неї чарівним пензлем. І сталося диво. Олександр Долженко використовує старий фольклорний прийом, коли звичайна дівчина вмить стає принцесою: “За одну якусь мить дівчинка перетворилася в справжню принцесу в золотосяйній сукні і дивної краси черевичках” [1, с. 54].

Дівчина прийшла на допомогу листяному художнику, і вони до настання ранку розмалювали всі кущі та дерева. На прощання художник подарував своїй помічниці чарівне намисто і сказав, що “воно охоронить тебе від лютої мачухи і від усіх лютих людей і подій, подарує щастя і радість у твоєму житті” [1, с. 54].

На прощання дівчина призналася, що задивившись на такого красивого юнака, вона встигла за короткий час його покохати, на що художник мовив: “На наступний місяць ... до тебе приїде свататися хлопець із дальнього села. Він буде дуже схожий на мене. З ним ти і будеш жити щасливо. Тому що чоловік тобі дістанеться гарний і роботящий, непитущий і турботливий. І проживеш ти у достатку, захищена від нещастя і лютих людей, гарне і спокійне життя. Щасливе життя твоє, захищене від зла і бід, це і буде тобі від мене найкращим подарунком на світі” [1, с. 55].

Вставна історія кілька разів переривалася репліками дітей, що слухали бабусину казку та її відповідями, що уточнювали зміст вставного твору:

“– А хіба, – здивовано запитав у бабусі Іванко, – листяний художник приходять і розмальовує листики на деревах кожного місяця?

– Звичайно, – відповіла бабуся, буває, що по кілька разів на місяць. Ось чому кольори і відтінки осінніх листків навіть впродовж одного місяця так часто змінюються” [1, с. 55].

Кінець обрамлення – це повчальна розв'язка твору. Під впливом бабусиної казки діти з ранку вибігли з будинку, щоб помилуватися красою осінніх барв на деревах. Вони збирають букет із опалого листя, щоб подарувати бабусі: “... Скажемо, що від листяного художника” [1, с. 57].

Тетянка та Іванко є героями ще однієї казки Олександра Долженка “Чому рипить сніг?”. Зачином її є чудовий пейзажний малюнок приходу зими. Автор, не шкодуючи словесних фарб, описує цю подію: “У село непомітно вночі прийшла красуня зима. Вона старанно приборала все

навкруги льняним полотном своїх іскристих снігів. Одягла в білі кожухи дерева і кущі, прикрасила сніговим мереживом лиштви і підвіконня сільських хат, розписала шибки дивної краси сріблястими візерунками. Дбайливо укутала зима пухнастою сніговою ковдрою ліс і поле за селом. А ще нещодавно блакитнооку тихоплинну річку за ніч закліла кришталево-прозорою кригою.

Після довгої ночі настав перший погідний зимовий день, насичений пахощами снігу, свіжим підбадьорливим повітрям і легким морозцем. Завмерли дерева і кущі, одягнені в пишні сніжні шуби, шапки і берети. Нічна сніговиця, одягши землю в білосніжні шати, припинилася. Лише окремі сніжинки ще плавно кружляли в граційному танку, витончено вальсуючи у безвітрі на тлі ніжно-блакитних небес. А величаве ласкаве сонечко спокійно та приязно сяючи, лагідно опромінює поверхню снігів, що іскряться не яскравим, але радісним сяйвом, запалюючи в пишному зимовому покривалі міриади різнобарвних іскорок” [1, с. 58].

Казка “Чому рипить сніг?” поєднує реалістичне й фантастичне, створюючи враження зимової феєрії. Реалістичні моменти пов’язані з ліпленням дітьми разом з батьком сніговика: “Із сміхом і жартами Іванко й Тетянка разом із батьком почали скачувати сніг у кулі.

У батька вийшла найбільша. На неї поклали трохи меншу Іванкову. Ще менша, Тетянчина, стала головою сніговика. Потім у трьох відійшли на відстань і замилювалися своєю роботою. Гарний виходив сніговик, високий і дебелий” [1, с. 58].

Реалістичними мазками письменник відтворює процес поліпшення сніговика – діти роблять йому очі, ніс та рот, одягають на голову шапку, прилаштовують руки і вставляють мітлу, під ліву руку кладуть капусту.

Потім починають очікувати на прихід Діда Мороза. Не дочекавшись лягають спати Іванко та Тетянка, згодом мати та батько. І саме тоді починається казкова феєрія.

Автор відтворює події ночі в романтичному, дещо містичному ракурсі, про те, що має відбутися щось незвичайне говорить уже картина нічної природи: “... Коли зозуля настінного годинника прокувала північ, місяць повільно і величаво вплив із-зі хмар, знову заливши усе навколо примарно-таємничим фосфоричним світлом. Осяяні місяцем гілки дерев і кущів, одягнених зимою в білі кожухи, гарно виглядали у виблисках інею. Витканий сніжним хутром тин і засипані снігом сходинки ганку заяскравили міриадами іскорок, виблискуючи в химерному місячному сяйві. На тлі тину ще виразнішим та помітнішим став виглядати великий білий сніговик.

Сніг давно перестав падати, і виславши усю землю м’яким іскристим шаром, ніби замалював все білою фарбою, і весело сріблився у світлі місяця. А місяць, що виглянув із-за хмар, якось особливо яскраво опромінив все навколо. І під його чарівно-примарним сяйвом двір став



здаватися якимось казково-незвичним і загадковим. Поверхня сяючого снігу мерехтіла і переливалася в сріблясто-фосфоричному світлі місяця і здавалося, мала фіолетово-бордовий й синє-бузковий відтінки. Блиски інею на гілках набули зеленувато-блакитнуватою відтінку, беручи участь у таємничій атмосфері загадкової краси зимової ночі. Сама обстановка засніженого двору невловимо змінилася, як би говорячи про те, щойно повинна відбутися якась таємничка і чудесна подія. І в цій атмосфері чарівництва і загадковості дійсно відбулося чудо зимової казки” [1, с. 59 – 60].

Саме з цього моменту починається власне казка. Олександр Долженко розповідає про появу на подвір’ї Діда Мороза.

Дід Мороз, Сніговик і вухатий заєць, що прагне відкусити шмат капусти в сніговика, – це три казкові персонажі, чиї взаємини, розмови, діалоги становлять основну частину вставної казкової історії.

Саме тут, у словах Діда Мороза розкривається зміст заголовку твору письменника: “... Віднині сніг буде рипіти під ногами людей чи під лапами тварин, під полоззями саней чи колесами возів. Знай, коли рипить сніг, – я завжди поряд, хоч мене і не видно, тому завжди прийду тобі на допомогу в скрутну хвилину” [1, с. 61].

Із розв’язки твору видно, що вся ця феєрична нічна історія відвідин Дідом Морозом подвір’я хати, розмова зі сніговиком приснилося батькові Іванка та Тетянки, але його слова про те, що сніг рипить від ногами, примушують їх вірити в чудеса зимової ночі: “А де ж сліди Діда Мороза, – заклопотано роздивляючись сніг біля сніговика запитала Тетянка. А потім смутно сказала – а, може, Дід Мороз і не приходив узагалі.

– Як це не приходив, – запитав батько, вийшовши з хати і йдучи засніженим подвір’ям до сніговика.

– Ви чуєте, як під ногами рипить сніг? А це значить, що вночі був Дід Мороз і після себе порипування снігу залишив” [1, с. 62].

Новітній літературний процес в Україні репрезентовано сотнями прозаїків, поетів, драматургів, критиків. Лише Луганщина представлена кількома десятками авторів, однак далеко не всі вони потрапляють у поле зору критиків, а отже, й стають відомими широким читацьким масам. Уявлення про складність сучасного літературного процесу буде набагато повнішою, якщо увага науковців буде сконцентрована не лише на творчості класиків чи обіймі модних авторів, часто епатажних, про яких говорять, а й до осмислення будуть залучені постаті літераторів, чия творчість не потрапляє в поле зору науковців, а самі вони реально присутні в новітній літературі.

Саме з цієї точки зору важливим є наше звернення до творчості Олександра Долженка, творчий доробок якого, а це поезія, проза, драматургія, синтетичні жанри, за своєю природою є, вживаючи англійський термін, fiction, бо в своїй основі містить естетично освоєну й творчо перетворену самим автором реальність. Характерними рисами

цієї трансформованої реальності є відмінність від первинної, оскільки фантазія, домисел і вимисел суттєво її видозмінили; автор широко використовує можливості не тільки життєподібних форм відображення дійсності, а й умовних, особливо в казках.

Одним із найсуттєвіших компонентів художнього світу Олександра Долженка є природа, змальовуючи яку, автор часто звертає увагу на найменші її деталі й порухи, відтворюючи неповторний світ української флори й фауни. Природа постає одухотвореною, наповненою звуками й барвами.

Особливо важливе місце в художньому світі алчевського письменника посідає кольористика. Кольори різних пір року – зими, весни, літа, осені – допомагають краще осягнути Долженкове довкілля, повніше зрозуміти природу закономірностей у ньому, розрізнити дерева і кущі, дикі трави й засіяні лани, емоційно сприйняти найменші порухи душі автора.

Творчість Олександра Долженка є глибоко патріотичною. У нього немає творів, переповнених банальними гаслами й псевдопатріотичними почуттями. Він пише про той світ, який добре вивчив і знає.

Олександр Долженко наділений особливо вразливою душею, у віртуальному просторі fiction він відчуває себе набагато комфортніше, аніж у реальному світі, де суспільні процеси, не завжди спрямовані на благо індивідууму і часто гублять особистість у масі, де нікому немає діла до таланту.

#### Література

**1. Долженко Олександр.** Рідна природа моя, українська: вірші та художня проза. – Донецьк: Донбас, 1996. – 64 с.

At the article author pay's attention to the fairy-tales of Lugansk region's writer Alexandr Dolzhenko. Addressed to children, they teach to Love native nature, educate the patriots of our country.

УДК 82.161.2 – 311.9.09

**І.П. Гречаник**

### **ЖАНР ФАНТАСТИКИ В СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Питання про співвідносність буття та небуття є одним із наскрізних в історії людства. Особливо гострої уваги завжди привертала проблема визначення небуття, і одним із способів її тлумачення є художня література, зокрема фантастика. Фантастиці як окремому жанру літератури на світовому рівні присвячено велику кількість досліджень, а

на власне українському є лише невелика кількість наукових розвідок, присвячених цій проблемі, незважаючи на те, що український простір фантастичної літератури надзвичайно цікавий і багатий.

З поданої проблеми основними є дослідження М. Бахтіна, Є. Брандіса, А. Бритникова, Г. Велза, В. Гакова, Г. Гуревича, В. Державіна, І. Єфремова, Р. Желязни, Б. Іванюка, Ю. Кагарлицького, С. Кошелева, С. Лема, Б. Ляпунова, Ю. Манна, А. Нямцу, Ю. Смекалова, Ц. Тодорова, Т. Чернишової, Н. Чорної та ін.

Метою статті є виявити основні жанрові особливості фантастики для подальшого аналізу творів українських письменників-фантастів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Фантазія – одна з найважливіших антропологічних основ для тих можливостей соціального розвитку, які властиві людині. Фантазія, як відомо, абсолютно не характерна для тварин, а отже, є однією з основних особливостей людини. Саме в основі вимислу лежить творча реалізація особистості відповідно до часу, в якому вона живе. Фантазія – це одна з форм уявлення, психічної діяльності, що полягає в створенні мисленневих ситуацій, які ніколи не сприймаються людиною в дійсності.

Найактивніше фантазія реалізовується в літературі, а точніше, в жанрі фантастики. Фантастика, за визначенням Ц. Тодорова, це жанр, який передбачає інтеграцію читача в світ персонажів та визначається двоїстим сприйняттям подій [1, с. 25]. Ю. Кагарлицький наголошує на тому, що фантастика – це те, у що ми віримо, хоча б як у можливість, хоча б як у диво [2, с. 30]. За визначенням Н. Фрая, фантастичне – це коливання, які відчуває людина, якій знайомі закони природи, коли вона спостерігає явища, що здаються їй надприродними [1, с. 8]. Р. Кайуа вважає, що фантастичне – це порушення визнаного порядку, вторгнення неприпустимого у закономірність повсякденності [1, с. 26]. Г. Гуревич стверджує, що фантастика – це література, де вагому роль відіграє незвичайне, неіснуюче, невідоме, вигадане [5, с. 33]. Іншими словами, фантастика представляє собою жанр художньої літератури, в якому за допомогою додавання вигаданих, уявних елементів, створюється світ, відмінний від сьогоденного. Актуально сьогодні постає питання про диференціацію підвидів фантастичного жанру. Так В. Ревич пропонує як окремі види фантастичного розрізняти утопії та антиутопії; Г. Гуревич виокремлює “чисту” фантастику та наукову (сьогодні більш розповсюдженими є поняття соціальної та наукової фантастики), а також виділяє такі підгрупи як фантастика наукової мрії, наукових ідей, лабораторна, виробнича, фантастика-застереження, пізнавальна, пригодницька, психологічна, сатирична, політична та ін. У наш час дослідники соціальної фантастики прийшли до такої диференціації: таймпанк (альтернативні світи описуються на технологічному рівні певного періоду розвитку людства), фентезі (розповідь про світ уявний, в якому диво представляється реальністю, ідеалізм переважає над раціоналізмом), наукову фантастику (спроба пояснення дива з наукової

точки зору), космоопера (дія відбувається в космічному просторі), бойова і пригодницька фантастика (в основі сюжету лежать бойові дії, війни з використанням надзвичайних приладів (бластери, силове поле замість броні та ін)), соціальна фантастика (розкриваються суспільні аспекти життя), апокаліпсис та постапокаліпсис (життя до чи після глобальної катастрофи), альтернативна історія та географія (подорожі). Найширшими з них є таймпанк, який включає в себе сандалпанк і мідлпанк (конфлікт часу та речей), стімпанк (або паропанк), дизельпанк (в основі сюжету дизельний двигун), кіберпанк (комп'ютерні технології); а також фентезі (героїчне, епічне, міфологічне, технологічне, "темне").

Така широчезна класифікація свідчить про надзвичайну розвинутість фантастичного жанру в сучасному літературному просторі. Для виділення такої різноманітності фантастичних піджанрів, необхідним стає вивчення природи фантастичного, особливостей творення фантастики. Так Ю. Лотман стверджує, що в основі фантастичного жанру лежить змінений об'єкт дійсності. Механізм фантастичного, на думку вченого, будується за допомогою об'єкта та його відображення, відбитку. Об'єктом є текст нульового рівня, який може бути ізоморфним (відповідати дійсності) чи зміненим. Ю. Лотман говорить про те, що при порушенні ізоморфізму відбувається зміщення очікуваного, а у відповідності з трансформацією відображення це зміщення і є фантастикою. На думку дослідника, основним завданням художнього тексту є встановити в свідомості колективу правила співвіднесення дійсності, тип ідеалізації, що перетворює об'єкт в текст, а коли ці правила порушуються, руйнується ізоморфізм, то виникає фантастичне.

Ц. Тодоров схильний до думки, що в основі фантастики лежить правило ототожнення. Очевидець повинен обрати одне з двох можливих рішень: чи це омана почуттів, ілюзія, продукт уяви, і тоді закони світу залишатимуться незмінними; або подія дійсно мала місце, і є складовою частиною реальності, але тоді ця реальність підкорюється невідомим людині законам. Тобто в основі фантастичного, на думку літературознавця, лежить *сумнів*. Фантастичне ж існує доти, доки зберігається ця невпевненість, а як тільки читач обирає ту чи іншу відповідь, він залишає сферу фантастики. Такої ж думки про природу фантастики дотримується В. Соловйов, стверджуючи те, що феномен фантастичного можна пояснити подвійно: природним шляхом чи надприродним. Коливання у виборі між цими двома категоріями і створюють ефект фантастичного.

Ю. Кагарлицький, досліджуючи фантастичний жанр у процесі еволюції, розпочинаючи від міфології та зупиняючись на фантастичній літературі першої половини ХХ століття, вирізняє наукову фантастику і масову. Наукова фантастика, на думку дослідника, заснована на діалектиці розуму, який досліджує, а масова (або міфологічна) заснована на вірі людини у надзвичайне. Так дослідник, розглядаючи поетапний

розвиток жанру, приходиться до висновку, що в основу фантастики поклалися реалістичний гротеск, який згодом змінився логізованим гротеском. Дві такі основи жанру дослідник виділив у взаємовідповідності фантазії та раціонального. Він говорить, що людська уява має за вихідний пункт реальні предмети, але перетворює їх за допомогою окремого набору прийомів. Уява може аглютинувати (зрощувати) ознаки різних предметів, створюючи основу для фантастичного. Потреба фантастики полягає у переконструюванні, руйнуванні та створенні інших просторових переміщень та змін.

Ю. Кагарлицький цінність фантастики вбачає в тому, що людина здатна реалізувати в ній дар передбачення. Наводячи приклади з творів Вольтера, Рабле, Свіфта, дослідник наголошує на великій соціокультурній ролі фантастики. Людська уява і, ще остаточно не вивчений наукою, дар передбачення можуть стати потужною силою в соціальному розвитку суспільства. Окрім цього фантастика, дає змогу відчуті єдність, цілісність світу, оскільки читач може оцінити сутність, значущість Землі із космічного простору, надр землі; важливість життя з потойбічного життя та ін. Нерідко сучасні українські письменники-фантасти вплітають у канву сюжету глобальні проблеми людства і намагаються скоординувати основні способи їх вирішення (Ю. Бедзик “Любов, президент і парадигма космосу”, 2002). Отже, за Ю. Кагарлицьким, фантастичний жанр є одним із основних і найважливіших жанрів літератури на сучасному етапі розвитку суспільства, як в літературному так і в соціокультурному планах.

Г. Гуревич, вивчаючи способи реалізації фантастики, визначає фантастику-тему та фантастику-прийом [5, с. 43]. Фантастика-тема репрезентує собою коло подій, явищ життя представлених в органічному зв'язку з основним конфліктом, проблемою, яка потребує переосмислення. Фантастика-тема іманентно пов'язана з конкретно-чутєвим, образним мисленням, тяжіє до сюжету як розвитку подій, в яких беруть участь персонажі. Фантастика постає як основний стрижень твору, його основа, вимагає відповідної жанрової структури, виступає одним із стилетвірних чинників.

Фантастика-прийом є спосіб, або шлях до розкриття якоїсь фрагментарної ідеї твору. За Г. Гуревичем, вона може виступати як засіб реалізації сатири, посилювати пізнавальний елемент та ін. Дослідник розрізняє такі принципи втілення фантастики-прийому в канву твору: умовне місце, умовний час, умовний образ, які допомагають розкрити основний ідейний зміст твору.

Продовжуючи дослідження Г. Гуревича, О. Стужук розглядає фантастику, як метажанр, розрізняючи в ній такі види як фантастика-прийом та фантастика-концепт. Прийом дослідниця визначає як застосування фантастичних засобів та елементів фантастики у нефантастичних творах, а концепт – синтез філогенетичних, онтогенетичних, змісто- та жанротвірних чинників художньої

фантастики. У межах фантастики-концепту О. Стужук виділила: власне фантастику, наукову фантастику та фентезі. У результаті дослідження вчена приходить до висновку, що фантастика-прийом в українській літературі виступає у таких варіантах: казкове і вигадане (фентезійне); і може реалізовуватися у деяких літературних напрямках (романтизм, модернізм, сюрреалізм, “хімерна проза”, постмодернізм та ін.).

Таким чином, жанрові особливості фантастики полягають передусім у способі творення цього жанру та реакції реципієнта, в основі якої є сумнів, вагання, двоїстість думки, намагання ідентифікувати реальність та вигадку. Одвічний конфлікт раціонального та фантазії лежить в основі досліджуваного жанру. Особливим є також спосіб реалізації художньої фантастики в літературному творі, за визначенням дослідників, це може бути або фантастика-тема, або фантастика-прийом, які визначають подальшу організацію ідеї. Але окрім цих особливостей фантастика виконує важливу соціокультурну роль, проектуючи думку в майбутнє (або минуле) з метою вирішення глобальних проблем людства. Отже, фантастика як жанр літератури становить широку проблему і вимагає подальших досліджень.

#### Література

**1. Тодоров Ц.** Вступ у фантастичну літературу / Переклад з фр. Б. Нарумова. – М.: Будинок інтелектуальної книги, Російська феноменологічна спільнота, 1997. – 144 с. **2. Кагарлицький Ю.** Що таке фантастика? – М.: Худ. літ, 1974. – 352 с. **3. Лотман Ю.** Структура художнього тексту. – М., 1970. – С. 285 – 287. **4. Стужук О.** Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ – ХХст.) / Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.06 / Стужук О.І. / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2006. – 21 с. **5. Гуревич Г.** Бесіди про наукову фантастику: Кн. для учнів. – М.: Освіта, 1983. – 112 с. **7. Бедзик Ю.** Любов, президент і парадигма космосу. – К.: Астрата, 2002. – 396 с. **8. Смєлков Ю.** Гуманізм технічної ери // Вопр. лит. – 1973. – № 11. – С. 42 – 71. **9. Чорна Н.** У світі мрії та передбачення. – К.: Наук. думка, 1972. – С. 1 – 2, 228.

This article includes some theoretical material about the study of genre of science fiction and is the part of big research into the science fiction peculiarities in Ukrainian literature. The author considers the notion of the science fiction, its peculiarities and the basis of this genre.

**І.І. Даниленко**

## **УКРАЇНСЬКА ВІРШОВАНА МОЛИТВА ЯК РЕЗУЛЬТАТ СЕКУЛЯРИЗАЦІЇ СЛОВЕСНОЇ ТВОРЧОСТІ СХІДНИХ СЛОВ'ЯН**

Перші зразки віршованої книжної молитви, що не пов'язані ані з літургією, ані з позалітургійним співом, на східнослов'янському ґрунті репрезентовані давньоукраїнськими поетами. Поява й швидкий розквіт давньоукраїнської віршованої молитви припадає на кінець XVI та XVII ст. – період, позначений ослабленням візантійського впливу і посиленням впливу західноєвропейського. Каталізатором віршовано-поетичної творчості давньоукраїнських поетів насамперед стало активне прагнення східних слов'ян, передусім українців та білорусів, перекласти Св. Письмо народними мовами. Це відбувається, по-перше, на тлі реформаційних процесів у західноєвропейських країнах, де увага митців до юдейських і ранньохристиянських пам'яток посилюється у зв'язку з переоцінкою питань догматичних, релігійно-моральних та церковно-практичних; по-друге, в умовах дотримання офіційною церковною владою Московщини великоруської православної концепції мови, згідно з якою церковнослов'янська мова тлумачилась не як одна з можливих систем комунікації, а як засіб вираження Божої істини, ангельська мова, “ікона православ'я”, через що іншомовні версії Св. Письма не визнавалися [17]. Ще один важливий чинник, що сприяв розвитку давньоукраїнської книжної поезії, – це польсько-католицька експансія на східнослов'янські землі, коли в українців виникає бажання поширити православні ідеї на ширше коло читачів засобами їхніх опонентів, тобто через польську мову та мистецтво вірша. Невипадково серед перших книжних зразків давньоукраїнської поезії (друга половина XVI ст.) – вірші-молитви, пронизані ідеєю боротьби з католицькою експансією на східнослов'янські землі: “Скарга нищих до бога” анонімного автора, “Кресте, господствуй десь во всем мирѣ ...” Даміана Наливайка, “Утверди нас, господи, у вѣре стояти ...” Афанасія Селецького тощо. А на початку XVII ст. зафіксовано дуже цікавий зразок рольової молитви за Україну – “[Плач Малої Росії]” анонімного автора [17, с. 289 – 290]. Нарешті, церковна реформа патріарха Московського Никона сприяла виникненню не лише різних релігійно-соціальних рухів, а й особистісного начала в людині, обумовивши формування нових сфер культурної діяльності, нових потреб суспільства. У результаті протягом XVII ст. відбувається бурхливий розвиток світської поезії, а саме – поезії індивідуального життя, інтимних почуттів і переживань, пов'язаних, зокрема, з пріоритетними на той час стосунками людини й Бога.

Стиль і поетика українських віршів XVI – початку XVII ст. розвиваються від рівня, характерного для східнослов'янського

Передренесансу, до рівня, властивого Ренесансу і ранньому бароко. Прикметно, що вже перші друковані східнослов'янські вірші<sup>1</sup>, зафіксовані наприкінці XVI ст., віддзеркалюють дві різні стилістично-віршові тенденції, що надалі розвивалися в україно-білоруській віршовій практиці. Так, Герасим Смотрицький у віршах на герб князів Островських та передмові до читача Біблії використовує *нерівноскладовий вірш*, послуговуючись *церковнослов'янською мовою* (з Польськими домішками). Тоді як автор “Хронології” Андрій Римша – “литвин” (тобто білорус) за походженням, як він підписався під панегіриком Федору Скуміну в “Апостолі” 1591 р., – дотримується у своїй поетичній творчості *ізосилабізму*, вживаючи *народну мову*.

Щодо жанру віршованої молитви, то найбільш вагомим та значущим чинником для його формування стали спроби перекладу східними слов'янами Псалтиря народними мовами. Схильність до популяризації Книги Хвалінь насамперед виникає в Україні та Білорусії (рукописні Псалтирі Румянцевського музею в Санкт-Петербурзі № 335 і № 1017 були досліджені 1896 р. варшавським проф. Е. Карським у його праці “Западнорусские переводы Псалтыри в XV–XVII веках”; про це докладніше: [5, с. 4]). Це відбувається під впливом сусідньої Польщі, де на той час спостерігається надзвичайно широка практика перекладання псалмів, причому як у прозі (наприклад, вільний прозовий переклад М. Рея), так і в віршах (обробки біблійних псалмів В. Врубеля, А. Тржецького, Я. Любельчика, Я. Леополита (Ніча), М. Рея та ін.). Існували також віршовані переклади-переспіви всієї Книги Хвалінь, що здійснили Якоб Любельчик (1558 року) та видатний діяч культури доби польського Відродження Ян Кохановський, чий “*Psalterz Dawidow*”, виданий 1558 року з музикою М. Гомілки, особливо вплинув на розвиток як польської поезії, так і східнослов'янської культури. Дослідники, говорячи про “*Psalterz*” Кохановського, зазначають, що твір вирізняється досконалістю польської мови, яка передавала найбільш піднесені та найглибші рухи людської душі, досягаючи при цьому рідкісної краси і сили [5, с. 247]. Усвідомлюючи своє новаторство, сам Я. Кохановський зауважив, що він піднявся на вершину древніх муз, яка ще не була під польською п'ятою:

I wdarlem się na skałę pięknej Kallsjopy,  
Gdzie dotychczas nie było znaku polskiej stopy [20, с. 11].

“*Psalterz*” Я. Кохановського слушно вважається твором парафрастичним, оскільки в ньому дуже помітне віддзеркалення певних боків власне поетового життя – його турбот, негараздів, розчарувань тощо, як, приміром, в обробці 34/35 псалма, де відбиті скарги на важке становище поета:

Głodni pochlebce czci mi uwłaczali,  
Mną sobie gęby dworni wymywali  
Darmojadowie [20, с. 104].



Назагал, ренесансне світосприйняття Кохановського з його світлим життєутвердженням та творчою розкутістю, спираючись на глибоко релігійне почуття митця, який особисто сприймає та переживає богословські істини, сприяло тому, що Псалтир у його інтерпретації набув тональності, наближеної до ментальності й світовідчуття багатьох його сучасників. Віршовані переспіви Кохановського зазвучали і в католицьких, і в протестантських храмах Речі Посполитої, що стало вагомим внеском не тільки в польську літературу, а й культуру інших народів, зокрема: у литовське Відродження, в українське, російське, угорське, молдавське, румунське віршування.

Однак в умовах Російської імперії процесові емансипації української книжної поезії серйозно заважало упереджене ставлення церковної влади до перекладів Біблії національними мовами та художньої інтерпретації Св. Письма, здатних, на думку московських церковників, спричинити ересь. Такий підхід до тексту у східнослов'янській писемності має давню традицію. Зокрема, він прокламувався у численних трактатах чорноризця Храбра “О письменех”, на думку якого слов'янам літери були дані від Бога, але остаточно сформувався під час боротьби церковників проти виправлення текстів книг. Уже з часів суду над Максимом Греком запроваджувалася думка, що кожне виправлення тексту є порушенням його змісту (*субстанціональна концепція тексту*) [11]. Слід зважити також на те, що в Московщині, починаючи з XVI ст., державно-церковна влада посилила гоніння на світські пісні разом з іншими народними розвагами (“Стоглав” суворо забороняє “безчинный говор”, “бѣсовскія пѣсни”, “скоморошеския игры и пѣсни сотонинскія” [19, с. 140, 381 – 382]), через що фольклор, який був єдиним повноцінним джерелом світської поезії, пішов із міст.

Певний злам у цій ситуації відбувається після розколу Руської Православної Церкви, що в середині XVII ст. поділив православних на дві антагоністичні групи – старообрядців, які не прийняли реформу Никона 1653–1656 рр., та новообрядців. Поступово в гострих дискусіях та протистояннях “грекофілів” і “латинимудрів” починає завойовувати свої позиції нова, характерна для католицького Заходу *раціоналістична* (або *конвенціональна*) *концепція тексту*. У результаті сакральний, богослужбний текст поступово секуляризується. Стає можливим навіть його пародіювання, репрезентоване, зокрема, в таких творах, як “Служба кабаку”, “Калязинская челобитная”, “Сказание о бражнике”. У “Службі кабаку”, приміром, у комічній функції використані форма служби мученику, тексти молитвослів'їв із “Мінеї Служебної”, “Октоїха”, “Тріоди Цвітної”, “Трефоля”; а також – витяги з добре знайомого тогочасному читачеві “Часослова”, за яким у допетровській Русі навчали грамоти. Так, одна з найпопулярніших православних молитов “Святой Боже, Святой крепкий, святой Бессмертный, помилуй нас” тут замінюється її “дурацьким” варіантом, який проголошують кабацькі ярижки: “Свяже хмель, свяже крепче, свяже пьяных и всех пьющих, помилуй нас, голянских” [15, с. 56]; а Молитва Господня (“Отче наш”)

набуває ось такого вигляду: “Отче наш, иже еси седиш ныне дома, да славитца имя твое нами, да прииди и ты к нам, да будет воля твоя яко на дому, тако и на кабаке, на пече хлеб наш будет. Дай же тебя, господи, и сего дни, и оставите, должники, долги наша, яко же и мы оставляем животы свои на кабаке, и не ведите нас на правез, нечего нам дати, но избавите нас от тюрмы” [16, с. 56].

Попри те, що деякими науковцями зазначені твори визначаються як “антиклерикальні” та “антицерковні”, в “яких свідомо висміюються багато догматів християнської віри, святі тощо” [14, с. 124], слушною слід визнати іншу точку зору, висловлену авторами праці про “сміховий світ” Русі Д. Лихачовим і О. Панченком. Вони, зокрема, зауважують, що в XVII ст. пародії на молитви та церковну службу були дуже поширені і не вважалися богохульними, а “Служба кабаку” та “Калязинская челобитная” могли навіть рекомендуватися благочестивому читачеві, вважаючись “корисними” [9, с. 20]. Д. Лихачов пояснює цей феномен своєрідністю середньовічного підходу до літературних пародій, у яких сміх є іманентним самому собі, тобто спрямований не на оригінал, як у пародіях Нового часу, а на те, що зображується в новотворі [9, с. 14]. Згідно з цим “пустошная кафізма” (рос.) – не знущання над іншою кафізмою, а “антикафізма”, замкнена у самій собі [8, с. 78]. Тож, як і в “Молінні Даниїла Заточника”, тут маємо справу не з сатиричною пародійністю, а з явищем переспіву, коли добре відома широкому загалу церковна жанрова форма стає основою для створення новотвору суто мирського характеру, зокрема, комічного. Відповідно до цього і “антимолитва” на той час – це не заперечення існування священної молитви богослужіння, а різке, епатажне відстоювання права на існування повноцінного світського дискурсу в культурі Русі.

Зважаючи на це, не дивно, що в другій половині XVII ст. і на Московщині також виникає бажання зробити Св. Писання більш доступним для розуміння народу. Б. Успенський зазначає, що у 80-ті рр. XVII ст. все частіше лунають заклики “писати мовою, доступною “простим людям”, ... що таке “проста мова” було незрозуміло, але було <...> соціальне замовлення писати нею” [17, с. 95]. Тож 1683 р. перекладач Посольського приказу Авраамій Фірсов переклав Книгу Хвалінь з канонічної церковнослов’янської мови народною [13], і визнаючи в цьому свою заслугу, зокрема, зауважив, що в його “словенському” перекладі “несть речений” грецьких, сербських, “волошських”, болгарських, єврейських. Попри те, що патріарх Іоаким поставився до Псалтиря в перекладі Авраамія несхвално, заборонивши його використовувати, процес секуляризації, що вже розпочався у всій східнослов’янській словесності, зупинити йому було не під силу.

Ще один чинник, який формував літературну віршовану молитву на східнослов’янському ґрунті, – вплив духовної пісні, потреба на яку в умовах гоніння російської державно-церковної влади на світську пісню була дуже високою. Цей культурний попит задовольнявся здебільшого

завдяки готовим польським та українським поетичним зразкам, чимало з яких проникали на Московщину разом з посиленням другого західного впливу. Попри рукописне побутування (перші записи досить пізні, датуються кінцем XVI, а далі – XVII–XVIII ст.), давньоукраїнська духовна пісня була рівноправним видом поезії у східнослов'янській книжній культурі того періоду.

Аналіз цього матеріалу, опублікований В. Перетцем, М. Возняком, Олею Гнатюк, показав, що молитовний складник властивий усім основним різновидам давньоукраїнської духовної пісні. Адже, тісно пов'язані з літургійним календарем, духовні пісні успішно виконували функцію позалітургійної молитви та християнського наставляння для спільноти мирян. Залежно від призначення та художнього задуму пісні в її структурі переважає або молитовний, або риторичний складник. Так, у піснях, присвячених *Господським* і *Богородичним святим*, зазвичай переважає молитовна структура *величальної пісні* з властивим їй вишуканим мовностилістичним оформленням та найвищим з-поміж усіх духовних пісень ступенем метафоризації і символічності мови [6, с. 10]. Ось фрагмент однієї з Богородичних пісень, де прискіпливий підхід до композиції й оформлення вірша є очевидним:

Матко Божа, Твое панство надъ землею и небомъ,  
Мору, вѣтромъ розказуешь и всѣм елементомъ.  
Архаггелов, херувимовъ и вѣхъ святыхъ Царице,  
Аггельській гласъ Ти приносимъ, будь намъ, Помощныце.  
Радуйся, вси вопиемъ пѣснь, Тебѣ слава и гоноръ,  
Роди земли отдають Ти молитвъ святых хоровъ.  
Имя Твое прославляемъ на земли живущіи  
И чудъ потѣхи пресвятои усѣ плачущіи.  
Ясна Зоре, потѣшай насъ во вся дны житія,  
Яко детки Матки своей просим милосердія [4, с. 55].

(“Пѣснь Пресвятой Богородицы”)

Тут силабічний вірш з послідовним чергуванням 15-складового і 14-складового рядків поєднується з акровіршем, побудованим у такий спосіб, що перші літери довгих рядків складають ім'я “Мария”.

У піснях *на честь святих* та *покаянних* піснях зазвичай присутні і молитовний, і риторичний складники, оскільки вони традиційно мають яскраве дидактичне начало. Так, у піснях на честь святого життя Божого угодника мало слугувати зразком для благочестивого християнина, відвертаючи його від гріховного життя. Звідси і різноплановість системи експліцитної адресації: ліричний суб'єкт пісні на честь святих може звертатися і до святого (з традиційними славослів'ям, проханням, благодарінням тощо), і до мирянина, який потребує Спасіння, і, нарешті,

до всього навколишнього середовища, яке має співати хвалу святому. Подекуди в коло експліцитних адресатів такої пісні можуть потрапляти навіть вороги святого, вічному безслав'ю яких протиставляється духовна перевага та нев'януча божественна слава головного героя твору. Саме таку різноприродну і різнохарактерну систему поліадресації має, приміром, “Пѣснь святым апостолам Петру и Павлу”, де наявні і риторичні звернення до музичних інструментів, що закликаються до прославлення святих апостолів (“Органы играйте, Петра вихваляйте / Апостолу Павлу на триумфъ заграйте...” [61, с. 49]); і звертання до їхнього мучителя Ірода зі словами проклинання (“Іроде незбожний, фараоне проклятый, / За то ты на вѣки до пекла есть взятый” [61, с. 49]) і, нарешті, – до одного з апостолів зі славослів'ям та проханням про духовну допомогу:

Апостоле Петре, процвитай навѣки  
Во горнемъ Сїонѣ з аггелскими лики.  
Со всѣми святми во небесномъ панствѣ  
Сподоби нас грѣшных житии в вѣчном царствѣ [4, с. 49].

Попри потужну стратегію наставляння, яка характерна для покаянних пісень, їхні автори також долучаються не лише до риторичної практики повчання, а й до традиції молитовного спілкування з небесними силами, та навіть до прадавніх комунікативно-містичних прийомів встановлення зв'язку з усім навколишнім середовищем, включаючи й потойбічний світ. Приміром, в одній з таких пісень, окрім молитовного звернення до Господа, знаходимо паралельні звертання і до землі, і до перших біблійних грішників Адама і Єви з благою новиною стосовно Спасіння:

Надѣя моя в найвышшого Пана,  
Же злая доля будетъ одогнана  
Внушы, *земле*, и веселися,  
Ты, *Адаме*, не смутися,  
И ты, прамати *Ева*,  
Преслушаніємъ древа  
Радуйся, радуйся.

Даждъ намъ тое отримати,  
Одесную *Тебе* стати  
Со Отцемъ и Сыномъ  
Во Троици единой  
На вѣки, на вѣки, на вѣки [4, с. 49 – 50].

(“Пѣснь покаянная”)

Маємо зразки покаянних пісень із складнішою, промовисто діалогічною суб'єкт-суб'єктною структурою, що передбачає наявність не лише традиційних для давньоукраїнської покаянної пісні звернень ліричного суб'єкта до певних адресатів, зокрема містичних, а й марковані репліки-відповіді цих адресатів. Враховуючи те, що одна з найяскравіших рис художнього діалогу – здатність створювати ілюзію реальності, зображене в пісні спілкування ліричного суб'єкта з грішниками та святими, від яких читач мав дізнатися про характер їхнього життя після смерті, покликане унаочнити стратегію наставляння:

Там за горою за небесною / свтые веселятся,  
А под землею преисподнею там грешный смутятся.  
А вы святые, вы веселы, чего ся веселите,  
А вы грешныи, вы смутный, чего ся смутите.  
*Мовят святые*, мовят веселыи: веселимся для того,  
Щосмо терпѣлі, мук много мѣлі на тамтом свѣтѣ,  
Свѣтом горділѣ, Богу служілѣ, не далі тѣлу воль,  
Там ся труждалі, там ся спасалі прі щаслівой годінѣ,  
Маємо царство, тутъ намъ и панство, гды Бога оглядаем,  
Тутъ невымовной, незреченої радости жадаем.  
*Мовят грѣшныи*, мовят смутныи: смутімося для того,  
Босмо не зналі, не слыхалі приказаня Божого,  
Свѣту служілі, телу годилі, в розкошах...  
Тут усѣ sprawy и всѣ забавы през очі наша...  
Осуділі нас, потопилі нас саміе тые...  
Огнем нас палят, смолою нас давят, ах, наша клятая доля.  
А вы ся кайте, нас спомінайте, во мѣрѣ живот жійте,  
Богу служіте, Его хвалѣте на вѣкі вѣком. Аминь [4, с. 58].

(“Пѣс(н)’ покаянная”)

Гадаємо, що традиція діалогізованої духовної пісні тісно пов'язана з поетикою замовлянь, які, у свою чергу, віддзеркалюють давнішній зв'язок слова з ритуалом – “священною драмою”, для учасника якої Весь Світ був його головним співбесідником. Утім, діалогічне слово замовлянь – це дійове слово, розраховане винятково на позитивну відповідь містичного адресата, тобто відповідь, що гарантує певну користь для фізичного життя реального адресанта. Тоді як у “піснях покаянних” – це відповідь, яка має зумовити душу грішника прокинутися для праведного життя, щоб він внутрішньо змінився на краще.

З посиленням впливу українців на російську світську пісню зростає їхній вплив і на спів церковно-релігійний та відповідно на тісно пов'язану зі співом усю культову поезію, а отже, поезію книжну. Так, проявляючи турботу про благоліпність церковної служби, патріарх

Никон вводить у практику церковного богослужіння “партесний” (нотний), “гласоломательний” спів, який передбачав багатоголосся наспівів, а тому був близьким до різноманітності наспівів світської, народної пісні. Це, як відомо, і сприяло швидкому визнанню українського співу, що відповідав смакам широкого кола населення [12, с. 198].

Тож, якщо первісно мелодика давньоруського літургійного богослужіння була обумовлена певним молитовним континуумом, то новий – київський [18, с. 196 – 198] – принцип співу передбачав інший тип співвідношення тексту й мелодії. Конкретна мелодійна структура почала передавати емоційні, образні особливості кожного тексту молитви. Як зауважують дослідники, за таких умов простий, цільний і круговий рух молитовного простору припиняє своє існування, розпадаючись на певні відокремлені один від одного молитовні стани, кожний – зі своїм особливим емоційним забарвленням, промовисто віддзеркалюючи об’єктивні зміни в структурі середньовічної східнослов’янської свідомості, яка з простої та єдиної перетворилася на ускладнену і множинну [10, с. 62 – 65]. Зважаючи на це, стає дещо зрозумілим, чому прихильники аскетичної традиції суворо засудили це нововведення, а патріарх Йосиф заборонив його, незважаючи на те, що воно подобалося царю Олексію Михайловичу.

Завдяки зазначеним змінам у літургійному богослужінні з XVI та протягом усього XVII ст. у давньоукраїнському письменстві формується традиція книжної говірної (себто не для співу) лірики, у системі якої відбуваються зміни, що зрештою призвели до народження й розквіту власне світської поезії. Добігає кінця доба рефлексивного традиціоналізму, коли літургійна поезія була тією сферою, де консервувалися парадигматично-особисті форми суб’єктно-образної структури [3, с. 76], що зростали на цілій системі естетичних принципів творців цієї поезії: на буттєвій установці [2, с. 56], приматі загального над приватним [1, с. 8], *субстанціональній* концепції тексту, згідно з якою слово і позначені ним субстанції або об’єкти розумілися як тотожні (слово і Бог складені з однієї матерії; тому читати такий текст означає ввійти до сфери впливу цієї матерії: різниця між суб’єктом та об’єктом сприйняття зникає [11, с. 273]). У давньоукраїнській поезії XVII ст. парадигматичні відносини, хоча ще залишаються вихідними, але сягають в глибини художнього цілого; а на рівні експліцитних форм переважають особистісна рефлексія і умовно-поетичні, а не буттєво-субстанціональні форми образності. Саме в цей період вперше, поряд із буттєвою та субстанціональною концепцією тексту виникає *концепція раціоналістична й критична*, котра розміщує між словом і предметом, що зображується, суб’єкта [11, с. 274 – 283]. Щоправда, цей суб’єкт – не західноєвропейський тип особистості: він не посягає на традицію і первісний порядок, але він легко ставиться до поняття приватного права,

чужої волі, з чим, очевидно, і пов'язане слабе маркування “я” та “ми” в поезії цього часу.

Про популярність у тогочасного читача давньоукраїнської поезії пише В. Перетц, який зауважує: при патріарху Никоні, котрий протегував українцям, південно-руська поезія настільки стає модною, що в книзі “Рай мысленный” 1659 р. ми вже знаходимо “звичайні вірші” [12, с. 195 – 211].

З-поміж давньоукраїнських зразків книжних віршів – велике розмаїття поезій-молитов анонімних і відомих нам авторів. Це і креативні обробки церковно-канонічних молитовних текстів (Афанасій Філіпович, Іоанн Армашенко, Лазар Баранович, Дмитрій Туптало (Ростовський), Симеон Полоцький тощо; вплив псалтирної поезії відчутний ткож у творчості українського поета XVIII ст. Григорія Сковороди), і численні індивідуально-авторські поезії-молитви (Кирило Транквіліон-Ставровецький, Лазар Баранович, Варлаам Ясинський, Дмитрій Туптало, Іоанн Величковський та ін.). Давньоукраїнські поети “барокізують” (В. Кречотень) традицію літургійної гімнографії, молитов та покаянь, у результаті чого виникають витончені жанрові утворення молитовної поезії позалітургійного характеру: гімни, “похвали” та подяки на честь Трійці, Христа, Богородиці, апостолів, святих і ангелів; духовні епіграми та їхні своєрідні добірки – “вінці”, ліричні медитації, молитовні елегії, “фігурні” вірші, акровірші тощо. Молитовні поезії вказаних авторів віддзеркалюють загальну тенденцію давньоукраїнських поетів тлумачення Св. Письма: метри покликані були слугувати “небуденною формою молитовної науки” [7, с. 109].

Отже, формуючись на перехресті візантійської (через болгарське посередництво), біблійної, фольклорної та західноєвропейської (переважно польської) традицій в органічному співіснуванні з іншими східнослов'янськими літературами, українська віршована молитва як літературний жанр виникла завдяки повільному процесу гуманізації світосприйняття та емансипації емоційної сфери людини. Перші зразки віршованої книжної молитви, не пов'язаної ані з літургією, ані з позалітургійним співом, на східнослов'янському ґрунті виникають передусім завдяки українським поетам-богословам, які спрямовували зусилля на те, щоб християнський зміст своїх творів передати бароковим стилем з його багатством форм, несподіваних метафор і алегорій. Визначальна роль українських поетів у становленні жанру віршованої молитви в східнослов'янських літературах обумовлена конвенціональним підходом до церковнослов'янської мови.

#### Література і примітки

1. **Аверинцев С.С.** Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С. 3 – 14. 2. **Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1997. 3. **Бройтман С.Н.** Русская лирика XIX – начала XX века в свете

исторической поэтики: (субъектно-образная структура). – М., 1997.

**4. Возняк М.** З поля української духовної вірші. – Жовква, 1925.

**5. Глокке Н.Э.** “Рифмотворная Псалтырь” Симона Полоцкого и ее отношение к польской Псалтыри Яна Кохановского // Университетские известия. – 1896. – № 9. – С. 1 – 18.

**6. Гнатюк О.** Вступне слово // Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини. – Львів: Місіонер, 2000. – С. 8 – 19.

**7. Криса Б.** Пересотворення світу: Українська поезія XVII–XVIII століть. – Львів, 1997.

**8. Літературознавча** енциклопедія: У 2 т. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2.

**9. Лихачев Д.С.** Развитие русской литературы X–XVI веков / Дмитрий Сергеевич Лихачев. – Л.: Наука, 1973. – 256 с.

**10. Мартынов В.И.** Пение, игра и молитва в русской богослужебной системе. – М.: Филология, 1997.

**11. Матхаузерова С.** Две теории текста в русской литературе XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. – Л., 1976, – Т. XXXI. – С. 271 – 284.

**12. Перетц В.Н.** Малорусское влияние в Москве XVII–XVIII в. // Историко-литературные исследования и материалы. Т. I. Из истории русской песни. Ч. 1. Начало искусственной поэзии в России. Исследования о влиянии малорусской виршевой и народной поэзии XVII–XVIII вв. на великорусскую. К истории Богогласника. – СПб.: Тип. Императорской Академии наук. – 1900. – С. 195 – 211.

**13. Перетц В.Н.** К истории древнерусской лирики (стихи “умиленные”) // Slavica, – XI. – 1932. – № 3 – 4.

**14. Псалтир** 1683 года в переводе Авраамия Фирсова. – München, 1989.

**15. Пушкарев Л.Н.** Общественно-политическая мысль России: вторая половина XVII века / Л.Н. Пушкарев. – М., 1982. – 288 с.

**16. Русская демократическая сатира** XVII века / подгот. текстов, статья и комментарии В.П. Адриановой-Перетц. – М., 1977; Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / упоряд., приміт. і вступ. ст. В.І. Кречотня; ред. кол.: І.О. Дзевєрін (голова) [та ін.]. – К., 1987.

**17. Успенский Б.А.** Раскол и культурный конфликт XVII века // Этюды о русской истории / Борис Успенский. – СПб., 2002. – С. 313 – 364.

**18. Христианство:** энциклопедический словарь: В 3 т. – М.: БРЭ, 1993. – Т. 1.

**19. Царьския** вопросы и соборныя ответы о многообразных церковных чинех (Стоглав). – М., 1890.

**20. Kochanowski J.** Psalterz Dawidów // Dzieła Wszystkie: W 13 t. – Wrocław, 1983. – Т. 1.

<sup>1</sup> 1581 р. в Острозі, видатному центрі православ'я і просвітництва, видаються перша у східних слов'ян Біблія з віршами Герасима Смотрицького та дворядкові строфи так званої “Хронології” Андрія Римші. Серед найперших віршів книжного походження, написаних народною мовою, слід згадати пісню-баладу “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?”, що була записана 1571 р. чеським ученим Яном Благославом, та “Пасквіль” Яна Жоравницького, написаний 1575 р.



The author of the article analyses the terms of forming of Ukrainian verse prayer in the East Slavonic cultural discourse.

УДК 821.161.2 – 1.09 Галич

**В.І. Дмитренко**

### **КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЇНИ У ТВОРЧОСТІ МАРІЇ ГАЛИЧ**

Об'єктивна рецепція історії української літератури вимагає уважного прочитання творчості всіх письменників, без яких не можливе повне уявлення особливостей літературного процесу. Найменше уваги в критиці як 20-х років минулого століття, так і сучасній приділено М. Галич. Перша рецензія з'явилась у 1927 році в місячнику "Життя й революція". У ній Д. Гуменна представила свою рецепцію збірки "Друкарка". Вона поділила твори М. Галич, що входили до збірки, на три частини за тематичним і жанровим принципами. Як першу групу вона окреслила твори "Перстень", "Убили", "Небела", "Хліба нема", на її думку, вони об'єднані селянською тематикою, відсутністю сюжету, їх виділяє "імпресіоністична символіка" й "стилізація". Імпресіонізм, уважала Д. Гуменна, у М. Галич з'являється "як позасвідомо течія думки, де асоціюється образ за образом, а цей ланцюжок образів замикає якесь об'єктивне явище, що об'єднує в одне фізичний і психологічний момент" [6, с. 188]. Твори "Обережна", "До біржі", "По дорозі" авторка публікації виділяє в другу групу, акцентуючи увагу на їхній сюжетності й посленні психологізму, вона однак робить висновок, що їх не варто було вмішувати, бо це лише "вправи" над формою розповіді". В окрему групу виділено оповідання "Друкарка" й "Наталя". Високо оцінивши перше, яке "показує М. Галич, як майстра тонкого психологічного малюнку" [с. 189], у другому Д. Гуменна визначила "солодкавість" психологізму письменниці.

У кінці рецензії, узагальнюючи сказане, Д. Гуменна відзначила спорідненість творів М. Галич з прозою С. Васильченка й В. Стефаніка, хоча, на її думку "автор натрапив на власний шляшок, але треба ускладнити ще й сюжетність, загострити фабулу" [6, с. 189].

Інші критики не приділяли окремо уваги збірці, однак зараховували її до міщанської літератури, ставлячи в один ряд з творами Д. Борзяка, Г. Брасюка, Б. Тенети. Це, наприклад, зроблено в публікаціях Б. Коваленка "В порядкуві самокритики" [7] і "Плутаними стежками"[9], а також А. Клоччі "За 1928 рік"[10]. Рецензія Д. Гуменної також зазнала критики Б. Коваленка. Він назвав її аналіз збірки "подобострастієм", зазначивши: "Д. Гуменна розглядає збірку М. Галич до дрібниць, до букв, як якийсь класичний видатний твір, керуючись в цьому виключно

своїми симпатіями й сподіваючись запобігти аналогічним, але більш авторитетним цінителям, які почнуть “визнавати” М. Галич в порядку ідейної “підтримки” непролетарської молоді лише за те, що вона непролетарська” [8, с. 3].

Повернувшись ім'я письменниці в літературний обіг В. Мельник, дослідила творчі здобутки письменниці О. Вороцова в кандидатській дисертації “Особливості творчості Марії Галич у контексті літературної організації “Ланка”- МАРС”.

Мета нашого дослідження – проаналізувати основні принципи окреслення жіночих образів у творчості письменниці.

Основне завдання публікації – дослідити особливості творчої манери М. Галич з точки зору формування в її творах цілісного жіночого образу, який подається в розвитку.

У спогадах про свою літературну діяльність М. Галич зазначила: “Пишу тому, що маю потребу з'ясувати певний момент в житті, закріпити досвід, щоб іти далі” [5, с. 7].

Твори М. Галич, що увійшли до першої збірки “Друкарка” (1927), на нашу думку, слід сприймати як одну цілісну картину, яка, як мозаїка, складається з окремих фрагментів, але при відсутності хоча б одного з них полотно буде здаватись незавершеним. Твори, що входять до збірки, на перший погляд здаються окремими замальовками, але всі разом вони створюють цілісний образ розгубленої людини післяреволюційної епохи. Людини, яку намагались обезличити (зробити “коліщатком і гвинтиком”), позбавити права вибору власної долі, права мати власні думки й переживання, відмінні від інших.

Перший твір “Перстень” окреслює образ матері, у якої “комуна забрала” єдиного сина. Вона залишилась одна й не в змозі навіть обробити свою ниву, тобто приречена на голодну смерть. Якщо припустити, що тут письменниця використовує традиційне для “ланчан” подання образу матері, як символу України, то сумна символічна картина приреченості майбутнього держави постає перед читачем. Другий твір “Убили” вже самою назвою оприявнює насильницьку смерть. У цьому творі головним персонажем є батько, який втратив не тільки парубка сина, а й хату, яку спалили вбивці його дитини. За що віддав своє молоде життя дідав син у тексті представлено фразою, що виринає в потоці батькових переживань: “А він же багатів: – Не буде, тату, у нас царів, не буде, тату, у нас панів! – Убили” [4, с. 8]. Третій твір – “Небела” має підзаголовок-уточнення – з якоїсь пісні. Враховуючи, що це єдиний, якщо брати до уваги всю її творчість підзаголовок, то можна зробити припущення, що він є вказівкою взагалі на витоки творів письменниці, пояснюючи таким чином насиченість її творчості тропами, стилізованими під фольклор. У творі перед читачем постає ще один образ матері, яка доживає свої дні в самоті, бо одна донька загинула, а друга вийшла заміж у чуже село. Промовисті деталі побуту констатують надзвичайну бідність Небели. Так, наприклад, у неї три биті шибки у вікні, стіл на

трьох ногах, узимку не буде “ні картоплини, ні зернини” [4, с. 10]. Однак одна промовиста деталь із твору дає читачеві впевненість у тому, що й донька Небели живе не краще, ніж її матір. Це хустка, що подарувала матері донька. Епітет остання, застосований автором щодо хустки є підтвердженням цього, а також і того, що донька дійсно шанує Небелу, раз віддала їй останню хустку. Дуже лаконічний і промовистий опис хустки: “не то з латок, не то з дрібного осіннього листу” [4, с. 10]. Він іще більше вияскравлює картину злиденного життя. Тобто наступна замальовка вже представляє матір, яка має доньку й навіть онучку, але від цього життя її не покращилось – убогість панує скрізь.

Таким чином перші три твори збірки представляють українське село, сучасне письменниці, де батьки залишилися без синів, а доньки теж покинули своїх батьків у пошуках іншого життя. Дуже сумнівними постають у такого села перспективи на майбутнє.

Наступний твір збірки – “Хліба нема”. У ньому з’являються обриси вже молодшого покоління. Героїня його – Наталка Ворон. Вона працює не покладаючи рук ціле літо, але взимку залишилась без хліба й майже вмирає з голоду. Єдиний вихід, за порадою сусіда, вона бачить у тому, щоб піти на сходку й там просити допомоги в громади. М. Галич виділяє в образі героїні одну деталь – це величезні чоботи на дерев’яних підборах, позичені Наталкою, щоб іти на “сходку”. Вони дають зрозуміти читачеві, що не тільки Наталка знаходиться поза межею бідності. Враховуючи імпресіоністичну манеру письма М. Галич, ця промовиста деталь дає можливість читачеві уявити загальну картину зубожіння українського села. Твір закінчується кульмінацією, якою можна вважати вигук Наталки: “У мене хліба нема!”. Розв’язки в творі немає, хоча можна здогадатись, що навряд чи буде почутий цей крик душі голодної жінки, адже перед цим її обрали делегатом на жіночу конференцію, не спитавши не тільки її згоди, а й навіть не з’ясувавши чи присутня вона на зборах. У такий спосіб авторка порушує проблему, що ставилась у творчості її однодумців: у “щасливій” радянській дійсності загубилась окрема людина.

Образи, що демонструють зубожіння села за радянської влади, представлені в чотирьох перших творах збірки “Друкарка”, ніби є підготовкою для розуміння наступних героїнь письменниці – дівчат, які змінили село на місто, щоб вижити. Новела “Обережна” представляє один із способів влаштування сільської дівчини в місті – це найнятися служницею. Фабула твору прозора – Валентина Вікторівна шукає собі служницю, неодмінно селянку. Вона вже багатьом відмовила, ніяк не може знайти таку, як їй потрібно. Але найважливішим у творі, для відтворення загальної картини зубожіння селян є таке зауваження щодо того чи важко знайти служницю: “А найти легко. Вся Катеринославщина у найми проситься” [4, с. 16].

Наступний ескіз до загальної картини – “По дорозі”. Тут представлений ще один спосіб виживання в місті. Настя, що кинула село,

бо “Тепер землею не проживеш. Треба йти на люди, шукати заробітку” [4, с. 18], продає цигарки й цим заробляє собі лише на шматок хліба, залишає по дорозі “болотяні знаки з подертої підошви, з великого пальця” [4, с. 19].

Образок “До біржі” – наступний твір збірки. Тут уже чіткіше проступають обриси міста. Воно не якесь абстрактне, як у двох попередніх, – це Київ. “А місто – згублена корона... Місто – золота корона на сивому Дніпрі” [4, с. 20]. Головна героїня – Наталя Ворон, як бачимо ім’я те саме, що й у творі “Хліба нема”. Її несправедливо виключили з “вишу”, бо в неї брат – бандит, хоча насправді в неї взагалі немає брата. Вона стоїть на біржі, чекаючи на роботу, і продає насіння, щоб заробити собі на життя. Через сприйняття Наталі перед читачем постає велика черга таких як і вона, бажаючих знайти роботу. Пройти через біржу – етапний момент в житті Наталі. Тому не випадково в неї виникають асоціації з народною казкою в якій дівчина пройшла крізь кінську голову і все в її житті змінилося. Цей твір останній у збірці й у творчості М. Галич, де герої не мають роботи і єдиною метою їхнього життя є пошук засобів до існування. Наталя пройшла через біржу, тому наступні героїні письменниці вже мають роботу, але, як доводять інші твори, отримання бажаного не завжди приносить заспокоєння.

Героїня повісті “Друкарка” Надія, на нашу думку, має бути найбільш чітко окреслена серед образів, створених у збірці. Дівчина досягла своєї мрії – має фах. Вона – кваліфікована друкарка, її праця пристойно оплачується, а Надія навіть може інколи заперечити керівництву з приводу виконання якоїсь роботи. Однак зовнішнє благополуччя не переходить у внутрішній спокій. Вона починає відчувати, “що дні всі якісь... однакові і йдуть безупинно один по одному. Це творило неприємне відчуття, що потім удома чи на вулиці швидко розвіювалось. Зникало. То був просто настрій. Але той настрій почав часто з’являтися, чим далі дужчав, все довше тривав і врешті почав непокоїти Надію” [4, с. 30]. Надія помічає, що той “уїдливий настрій” раптом з’являється в неї, перебиваючи навіть роботу. Це змушує її занотувати в щоденнику, у який ще зі школи звикла заносити те, що займало її увагу: “8. XI – вечір

Я нічого не розберу. Ну, друкую. Щодня друкую на машині. Колись я ж хотіла мати фах? (Хутко перебрала в голові, стверджуючи це, факти). І тепер я той фах уже маю...” [4, с. 31].

Цей запис дав їй змогу усвідомити різницю між мрією й дійсністю. Вона раптом зрозуміла, що “фах і є найбільший її ворог. Що його одноманітний ритм ніде не покидає її: на праці, на вулиці, ві сні (...) крізь пальці проходили чорні слова, відбиваючи той самий ритм! І враз її охопив жах, що так може бути завжди без кінця...” [4, с. 31]. Перед дівчиною постає питання про те, що ж робити далі. Уже нібито досягнуто мети, а “щасливі, якісь широколисті дні” [4, с. 27] так і не приходять. Дівчину знеособлює одноманітність її життя. Їй лише

здавалось, що вона чогось варта в цьому житті, бо в неї є фах. Насправді вона стала “коліщатком і гвинтиком”, тобто частиною знеособленої маси.

Надія довго думає над тим як закінчити фразу в щоденнику. Вона знаходить лише один варіант – вона має фах, то значить може тепер не ходити на працю. Однак у голові одразу постали картини з минулого, коли вона не мала роботи, голодувала, навіть варила дикі нестигли гриші. Тобто оволодіння фахом задовольнило її фізичні потреби, але їм на зміну прийшли проблеми психологічні. Подальший розвиток подій пов’язаний зі скороченням штату в установі, де працює Надія. І вона, яка перед цим уявляла, що маючи фах може й не ходити на роботу лякається перспективи бути звільненою. І коли скорочують її подругу Олю, Надія з полегшенням зітхає, а з її уст зривається співчуття:

“– Та живуть же якомось люди! – продовжувала знову своєї. – Ще й мають посаду за велике щастя. Пишаються нею. Або Оля... Бідна Оля! Чого вона тепер без посади варта?” [4, с. 55].

Відбувається парадоксальна ситуація – у творі, який найчіткіше окреслює головного героя – герой є найбільш знеособленим.

Звернення до народнопісенної традиції в змалюванні природи є особливістю творчості М. Галич. Засоби фольклору допомагають глибше розкрити внутрішній світ персонажів.

Кейт Мілет, аналізуючи ситуацію в СРСР у 20 – 30-х рр. минулого століття, зазначала: “Вивчення конкретних задокументованих справ показує: радянський чоловік уже позбавлений становища тирану, який йому надавав царський патріархальний устрій, і надалі потурав своїм уявленням про властиву йому статеву вищість, практикуючи проміскуїтет і нехтуючи родинні обов’язки. На практиці нова сексуальна свобода означала здебільшого свободу для чоловіків. Є численні свідчення, що в багатьох аспектах становище жінки у перші пореволюційні десятиріччя погіршилося, зросла сексуальна експлуатація жінок” [12, с. 282].

В оповіданні “Наталя” ситуація змінюється на протилежну до тих, що представлені в попередніх творах – тепер головна героїня в пошуках засобів до існування їде з міста на село. Однак на селі вона відчуває себе чужою, далекою від сільських проблем. Особливо турбує Наталю, що, як їй здається, час зупинився в цьому селі. Все йде по колу: люди виконують однакову роботу, молодь співає одних і тих же пісень, ставлять ті самі п’єси. “Намагання зацікавити їх чимось новим було подібно до напруження пасажира підіпхнути потяга, сидячи у вагоні, коли той довго не рушає. Потім напруження падає й поламані сподівання повертаються в монотонний жаль” [4, с. 81]. Після загибелі Михайла, у якого вона була закохана, Наталя найкращим для себе вважає повернення до міста й до інституту. За п’ять місяців роботи дівчина усвідомила, що “село має власні могутні закони життя, а вона з своїми вигадками тут смішна” [4, с. 94].

Певної замкненості збірці “Друкарка” надає повторення у творах імен героїнь. Це або Настя, або Наталя, а в новелах “Хліба нема” і “До біржі” головних героїнь звати однаково – Наталя Ворон, але читачеві залишається лише здогадуватись про те чи це та ж сама Наталя, чи зовсім інша.

Найчіткіше окреслені М. Галич, як уже зазначалося, героїні з творів “Друкарка”, “Наталя”, “Моя кар’єра” і “Весною”. Це спроба письменниці подати жінку в нових соціальних умовах. Вона, безсумнівно, продовжує традиції Н. Кобринської, О. Кобилянської і Лесі Українки в зображенні “автономних”, “самодостатніх” і “сильних” жінок (за С. Павличко). Однак героїні М. Галич більш тяжіють до героїв з творів “Цвіт яблуні”, “Intermezzo” і “Невідомий” М. Коцюбинського. Про яких Ю. Кузнецов писав: “На передній план виходить людина стражденна, бунтівна (навіть агресивна), рефлектуючи, втомлена (аж до депресії) і под., тобто з цілісним внутрішнім життям, яке перебуває в трагічній суперечності зі зовнішнім світом” [11, с. 182]. Тобто, у творчості М. Галич репрезентовано образи жінок, написані в імпресіоністичних традиціях української літератури кінця XIX – початку XX століття.

Л. Воронцова виділяє три етапи становлення героїнь письменниці. Вона зазначає: “Героїні Марії Галич проходять три стадії в розумінні справжнього сенсу свого життя. На першій вони відчують самотність, ізольованість від зовнішнього світу. На другій – усвідомлюють конфлікт з оточенням, суперечність власного бачення світу й реальності, що змушує їх аналізувати причини свого незадоволення. Відтак вони свідомо обирають подальшу життєву позицію” [2, с. 61].

До другої збірки М. Галич “Моя кар’єра” (1930) увійшло всього два твори. При цьому один із них – “Друкарка”, що вже був уміщений в попередній збірці. Це є підтвердженням того, що сама письменниця надавала оповіданню особливого значення.

У творі, що дав назву збірці, головна героїня, як і Настя з оповідання “Друкарка” досконало оволоділа своїм фахом. Вона стала професійною співачкою. Її відразу взяли на роботу, дають провідні ролі в театрі, критики схвально відгукуються про її гру і спів. Здійснилося те, до чого вона прагнула все своє свідоме життя. Але, як і Настю, її не задовольняє такий стан речей. Вона відчуває як її особистість губиться в дійсності. Театральні ролі поступово стирають її індивідуальність, вона стає схожою на інших артисток, які вже давно не використовують під час спілкування справжні імена, а називають і себе, і інших за сценічними іменами. І ось знеособлення доходить до межі: героїня дивиться в дзеркало й не впізнає себе. “Мудрувалася, коли помітила в дзеркалі якусь чудну небувалу усмішку. Зовсім чужу усмішку на своєму обличчі.

Хто це? Де це було?

– Яке нахабство! – на крок оступилась назад.

Усмішка була тієї кіноартистки, що вчора бачила її на екрані.

Далі й інші риси почали прокидатися в дзеркалі. Не мої ламані брови, примхлива лінія уст, очі... – Не пізнавала себе” [4, с. 19 – 20].

Перша реакція героїні на ототожнення її спочатку з Турандот, роль якої вона виконувала, а потім з кіноактрисою з якою, як здалося Пінчу, у неї була зовнішня подібність була негативною. Вона намагалась, хоч і досить кволо, проти знеособлення, а отже й знецінення її особистості. Такий протест призводить до того, що героїня починає відчувати себе злочинцем, який ошукав сам себе. Тобто зовнішній конфлікт став поштовхом до загострення внутрішнього конфлікту, який посилюється усвідомленням несправджених надій: “Усі минулі, мовчазні досі роки оточили мене загрозливим привидям. Як загублені нізащо душі. Я слова не промовила б, коли б так прийшли й забрали мене десь до бупру” [4, с. 25].

Роздвоєна свідомість героїні є основним змістовим стрижнем і в оповіданні “Весною”. Головна героїня твору – студентка художнього інституту Ялина. Це непересічна, схильна до саморефлексії, з багатим внутрішнім світом, який знайшов символічне втілення в її дипломній роботі – картині “з часів останнього повстання на Україні. На річці під вербами й кущами погромлені, кругом саяна безмежність” [3, с. 56]. Картина нібито закінчена, але в ній чогось не вистачає. Картину можна вважати уособленням душевного стану героїні. При зовнішньому благополуччі простежується якась незавершеність, нецілісність. Надмірна романтичність і вразливість призводять до незвичайної події: вона несподівано для себе закохалась у незнайомого хлопця, що привернув її увагу гарним профілем і зовнішньою схожістю на якогось романтичного героя. Упевненість Миколи, так звали хлопця, у собі, сміливість у розмові й у діях доповнили романтичний ореол, створений уявою Ялини. Однак при ближчому знайомстві виявилось, що реальний Микола дуже далекий від вигаданого Ялиною образу. “Він матеріаліст. Не тільки з переконання (переконання міняють, як рукавички), а просто органічно” [3, с. 74]. Михайло – виходець із села. Він поставив собі за мету утвердитись у місті, забезпечивши заможне й спокійне життя. Він закінчив ІНО, має пристойну роботу на якій найближчим часом очікує підвищення, але для повноти відчуття щастя йому не вистачає дружини. При цьому уявлення і про жінку, і про сімейне життя в Миколи суто патріархальне: “Хай працюєш в установі машиною, а вдома знаєш – у тебе голуба вітальня й голуба дружина. З вищою освітою, що вміє поговорити, вміє неабияк прийняти гостя.

– Це теж мистецтво – гарно сервірувати стіл” [3, с. 74].

Миколі здалося, що Ялина повністю відповідає створеному ідеалу: молода, вродлива, освічена. Він уявляє як вона пише картини в просторій кімнаті серед розкішних меблів. Про любов не може бути й мови, але він пропонує дівчині стати його дружиною. Він говорить, що поважатиме й не ображатиме дружину. “Не дасть упасти на неї й порошині. Як на найдорогшу картину” [3, с. 75]. Від дружини він

вимагатиме віри в нього й повної згоди з його думками та поглядами. Але такі вимоги викликають протест у Ялини. Вона сприймає його слова як образу, фальш. Її подружнє життя поставало в мріях зовсім іншим. Від слів Миколи в неї виникло відчуття “наче її живою хочуть забити в домовину” [3, с. 74].

У розумінні духовного стану дівчини й у розвитку сюжетної лінії важливе місце письменниця відводить картині. Як уже зазначалося, на початку твору дівчина відчуває, що в картині чогось не вистачає. Це можна визначити як сублімоване відчуття неповноти власного існування. Знайомство з Миколою доводить читачеві, що дівчині не вистачає відчуття кохання, адже після знайомства з ним сприйняття власного витвору Ялиною змінюється: “– Гм. Хіба тут чого бракує? – глянула на полотно. – Та чого ж саме, – спинилась на зеленій фарбі, не розуміючи.

Стояла.

Тоді вдалині з’явилися їй невиразні мінливі контури. І головне – радісне почуття, ніби це те, чого вона шукає” [3, с. 64]. Подальший виклад матеріалу підтверджує попередню думку: Ялина пригадує прогулянку з Миколою у лісі й розуміє, що для відчуття повноти життя їй не вистачало кохання, людини, яка б стала гармонійним доповненням її особистості. Після втрати надії на зустріч з Миколою картина постає знову в нових виявах: “На мольберті стояла чудна якась річ. Ялина спершу здивувалася, що кольори на полотні підібрані наче не її рукою. Таких відтінків вона взагалі не знає.

І неприємно вразило очі – косолапі знаки пензля. Зрізані збоку гострим електричним світлом, вони хаотично виступали, як ребра крізь кострубату шкіру в змореної шкапини.

Взагалі то була не картина, що її хотіла бачити, а недоладне сполучення фарб. Виникла згадка про анекдотичну картину, що її намалював осел. Ялина вже бачила, як той, помахуючи з боку в бік фарбованим хвостом, кладе на полотно ляпаси, оті, що перед неї” [3, с. 66 – 67].

Нове сприйняття картини відбувається після другої зустрічі з Миколою. Ялина остаточно впевнюється у своїх почуттях, розуміє, що закохана й відчуває себе цілком щасливою. Вона знову іншими очима дивиться на картину й відчуває потребу дописати її. На руїнах серед убитих коза обгризає листя з кущів. Коза викликала в Ялини спогад про Михайла, бо коли він переносив дівчину через річку – вона побачила козу.

Останній раз картина згадується у творі, коли після критичних зауважень сусідки Ялина ще раз подивилася на полотно. Вона “виразно побачила, – золотава, повна радості коза зовсім не пасувала до загального тону. Не було навіть контрасту, що, на Ялинину думку, мав підкреслювати сюжет. Надто весела коза й розміром переходила масштаб інших речей на картині, а з того вся перспектива губилася. Поверталася на плесковатий недоречний фон до кози” [3, с. 69 – 70]. Ялина відновила



первісний вигляд картини й вирішила, що вона вже закінчена. Таким чином коза, яка то з'являється, то зникає на полотні в залежності від волі й душевного стану автора картини, наділяє її символічним значенням. Як уже зазначалось вище, Т. Осьмачка у своїх спогадах писав про важливість розуміння натяків і символів у творчості “ланчан”. В оповіданні М. Галич коза асоціюється в уяві головної героїні з образом Миколи, що допомагає і самій дівчині, і читачеві розібратись у значенні в її житті цього хлопця. Е. Фромм з цього приводу писав: “Мова символів – це така мова, за допомогою якої внутрішні переживання, почуття й думки набувають виразно відчутних подій зовнішнього світу” [15, с. 183]. В українській символіці коза має декілька значень. За одними джерелами: “Образ кози в уявленнях українського народу є символом сонця та врожаю. Таке значення образу, сформувавшись в епоху Середньовіччя, залишається й донині. Звичай “водити козу” ще й досі в Україні пов’язується з надією людей на добро, мир, достаток” [13, с. 34]. В. Войтович занотував інше значення: “Козли та кози викликають у людей негативні емоції, оскільки зовні нагадують чорта, який, згідно з християнськими уявленнями, покритий шерстю, з рогами, хвостом та копитами” [1, с. 527]. А у “Словнику символів” коза є “символом недовіри, малозначущості, низької ціни, марних надій” [14, с. 69]. Мабуть, в оповіданні всі ці значення символу знайшли своє втілення. Крім того така багатозначність може також символізувати стан роздвоєності особистості дівчини. Поява кози на картині пов’язана з надією Ялини на зміни на краще в її житті. Але подальше розгортання подій доводить марність надій, пов’язаних з Михайлом.

Отже, у творчості М. Галич спостерігаємо моральний розвиток героїні, зростання її самоусвідомлення, усвідомлення почуття власної гідності. Цьому сприяло прагнення до постійного самовдосконалення й самої письменниці, творчість якої ще не вивчена належним чином.

#### Література

**1. Войтович В.** Українська міфологія / Валерій Миколайович Войтович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с. **2. Воронцова О. 1.** Особливості творчості Марії Галич у контексті літературної організації “Ланка”-МАРС / Олена Леонідівна Воронцова. – Дис. на здобуття звання канд. філол. наук. – 2004. – 161 с. **3. Галич М.** Весною / М. Галич // Життя й революція. – 1928. – № 8. – С. 56 – 76. **4. Галич М.** Друкарка: Оповідання / М. Галич. – К.: Маса, 1927. – 104 с. **5. Галич М.** Спогади про свою літературну діяльність / М. Галич // Рукописний відділ НБУ ім. В. Вернадського. – Ф. 274. – № 276. – 10 с. **6. Гуменна Д.** М. Галич. “Друкарка” Рецензія / Д. Гуменна // Життя й революція. – 1927. – № 7. – С. 188 – 189. **7. Коваленко Б.** В порядкуві самокритики / Б. Коваленко // Літературна газета. – 1928. – 8 серпня. – С. 1 – 2. **8. Коваленко Б.** Від минулого в майбутнє: До 5-річчя пролетарського літературного руху в Києві / Б. Коваленко // Літературна газета. – 1928. – 15 грудня. – С. 2 – 3.

**9. Коваленко Б.** Плутаними стежками / Б. Коваленко // Літературна газета. – 1927. – 26 вересня. – С. 1–2. **10. Ключчя А.** За 1928 рік / А. Ключчя // Літературна газета. – 1 грудня. – С. 6–7. **11. Кузнєцов Ю.** Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Юрій Борисович Кузнєцов. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с. **12. Мілет К.** Сексуальна політика / Кейт Мілет ; [пер. з англ. У. Потятиник, П. Таращук]. – К.: Основи, 1998. – 619 с. **13. Сліпушко О.** Давньоукраїнський бестіарій (Звірослов) / Оксана Сліпушко. – К.: Дніпро, 2001. – 144 с. **14. Словник** символів / За заг. ред О.І. Потапенка, М.К. Дмитренка. – К.: Редакція часопису “Народознавство”, 1997. – 156 с. **15. Фром Э.** Душа человека / Э. Фром [перевод с англ.] – М.: Республика, 1992. – 480 с.

The literary work of the Ukrainian writer of the first third of the XX century Mariya Galich is analyzed in the article. The author of the publication focused his attention on the peculiarities of the representation of the main characters of the stories. The author explored the level of the author intensions in these characters.

УДК 821.161.2 – 342.09’06

**О.М. Дорогокупля**

### **АНАЛІЗ МОДЕЛЕЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЖНОСТІ І ЖІНОЧНОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ БАЙЦІ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МОДЕРНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Безперечним є той факт, що у розвитку української літератури ХХ століття відбуваються значні зміни, пов’язані, в першу чергу, з особистісними і національними трансформаціями, які відзначили психопорубіжжя в історії національного поступу. Як наголошує Н. Зборовська, “загальноєвропейська криза мужності та жіночності, що визначає провідний характер новоромантичної епохи, спонукає звертатися національні літератури до аналізу моделей мужності та жіночності, дошукуватися їх власного коду, що дає змогу пізнати цілісний код національної сім’ї” [1, с. 198]. Так і в українській літературі вплив цієї кризи відбився в багатьох жанрах, серед яких байка не є винятком, і навіть навпаки, глибокі дослідження в ній психологічних моделей чоловічої та жіночої статі постають дуже яскраво й гостро сатирично. Багато творів цього жанру розкривають проблеми дошлюбних міжстатевих взаємовідносин, подружньої вірності, цілісності родини, в якій центральними є образи батька та матері, проблеми

виховання майбутнього покоління, а саме прищеплення йому схильності до принципів добра, справедливості, любові до праці, людини, проте найголовніше – до рідної матері, адже саме любов до неї формує в дитини й любов до рідної землі, своєї Батьківщини. У наш час, коли державотворчі інтереси мають вагомое національне значення, ми вважаємо актуальним дослідження данної проблеми. Як відомо, свідомо імперська політика проти української державності мала свої результати. Так як “Україна як материнський об’єкт уже не могла бути знищеною реально, тому її старалися знищити як незалежний об’єкт любові, замінити об’єктом-сурогатом. Куди б національна людина проектувала своє лібідо” [1, с. 283]. Саме це і стало причиною “відсутності потужного релігійно-національного світогляду”, що “сприяла таким психічним феноменам, як боягузтво та переляк” [1, с. 284], які були властиві не лише українському жіноцтву, а й представникам протилежної сильної статі.

“Так авторитарна імперська держава, розхитавши ослаблену структуру національної сім’ї / родини, виявила апокаліптичну національну деструктурованість: український світ, опустошивши власні цінності, не мав внутрішнього механізму для розбудови органічної державницької структури” [1, с. 308]. Так, у “Бездітності” П. Глазового повчально наголошується:

*“А безрідному на світі  
Не життя, а мука.  
Ви послухайте зозулю,  
Як журливо кука!”* [3, с. 362].

Яскравим у байці постає новий сатиричний образ безрідного півника “з інкубатора” (П. Глазовий “Вилупок”, “Безбатченко” та ін. Як зазначає Н. Зборовська, образ матері є “символічним замінником України [1, с. 216]. Саме тому в українській байці ХХ століття гостро підіймається проблема відречення від власного роду та рідної хати (В. Самійленко “Метелик та Капуста” та ін.).

На противагу даним мотивам М. Годованець в аполозі “Голуб та Лелека” зазначає, розкриваючи питання ностальгії:

*“Любов до рідного – могутнє диво!  
Нехай живеш ти на чужині щасливо,  
А туга гірко в серце б’є:  
Зове вітчизна й путь далека,  
І ти летиш, як з вирію Лелека,  
В гніздо своє”* [2, с. 62].

Недарма саме у цей період П. Глазовий, порушуючи проблему рідної мови як національного багатства, національної святині застерігає в байці “Мова”:

*“Ти дарма, бо мову маєш,  
А вона ж за все скоріша,  
Сили всякої сильніша.*

*Все вона тобі замінить  
І не дасть ніде загинуть.  
Це добро повинна ти  
Як зіницю берегти.  
Попередить зразу мушу:  
Втратиш мову – втрапиш душу,  
Силу втрапиш, і тебе  
Навіть курка загребе...” [3, с. 271].*

У світлі нових тенденцій, як підкреслює Н. Зборовська, “самоусвідомлення жіночого характеру та його видимість у дзеркалі літератури на порубіжжі спонукали до зіставлення чоловічого і жіночого характерів у національному світі” [1, с. 216]. Це призвело в українському аполозі до порівняння або інколи – навіть до протиставлення жіночих та чоловічих начал. Так, П. Глазовий у байці “Жіночий рід” зазначає, що все найкраще у світі названо іменами жіночими (“яблунька”, “грушенька”, “сливонька”, “вишенька”), а “те, що не родить, Що ми менше любим” [3, с. 293], зветь по-чоловічому “грабом” або “дубом”, а далі сатирично пише про тогочасні реалії, зображуючи бюрократичну контору:

*“І директор-дуб,  
І заступник-дуб,  
І начальник-дуб,  
І бухгалтер-дуб.  
Тільки секретарочка  
В приймальні хороша –  
На свіженьку ягідку  
Лісову похожа” [3, с. 293].*

Таким чином, поряд з тим, ми бачимо, що глибоко досліджуючи національні жіночі та чоловічі психотипи, українська байка не втрачає своєї соціальної спрямованості та сатиричної гостроти.

Як було зазначено вище, нові тенденції в літературі ХХ століття підводять жанр байки від питання чоловічо-жіночого зіставлення та пошуку коду моделей мужності та жіночності до актуальної загальнолюдської проблеми – проблеми виховання майбутнього покоління. Вона піднімається у байці А. Бортняка “Крайнощі у вихованні”:

*“Так дитя своє єдине  
Вчать в одній родині:  
То поб’ють, то, як на Бога,  
Дивляться на нього” [2, с. 81].*

У той час, коли наявними стають результати “пробілів” у вихованні дітей та молоді, П. Глазовий у байці “Сліпа любов” застерігає:

*“Якщо маєте ви діток,  
Не лижіть, будь ласка, їх!” [3, с. 457].*

Застереження з уст цього байкаря лунає і в “Вихованні”:

*“Батьки сердиті часто лають  
Синочків-ледарів своїх.  
Та хай на себе нарікають.  
Такими виростили їх” [3, с. 471].*

Активно досліджуючи цю актуальну проблему, П. Глазовий у “Особистому прикладі” підкреслює важливість моральних якостей батьків при вихованні дитини, адже саме на її прикладі дитина вчиться всьому, крізь цю призму бачить навколишній світ, вчиться його любити, а у разі негативного деструктивного впливу – й ненавидіти.

Інший байкар О. Пархоменко причину багатьох сучасних суспільних вад вбачає також у неправильному вихованні. Так, у власній байці “Коник-скрипаль” він алегорично змальовує родину, яка “захвалює” посередню дитину (образ Коника), нав’язуючи їй ідею про її музичний талант:

*– Ой розумник, ой мастак!  
Ой ти, диво дивнеє!  
Хто заграє ще ось так,  
Де тобі ще рівняє!..” [2, с. 90].*

Як ілюстрацію до байкарських настанов показано сатиричні образи сучасних дітей, що викривають суспільні вади майбутнього (Олена Пчілка “Котова наука”, “Дрібненькі грушки”, М. Годованець “Дзеркальце”, П. Ключина “Хлопчик та Гусак”, В. Паронова “Страус” та ін.). Контрастний образ невдячного потомства постає у байці “Годувальниці” П. Глазового як результат неправильного виховання.

Н. Зборовська підкреслює той факт, що на новому постмодерному етапі української психоісторії літератури постало завдання “відродити органічний для українського світу батьківський код мужності і синтезувати його з материнським кодом” [1, с. 350]. Саме тут відіграє важливе значення формування образів свідомого батьківства і материнства як запоруки нормального суспільного розвитку.

У рамках цих процесів українська байка також посідає своє місце, виховує, спрямовує суспільство у вірному напрямку. Так, Олена Пчілка в байці “Дрібненькі грушки” зображує образ доброї матері, яка вчить свою доньку життєвої мудрості, вона є хранителькою домашнього вогнища, берегинею родини та національних традицій, збираючи всіх на Різдво:

*“Всі клопочуться, радіють  
Губогі, і багаті.  
На столі і пиріжечки,  
І кутя, й узвар у купці –  
Все завдяки чи бабусі,  
Чи матусеньці-голубці” [2, с. 52].*

У байці “Яблуко” А. Косматенка в подібному сюжеті збору врожаю постає образ авторитарного батька, син якого “хвали від батька не зазнало” [2, с. 75]. П. Глазовий у “Наймудрішій байці” та “Скарбі” змальовує образ старого мудрого батька, який вчить нерозумних синів

жити вкупі та любити чесну працю, що є “найбільшим скарбом” [3, с. 288].

Образи турботливої матері та батька, які піклуються про своє дитинча (П. Глазовий “Фабула”, “Неминучість” та ін.), протиставляються в українському аполосі образів мачухи або несвідомої матері (П. Глазовий “Мачуха”, “Бездітність”, “Вовча сімейка”, “Звірячий суд”, “Батечко”, “Свинство”, “Сирітство” тощо), які постають в образах Зозуль, Лисиць та Свиной. Як підкреслює Н. Зборовська, “цей особливий психотип української жінки, який характеризується “мужеською жадобю до влади”, “мужеською волею до панування, до агресії, до боротьби” Є. Маланюк визначає як основний психотип української жіночності” [1, с. 218]. Деструктивне начало, нарцистичний індивідуалізм досить яскраво проявляється в байці цього періоду (П. Глазовий “Ненависть” та ін.).

У рамках пошуку коду національної мужності та жіночності, помітними стають ті факти, що у ХХ столітті в жіночій психіці яскравим є “нарошення імітаційних, деструктивних, шизоїдних, істеричних, ерогенних симптомів” [1, с. 465]. На підтвердження даної думки, досліджуючи саме українську байку, в якій віддзеркалюється українське суспільство, ми зустрічаємо психотип жінки, що маніакально женеться за матеріальними багатствами (П. Глазовий “Принада”, “Кохання”, “Розв’язність”, “Амури”, “Провал” та ін.) та буде безкінечну низку романів (П. Глазовий “Сигнал”, “Модничання”, “Чарування”, “Котяче кохання” та ін.). Яскравий образ “пустої” сучасної модниці (П. Глазовий “Граціозність”, “Тупорилі дамочки” та ін.) також наголошує на істеричності жіноцтва. Поряд з цим в українській байці контрастує образ жінки-трудівниці, яка радіє, що поряд з нею взагалі є хоч якийсь чоловік:

*“Протрудилась цілий вік  
В самоті, без чоловіка, –  
То нічого, що каліка,  
Хоч якийсь, та чоловік...”* [3, с. 314].

Побідний мотив звучить і в байці “Кавалер” П. Глазового:

*“Як немає кавалерів,  
То годяться ї раки”* [3, с. 344].

Це все наголошує на втраті в цілому чоловічою статтю своєї мужності, що і призводить до подібних моральних змін у жіночих психотипах.

В українській байці не міг не відбитися “розмножений психотип донжуана, нарциса, садоавангардиста, проститутки у масові культури” [1, с. 465]. Саме тому в цей час з’являються образи зрадливого чоловіка-“вітра” (П. Глазовий “Зрада” та ін.), альфонса (П. Глазовий “Самовпевнений жених”, “Нерівний шлюб” та ін.), донжуана, бабія (П. Глазовий “Улещання”, “Самовпевненість”, “Каяття без вороття”, “Шантаж” та ін.).

Літературознавці знаходять тому причину. Як підкреслює Н. Зборовська, “наївність української мужності обумовлена перевагою чуттєвості над мислительськими процесами, відсутністю аналітичності і романтичною ідеалізацією, що веде до міфологізації, інфантилізму та світоглядної несформованості” [1, с. 359]. Показовою для сучасної доби у дусі сексуальної революції є поява в українській байці образу Гієн, які

*“Чи самець воно, чи самка,  
Часом важко розпізнати”* [3, с. 407].

Автори на цьому наголошують як на загрозі для подальшого розвитку суспільної моралі.

Таким чином, ми впевнились у тому, що сучасна українська байка ХХ-ХХІ століття розвивалась у контексті модерної української літератури, адже в ній письменники зверталися до аналізу моделей мужності та жіночності, дошукувалися їх власного коду, що нам дає змогу на прикладі їх творів докладніше побачити та пізнати цілісний код національної сім'ї.

Варто зазначити, що при об'єктивному зіставленні провідного чоловічого та жіночого психотипів українські літературознавці визнають перевагу в жіночому психотипі мужнього елемента. Як відомо, “в українській міфології войовничий імпульс втілений у жіночому образі так само, як і прекрасні вияви любові” [1, с. 217].

#### Література

**1. Зборовська Н.В.** Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвмдав, 2006. – 504 с. **2. Байки:** Навчальний посібник/ Упорядники: Будна Н.О., Паронова В. І. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – 96 с. **3. Глазовий П. П.** Сміхологія: Книга для всіх, кому любий сміх. – 2-ге вид., доп. – К.: Дніпро, 1989. – 575 с.

The Modern ukrainian fable XX – XXI centuries was in context modern ukrainian literature since in her writers analysed the models to courageousnesses to that femininity, researched their code that we enable on example of their product to see and get to know the holistic code to national family.

**В.О. Дубініна**

**ПРОБЛЕМАТИКА ПОВІСТІ БОРИСА ТЕНЕТИ  
“ГАРМОНІЯ І СВИНУШНИК”**

В історії української літератури залишається ще багато забутих, свого часу заборонених або просто недооцінених імен, серед яких можна назвати й ім'я українського письменника Бориса Тенети. Біографічних відомостей про нього небагато, та й ті досить суперечливі, адже він в числі багатьох українських діячів культури був репресований і закінчив своє життя у в'язниці.

Його творчість і нелегкий життєвий шлях майже не досліджена в сучасному літературознавстві. Зустрічаються лише поодинокі статті В. Мельника, М. Чабана та інших дослідників, які згадують про письменника лише в контексті з іншими, які належали до організацій “Плуг” та МАРС. Усе його життя розгубилося у вирі складних суспільних подій, творчість не зібрана й не вивчена до сьогодні, хоча майже кожна збірка оповідань мала широкі відгуки в періодиці того часу.

Мета статті: виділення основних проблем, порушених у повісті Бориса Тенети “Гармонія і свинушник”.

Свої завдання вбачаємо в аналізі проблематики повісті, з'ясуванні особливостей побудови твору.

Борис Тенета, справжнє ім'я якого Борис Йосафович Гурій, народився 8 квітня 1903 року в селищі Покровському на Катеринославщині в сім'ї вчителя. У 1914 році після смерті батька родина переїжджає до Катеринослава. Тут він починає свою літературну діяльність. В альманасі “Вир революції”, що вийшов у Катеринославі в 1921 році, був надрукований відгук на першу збірку поезій молодого автора “Чорний пар” та п'єсу “Казка”, які вже були підготовлені до друку. Однак виданими вони так і не були, а залишилися розпорошеними по різних виданнях. Його твори друкували журнали “Червоний шлях”, “Нова громада”, “Зоря”, “Глобус”, “Життя й революція”. У Катеринославі Борис Тенета був членом літературної групи “Плуг”, у Києві, куди він переїхав, приєднався до літоб'єднання МАРС, до якого входили київські письменники: Валер'ян Підмогильний, Григорій Косинка, Борис Антоненко-Давидович, Євген Плужник, Тодось Осьмачка та інші.

Після розстрілу в грудні 1934 року побратимів по МАРСу Косинки та Фальківського Б. Тенета хотів отруїтися, бо розумів, що смерть наближається й до нього. У цей час у Тенети з'явилася ідея фікс: не датися живим у руки енкаведистам. У переказі дружини Є. Плужника є його план “виживання”: “Небезпека наближається, скоро і по нас прийдуть, а жити так хочеться, що, здається, я зроблю так: піду до річки,



залишу свій одяг на березі, покладу в кишеню всі документи на ім'я Бориса Тенети, а сам на голову нав'яжу який-небудь одяг такий, щоб можна лише було прикрити грішне тіло, перепливу річку... І нема мене... Піду, куди очі глядять, без документів, без нічого... А хтось знайде мій одяг на березі з документами, передасть у відділ розшуку міліції, міліція – НКВС. Ну що ж, скажуть, утопився сам, раніше, ніж ми його утопили...” [6, с. 422].

Як свідчить Галина Коваленко-Плужник, Борис Тенета написав навіть листи Сталіну й Горькому, в яких закликав перейнятися тим, що відбувається в Україні, бо ув'язнюють чесних людей, піддаючи їх неймовірним катуванням.

Його самого було арештовано 20 січня 1935 року на Кавказі, куди він поїхав до сім'ї. У сухумській в'язниці Тенета зробив спробу покінчити життя самогубством. Його врятували й відправили в столицю України. Коли поселили в спецкорпусі НКВС за ним встановили цілодобовий нагляд, щоб не отруївся і не порізав вени. Проте 6 лютого 1935 року його все ж не стало. Подерши на ливни рушники і кальсони, він вночі під ковдрою, прив'язавши один кінець за бильце ліжка, затягнув собі на шиї петлю. Тим самим виконав власну обітницю: “Мене бандити не розстріляють, я не дамся...”.

За життя були видані книжки: “Листи з Криму” (1927), “Гармонія і свинушник” (1928), “Десята секунда” (1929), “Будні”, “Ненависть”, “П'яниці” (1930), “В бою” (1931).

Повість “Гармонія і свинушник” вийшла в Державному видавництві України. Книга викликала ряд дискусій через те, що офіційна критика сприйняла книгу досить гостро, але вона тут же розійшлася серед читачів і стала популярною настільки, що була знову перевидана великим тиражем. Ця повість була популярною, насамперед, серед молоді, тому що в ній автор порушує ті проблеми, які хвилюють саме її. Це проблеми визначення молодої людини як особистості, розуміння долі й сенсу існування, пізнання нею самої себе і налагодження стосунків з оточенням і суспільством взагалі.

Незвичайною є композиція твору. Новим для Бориса Тенети було введення в текст повісті вставної новели, яка являє собою сповідь головної героїні, розкриває перед читачем її найпотаємніші думки. У літературних текстах такі елементи виконують роль засобів структурної організованості матеріалу, слугують для перенесення уваги на більш значущі з авторської позиції фрагменти, допомагають орієнтуватися в художньому просторі.

Такий текст у тексті сприймається як своєрідна гіперриторична конструкція. Іманентною ознакою цієї побудови є те, що основний текст спрямований на опис або написання іншого тексту, що й визначає зміст усього твору. Роль вставної новели в цьому випадку відіграв зшиток, який був написаний головною героїнею для свого коханого. Читач стає співучасником своєрідної гри між текстами, кожен із яких претендує на

достовірність і націлений на пошук меж між реальністю та ілюзією. Подібні інтенції спричинили поширення вставних конструкцій у літературі ХХ століття, хоча текст у тексті був відомий в античному письменстві, бароковій та ренесансній культурі. Класичними зразками є “Амур і Психея” та інші історії в “Золотому віслюкові” Апулея, “Повість про капітана Копейкіна” в “Мертвих душах” М. Гоголя, сні героїнь у романах “Що робити?” М. Чернишевського й “Повія” Панаса Мирного.

У літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р.Т. Гром’яка подається таке визначення вставної новели: “Вставна новела – невеликий, відносно автономний твір (чи фрагмент твору) в межах роману, повісті, поеми, пов’язаний з художньою структурою цих жанрів, але відгалужений від неї своєю сюжетною лінією [4, с. 145].

Таким чином, побудова повісті дає змогу читачеві відкрити для себе внутрішній світ головної героїні, більш глибоко зануритися у її почуття й переживання, пояснити її вчинки і прагнення в реальному повсякденному житті.

Важливу роль у визначенні проблематики твору має його назва. “Гармонія і свинушник” – дві крайні форми людського існування, у яких відчувається юнацький максималізм притаманний тільки молодій людині: десь є гармонія, якої прагну, а все оточуюче – то свинушник. Герої повісті осмислюють трагічність свого статусу істоти, яка не може нічого змінити в цьому світі. Хотілося чогось нового, прекрасного, яке подумки вимальовувалося досить чітко, а в житті, на жаль, було нездійсненним. Найяскравіше ці прагнення виявлені у зверненні головної героїні Катерини до свого коханого “Іноді я і тебе ненавиджу, і себе, бо погані ми, не такі, як я хочу, не такі, якими будуть колись люди, коли настане та гармонія... Але, видно, далеко той час, що я й уявити собі не можу, хоч роблю, будую її ту гармонію сонячну...” [7, с. 67]. Свинушник – це сьогоднішня, яке всмоктує, і молода людина розуміє, що не може вибратися з нього. Борис Тенета в самому тексті чітко описує свинушник і прагнення молоді щось змінити, вилізти з нього. “Свинушник. Ми всі стоїмо там по коліна в болоті. Є десь сонце... Є... Бо пробивається крізь щилину й навіть болото золотить, а навколо в теплому багні лежать свині і задоволено хрюкають. Їм добре, немає у них ніяких думок і сумнівів. Почнеш їх розбуркувати, так вони тебе ідіотом назвуть. Ти не думай, що вони за старе тримаються. Це невелика б біда була, але вони нюхом добре чують все нове й свіже, переможне і лізуть туди, несучи за собою свій свинушник” [7, с. 66]. Свинушник – це ще й сама природа людини, як би вона не намагалася щось у собі змінити, навіть перебудувати своє мислення, уявлення про світ, усе ж людську природу неможливо змінити. І звичайно, головні герої опиняються в ситуаціях, які поступово розвіюють їхні ілюзії, руйнують ідеали.

Головним чином прагне до гармонії і хоче вибратися із свинушника головна героїня повісті. Борис Тенета не випадково для неї обирає ім’я – Катерина. Це поширене в Україні ім’я, яке з грецької

перекладається як “чиста, непорочна, свята”, а у святцях Катерина – великомучениця. Отже можемо говорити про символічність імені героїні. Сам автор так пише про неї: “Катерина проста селянська дівчина, з бровами сонцем випаленими, а очима вітром степовим навіяними” [7, с. 54]. У літературі це ім’я також часто зустрічається, згадаємо поему Т. Шевченка “Катерина” та баладу А. Міцкевича “Рибка”.

На нашу думку, однією з найважливіших проблем повісті “Гармонія і свинушник” є проблема самотності, яка змушує людину замикатися в собі і своїх переживаннях. На початку ХХ ст. ця проблема активно розробляється й у філософії. Так звана “філософія життя”, представниками якої були А.Шопенгауер, Е. фон Гартман, Ф.Ніцше, З.Фрейд, В.Дільтей та інші, поставила в центр своєї уваги проблеми співвідношення буття людини і буття світу. Феномен самотності виявляє суперечливий характер буття людини. Загострені специфікою доби почуття покинутості, непотрібності, відчуженості і ставлять актуальною проблему самотності. Завданням для героїв повісті стає не просто навчитись жити в суспільстві, але й гармонізувати стосунки з іншими людьми й головне досягти гармонії свого внутрішнього світу. Зовнішня (соціальна) самотність є негативним явищем, що продукує в людині страх, невпевненість, недовіру та агресію до світу й призводить до деформації людської особистості та руйнації її внутрішніх зв’язків зі світом. На противагу ж зовнішній самотності, внутрішня (екзистенційна) самотність сприяє розкриттю самоідентичності та цілісності духовного світу людини.

Головна героїня у повісті зовсім самотня, її буття – це переважно протидія середовищу, а також суспільству, які нав’язують свою волю, закони й мораль, відчужують її, прагнуть перетворити в засіб чи знаряддя задля досягнення власних цілей. Звичайно, ця боротьба виявляється нерівною, тому Катерина стає зайвою, незрозумілою, чужою в цьому світі.

Тісно пов’язана з проблемою самотності й проблема загального устрою людського буття. Існування, у якому людина не може нічого змінити, вона лише крапля у великому океані почуттів, думок і переживань. “Життя – це точка з тисячами ниток у всі боки, таке різноманітне, таке хороше. І досадно було тільки одно, що прожити можна тільки по одній ниточці. Яку не візьми, а все по одній... Ну, чому не можна жити хоч два рази. І відчувається великий сум за життям незнаним і недосяжним, чужим життям” [8, с. 242].

Піднімається у повісті й проблема міста, яка осмислюється як протилежність селу, широким степам. “Степи мої, степи мої, такі хороші, хороші, зелені” [7, с. 68]. Проблема міста і села не нова в мистецтві світовому і, зокрема, в українській літературі. По-різному вона розроблялася нашими класиками в ХІХ ст. Вона гостро постала перед суспільством і на початку ХХ ст., особливо в післяреволюційний період, коли до міста потягнулася молодь, аби посісти там власне місце. Місто

вабило до себе й Катерину: “Там життя цікаве, зовсім одмінне, нове і люди там справжні люди. Справді, у великому місті воно має бути новим, не таким як тут, де ще й досі панує дядь, а дядьки по-старому пиячать... Тягнуло в незнані краї, де життя на тисячі фарб грає, де люди будують нове й не такі забиті та темні, як тут” [7, с. 54]. Але згодом ставлення до міста змінюється: головній героїні воно здавалося вже не таким новим і хорошим, а залишалося ще більше незрозумілим і чужим. “Не звикла вона ще до міста, та боялася признатися Михайлові, що іноді її, котра нічого не боялася, там, у степах, в боях, під Перекопом, лякали люди, високі кам’яні гроби і лише іноді ритмічне дихання заводу і праця в робітничій околиці будили щось рідне...” [7, с. 55]. Степ у художньому світотворенні письменника вживається з конотаціями вічності, волі, сили, що дає можливість говорити про зв’язок цього образу з архетипами. Ці архетипи, впливаючи на “поверхню” свідомості у формі літературного твору, актуалізують усезагальні стрижневі ознаки, іманентно притаманні національній ментальності і водночас людському родові. Навіть епітети зі словом “степ” вживаються тільки позитивні: “ласкавий”, “хороший”, “сонячний”.

У повісті відчувається й вплив віталізму. Ця стильова течія була розповсюджена в багатьох літературних напрямках першої половини ХХ ст., філософською основою якої було ніцшеанство й бергсонізм. Коли Катерина занедужала і вже неминучою була смерть, автор так пояснює причину цього: “Видно вивіявся дух степовий” [8, с. 248]. Таким чином переривається та особлива, нематеріальна життєдайна сила степу, яка регулювала всі життєві процеси.

Спостерігається у творі й продовження традицій української класичної, а також світової літератури в розкритті проблеми стосунків між чоловіком і жінкою. Письменник дуже вдало зумів показати життєві контрасти на взаєминах Михайла й Катерини, які зовсім юними штурмували Перекоп у громадянську війну, були переповнені мріями про щасливе майбутнє. Але, зустрівшись за кілька років, вони виявилися надто різними. Лише смерть Катерини стала поштовхом до розуміння її Михайлом: “І лише тепер відчув Михайло, що вона – це весна. Увесь світ, а світ увесь новий – це вона. Відчув і одразу зрозумів її біль, що не дав їй злитися з життям...” [8, с. 253].

Відносини інших героїв виявляються теж складними й суперечливими. Ніби й любов була, щоб любити, але життя примушувало їх любити сіро... Легковажність, нерозуміння, неприйняття, неналежна увага один до одного – усе це спостерігаємо у стосунках між Марією і Данилом, Галиною і Петром. Катерина завжди намагалася допомогти друзям у їхньому коханні, тому що “говорила мало, а слухати могла добре” [7, с. 61]. Люди повинні більше уваги звертати на тих, кого люблять, наголошувала вона, намагатися зрозуміти кожную маленьку думку коханої людини й уміти чути те, про що не кажуть, про що іноді мовчать. Складність відносин між чоловіком і

жінкою актуальна й сьогодні, бо проблеми сучасної молоді зовсім не змінилися: вони так само кохають, страждають і намагаються порозумітися між собою. Чи не є це підтвердженням того, про що йшлося на початку нашого аналізу щодо незмінності людської природи?

Повість легко сприймається, але при цьому глибина авторського задуму не завжди може бути осягнена читачем. Твір насичений думками й емоціями героїв, розкриває внутрішньо-психологічний стан звичайної людини. Наявність підтексту ускладнює роботу читача, але в той же час приносить насолоду й задоволення від усвідомлення розуміння глибини думок непересічного майстра слова.

Ми зробили перші кроки до цілісного аналізу повісті Бориса Тенети “Гармонія і свинушник”, яка, на нашу думку, є актуальною й важливою, як для характеристики творчого світу Б. Тенети, так і для повноти усвідомлення історії української літератури ХХ століття, а тому потребує подальшого вивчення.

#### Література

**1. Дмитренко В.** Екзистенційний аспект мотиву самотності у творчості письменників літературної організації “Ланка” – МАРС / Дмитренко В. // Вісник ЛНПУ імені Тараса Шевченка, 2006. – № 15 (110). – С. 64 – 71. **2. Дмитренко В.** Особливості творчого надбання Бориса Тенети / В.Дмитренко // Вісник ЛНПУ імені Тараса Шевченка, 2007. – № 22 (138). – С. 61 – 66. **3. Історія української літератури у восьми томах.** Т. 6. Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917 – 1932). – К.: Наук. Думка, 1970. – 515 с. **4. Літературознавчий словник-довідник /** Р.Т. Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. **5. Мельник В.** Борис Тенета (1903 – 1935) // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн.1: Перша половина ХХ ст. / Мельник В. – К., 1998. **6. Мельник В.** Тенета Борис // ... З порога смерті: Письменники України – жертви сталінських репресій / Мельник В. – К.: 1991. – вип. 1. С. 421 – 423. **7. Тенета Б.** Гармонія і свинушник. Ч. I. / Тенета Б. // Життя й революція. – № 8. – 1927. – С. 48 – 75. **8. Тенета Б.** Гармонія і свинушник. Ч.ІІ. / Тенета Б. // Життя й революція. – № 9. – 1927. – С. 240 – 259.

The analysis of the problems solving in the story of B. Teneta “Harmony and pig stable” is depicted in the article.

**Л.Б. Жижченко**

**ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО РАННЬОЇ ПОВІСТІ  
О. КОБИЛЯНСЬКОЇ “ЛЮДИНА”**

О. Кобилянська приходиться в літературу в кінці ХІХ на поч. ХХ ст., коли традиційна повість, створена на засадах реалізму, якийсь час у літературі залишається помітною, а нова, модерна, починає викристалізовуватися. Уже в ранніх своїх творах письменниця відчутно пориває із застарілою традицією, бо власні естетичні уподобання формує на європейських зразках. Але, як слушно зауважує С. Павличко, як, з одного боку, О. Кобилянська не знайшла для себе авторитетів серед своїх прозаїків – співвітчизників, так, з іншого боку, вона не висунула теоретичних концепцій застереження проти національної традиції [7, с. 50]. Своєю творчістю письменниця утверджувала нову естетику і трималася позиції, що “всякі реалізми і натуралізми відограли вже свою роль і сповнили свою задачу в літературі. Зробили багато доброго і накоїли багато лиха, а тепер настав напрям “назад до душі”. Сей напрям не стягне людськість в негідне положення, а культура на тім терпіти не буде” [5, с. 520]. Письменниця відзначала, що артист чи письменник повинен описувати вибрану дійсність і ніколи не забувати, що “штука любить тонкість і делікатність. Всяка грубість відпихає мене і я не можу з нею боротися”.

З цих позицій вона оцінює творчість своїх колег-літераторів, зокрема повість “Залісся” О. Маковея. У листі до О. Маковея письменниця радить йому бути художником: брати в руки пензель і малювати барвно, не боячись, що вийде щось “понатуральне”. Реалізм, на думку О. Кобилянської, вже вмер у найновішій європейській літературі, на що вона звертає увагу О. Маковея [5, с. 159]. Не поділяє О. Кобилянська традиційних засад дидактично-реалістичної поетики: моральної проповіді, побутово-описового підходу до створення характеру, надмірної кількості зображуваних подій, що достатньою мірою не осмислюються автором і залишаються фабульним надлишком тощо. Як висновок вона додає: “О. Маковей, можна б сказати, не артист, а обсерватор – поет” [5, с. 168].

О. Кобилянська, за влучним визначенням Т. Гундорової, творить певну модель ліричного світовідчуття (життя без подій), ніби прокладаючи шлях у наступні хвилі ліричного суб’єктивізму початку ХХ ст. У листі до П. Тодорова письменниця зазначає, що не варто віддавати перевагу творам із акцентованим зовнішньо-подієвим сюжетом, бо внутрішній світ людини в такому творі не може бути об’єктом пильної уваги автора. Отже, психологічний бік сюжету

залишається заслабким, і людина з її складними внутрішніми колізіями залишається осторонь [5, с. 471].

Щодо моделювання жіночих типів, то тут О. Кобилянська цілковито розійшлася з традицією й обумовила це. Вона писала: “Ми маємо в своїй літературі Марусь, Катрусь, Ганнусь, як добре йде, і Оксанок. Але чи не сягнути нам іще й по інші типи? Чи не придались би нам у розвою нашої суспільності жінки світової освіти або жінки геройських характерів... Ідеал хоч би й найкращих і найпобожніших серцем, найгарячиших Марусь, Ганнусь і ін. нам уже не вистачає. Ми мусимо оглянутися й на інші ідеали і типи... шукати гарних моделей жіночих, шукати характерів, особистостей, що впливали б на ситуацію і оточення своє не полом своїм, а прекрасними, великими, примірними характерами” [5, с. 542].

Уже перша повість “Людина” була вдалою новаторською спробою О. Кобилянської. Той факт, що письменниця попередню, соціально-зорієнтовану, далеку від метафоричної образності назву “Вона вийшла заміж” замінює абстрактно-узагальненою, безвідносною щодо конкретного персонажа (порівняти хоча б назви оповідань і повістей Марка Вовчка “Горпина”, “Одарка”, “Маша”, “Катерина”, “Ігрушечка”, “Інститутка”) назвою “Людина”, свідчить про новаторський підхід до трактування традиційних тем.

Основу сюжету повісті “Людина” становить розповідь про долю молоді, інтелектуально розвиненої, чутливої героїні Олени Ляуфлер. Природа наділила дівчину красою, через яку оточення “вибачає” Олені нежіночі безбожні погляди про “якусь” рівноправність між чоловіком і жінкою. “Кажу вам щиро, – говорить, звертаючись до батька Олени знайомий майор, – що наколи б була менше гарна, то не прощено би їй ніколи тих дурниць... Начиталася нездорових творів, і то є конечні наслідки” [4, с. 53]. За традиційними уявленнями тих часів в Олені є всі можливості знайти “добру партію”, яка невдовзі й знаходиться. Дівчина постає перед вибором: або одружитися з К., матеріально добре влаштованим чоловіком (“пишна партія”), до якого вона не відчуває приязні, або чекати повернення студента-медика Стефана Лієвича, який їй до вподоби, і з яким вона таємно від батьків заручається. Раптова смерть Лієвича відіграє трагічну роль в житті Олени, і дівчина приймає рішення ніколи не одружуватися. Проте перебіг долі невблаганно змінює життєві наміри героїні. Рятуючи сім’ю від голодної смерті, Олена все ж одружується із соціально успішним партнером – лісничим Фельсом. Свого часу Остап Грицай такий фінал повісті (нерівне одруження) назвав “кріпацьким об’явом” у духовності Олени і відзначив, що цим героїня О. Кобилянської “зводиться до рівня духовності закріпачених Оксан та тих усіх тихих і лагідних страдниць, яких у нашому письменстві цілий ряд. “Коли б Ольга Кобилянська в оповіданню (“Людина”) була перевела психологію справді вищої жіночої духовності, справді живучий характер того жіночого Спартака, який... намагається розірвати окупи суспільно-

товариських умовностей, то Олена рятувала б горде право своєї душі без огляду на інтереси родини та без огляду на безхарактерну раду старої учительки музики, мала б залишитися самотньою. Олена, однак, виходить все ж таки заміж, робить те, що “випадає” [1, с. 238 – 239]. Але, звертаючи увагу на традиційне пасивно-страдницьке начало в характері героїні О. Кобилянської, Остап Грицай в той же час вказує, що О. Кобилянська ввела в українську літературу новий психологічний тип української жінки – “володарський”, що виділяється своєю ідейною вищістю над оточенням, самосвідомістю, великим бажанням визволитися “з омертвлюючої вузкості життя в глухих кутах А., В., Ч., К.” [1, с. 241]. І перша повістевка героїні О. Кобилянської Олена Ляуфлер вже великою мірою належить до цього типу. Звичайно, Олена не засягає ще тих особистісних горизонтів, які прагне осягнути Наталка Веркович із повісті “Царівна”: “бути собі ціллю”, гармонізувати свою особистість для служіння великим справам. Сила жіночого переживання Олени ще обертається великою мірою навколо шлюбної колізії, як у героїні традиційної літератури. Проте життєві пріоритети Олени набагато вищі й глибші, ніж у її попередниць. По-перше, героїня прагне самодостатності (згадати хоча б її захоплення жіночим рухом на Заході), по-друге, вона припускає можливість самій обирати шлюбного чоловіка, залишаючись при цьому об’єктом поклоніння. Фактично Олена свідомо розставляє “сіті”, в які потрапляє неупереджений лісничий Фельс. До цього часу в літературі подібна модель поведінки героїні не розглядалася. Чоловік сприймає її ставлення до нього з довірою: “Ви мій ангел – хранитель! – говорив він розніженим голосом і був би стерпів, хоч би вона йому й ногу на карк поставила... Вона се відчувала, і її обгортала якась злостива відраза, їй було б приємніше, наколи б він був їй противився; а так піддався охотно її сітям...” [4, с. 88]. Такий крок Олени Ляуфлер навряд чи є, як вважає О. Грицай, “кріпацьким об’явом” в її поведінці. Героїню не можна поставити й в один ряд з героїнями жертвами літератури ХІХ ст. Якщо Олена і є жертва, то тільки жертва власного прагматичного вибору. Її вибір цілковито осмислений акт, про що свідчать її “лови” і розставлені “сіті”. В раціоналізованому світі пані Ляуфлер на перше місце поставлено особистий порятунок, благополуччя своєї родини, а не того чоловіка, котрий поруч. Власне на Фельса Олена зважає найменше у своєму виборі. З точки зору народної етики, шлюб, який не заснований на коханні, не є виправданим за жодних умов. Тому навіть зламане життя тих же героїнь з повісті “Три долі” Марка Вовчка не так згубно впливає на їхнє духовне здоров’я (“Гірка вода та жива”), як зовнішнє благополуччя Олени: “З постановою статись його жінкою утратила тее щось, що її оберігало дотепер від усякої брехні, від усякої неправди. Вона знала, що опісля заживе лише фізичним життям, однак вона не може собі інакше порадити” [4, с. 88]. Уперше у вітчизняній літературі героїня страждає не через непогамовану пристрасть, а через раціонально обґрунтоване духовне спустошення.



Згідно із феміністичними прочитаннями шлюб інтелігентної Олени з близьким до природи лісничим Фельсом створює перепону для духовного розвитку Олени. “Недаремно могутньо й голосно – з глибини жіночої душі – прозвучить (а потім чи не навмисно буде притлумлене) оте вперте, несамовите почуття ненависті до Чоловіка, з яким Вона не може стати “царівною” (випростатись духом), ота жіноча зневага, виструнчена у вселенське бажання вбивати, проклинати, затоптувати “як ту гадюку” недостойного її мужа – в повісті Кобилянської “Людина” [6, с. 62].

Іншу точку зору на сюжетні колізії пропонує М. Павлишин [7]. Він вважає, що феміністичні прочитання “не добачають” важливих мотивів у “Людині”. Вони не помічають і не враховують позитивного зображення Фельса авторкою: його фізичний вигляд достойний; його прізвище викликає асоціації сили й непорушності (німецькою мовою “Pels” означає “скеля”), він близький до світу природи (“природні” люди О. Кобилянської – носії вищих чеснот); він уміє обходитися з кіньми (мотив, який у Кобилянської переважно є алегорією влади над природою); і, зрештою, в нього є харизма, на яку Олена спочатку реагує спонтанно, фізично й вельми позитивно: “Лице її спалахнуло кров’ю, а серце затовклось сильно. В очах її горів дивний огонь, ніздрі дрижали... Я вас впізнала, пане Фельс! Можете мене зараз з собою забрати! – сказала вона з притаєним зворушенням” [4, с. 79].

Попри страшно напружену внутрішню боротьбу героїня все ж бере шлюб із Фельсом. Можливо, сама того не усвідомлюючи, О. Кобилянська звертається до прояву ірраціональних чинників, що визначають характер поведінки героїні. За допомогою композиційного прийому відстороненого спостереження над зміною зовнішності персонажа у двох фразах письменниці досягає більшого ефекту, ніж можна виявити в розлогіму описі душевного стану людини в традиційній прозі. О. Кобилянська показує, що фізично сильний чоловік – зовнішньо привабливий, він викликає природний потяг до себе жінки незалежно від соціального стану чи освіченості: “Се ж дійсно щось гарного – така сильна і здорова людина” [4, с. 86]. Пізніше цей мотив О. Кобилянська використовує і в інших своїх творах.

Природно зумовлений вибір (Фельс) забезпечить виживання Олені та її родині, проте занепасть душу дівчини. Але сила природних інстинктів, страх перед біологічною загрозою життя, мають велику владу над людиною. Так чи не вперше традиційна сюжетна схема набуває цілком нового змістового навантаження. Уперше характер героїні трактується письменницею не з позицій соціального детермінізму, а обумовлюється природно – біологічною та морально – етичною сутністю людини, що пов’язано з цілком новим поглядом О. Кобилянської на людину і жінку. У традиційній повісті відповідальність за життєвий вибір героїні покладали на зовнішні чинники, а героїню вважали жертвою, подоланою суспільством. В О. Кобилянської бачимо зовсім

інший підхід. Дії, вчинки, думки, темперамент героїв не зводяться лише до залежності від об'єктивного впливу. На це звертає увагу й М. Павлишин. Він зазначає, що повість “Людина” висловлює певне потрясіння і жах з приводу усвідомлення, що такими є реалії повсякденного життя, і разом з цим ностальгію за ідеалістичними і романтичними уявленнями про стосунки між людьми [7].

Наявність “нової” героїні, орієнтація на показ її характеру, а не на зображення соціуму, визначає жанрово-композиційну своєрідність повісті “Людина”. Ольга Кобилянська не ставить своїм завданням “обсервувати” навколишнє середовище, як це робили її попередники. У повісті “Людина” воно лише проглядається через епізодичних персонажів, характер яких автор не індивідуалізує. Центр сюжетного руху визначає Олена, навколо якої об'єднуються інші персонажі на рівні контрастної композиції в повісті. Бачимо набагато глибший варіант протиставлення героїв, ніж у традиційній українській повісті. Протиставлення не соціально обумовлене, а ціннісне: низьке (реальне, земне) та високе (духовне, культурне). З одного боку Олена, її наречений Стефан Лієвич і молодша сестра Ірина. Опозиційну групу персонажів становлять батьки, знайомі родини, які з'являються епізодично (майор, лікар), стара Маргарита, “скорена” життям вчителька.

У цьому ж руслі дібрані й два близькі до Олени чоловічі персонажі: Стефан Лієвич та Фельс. Фельс – дитя природи, Стефан Лієвич – інтелігент, лікар. Стосунки Олени і Лієвича вимальовуються кількома епізодами. Перед читачем Стефан постає вперше в діалозі з Оленою, де йому відведено партію “жіночого апостола”. Жінці, полишеній на милість долі, за переконанням Лієвича, освіта допоможе жити самотійно і не чекати подружжя, як прибіжища проти голоду й холоду. Себе Лієвич вважає надійно захищеним від несподіванок життя: “від мене залежить моя доля”. Олені ж радить берегти себе, бути фізично сильною, бо вона “всього лиш людина”. Як такі, стосунки Олени і Лієвича в повісті не зображені. О. Кобилянська акцентує увагу на тому, що вони односторонні. Пафосність їх розмов про емансипацію, декларативність життєвих позицій дещо понижують романтизм стосунків та почуттів молодих людей. Врешті прощальна розмова і мрії на майбутнє. Письменниця не показує Лієвича в дії. Як він в житті долає складні ситуації, невідомо. На відміну від попередників, О. Кобилянська не задовольняється трафаретним однозначним зображенням інтелігента. Вона звертає увагу на чинники, що художньо аналізують у своїх творах представники нового покоління: М. Коцюбинський, В. Винниченко та ін. О. Кобилянська доводить, що не можна ігнорувати біологічну природу людини, навіть і окультурену. Попри соціальну інтелігентність Лієвич “Був нудний педант, був заздрисний, був гарячка”. Він не може перемогти спадкову хворобу і розраховує на допомогу Олени: “зміг би я ту нещасну хворобу задавити, а з другою жінкою... ніколи” [4, с. 69].

Але життєвий фінал Лієвича зовсім несподіваний. О. Кобилянська ніби спростовує його слова “від мене залежить моя доля” і доводить, що він усього лиш людина. Помирає Лієвич від тифу. У традиційній повісті проблема прямої залежності людини від долі відіграє дуже важливу роль. Цієї проблеми не уникає й О. Кобилянська. Але, на відміну від фольклорно-символічних тлумачень, вона подає цілком обґрунтоване художнє життєспрямування того героя, що вважав свою життєву емансипованість не залежною від зовнішніх чинників. Дарвініст Лієвич опиняється в пастці природи, яку, подумки, ніби підкорив. Проблема людської природи в повісті розглядається не тільки на прикладі життя персонажів, а й висвітлюється у формі полемічного діалогу, що є цілком новим художнім прийомом у вираженні авторської позиції. Через різні точки зору О. Кобилянська має можливість показати розвиток проблеми відповідно до нових тенденцій у суспільстві.

Свою точку зору на життя жінки висловлює вчителька Маргарита. У її розумінні життя жінки (Олена Ляуфлер як приклад) без любовно-шлюбних стосунків із чоловіком не має ніякої цінності. “Всі вдовиці і старі панни вони ніщо. Останні належать ще до тих безталанних, що ще до того і смішні. Самотні блукають у житті, без приюту, без становища, сказала би м, без смислу, ат! живуть щоб не вмерти” [4, с. 70].

Поборником чоловічої влади щодо жінок є майор. Він переконаний, що наймудріша річ в родині то абсолютизм. “Моя воля – се воля всіх. Сам він одружився без любові (“мені нараджено “мою”), проте цілком щасливий. Для майора “жінка – то молодий кінь. Почує сильну, залізну руку, так і подається і вліво, і вправо. Я не кажу, поводи стягати, але й не надто попускати. Якраз посередині, тоді йде гарно кроком” [4, с. 53].

Лікар щодо проблеми людини і жінки стоїть на позиціях дарвінізму. Хоч це слово в тексті і не називається, з автобіографічних джерел відомо, що молода Ольга Кобилянська захоплювалася цим вченням “Адже людина – лиш людиною! – неодноразово повторював лікар. – І чим, властиво, більше? Нічим більше, ні менше як... звіриною, і то товариською, розумною звіриною. Спосіб від живлювання, боротьба за існування, спосіб розмножування – все те вона має таке саме, як звірина” [4, с. 55]. Пізніше саме лікарю Олена звірить свою душевну таємницю. Досить показово, що Олена, висловлюючись про відчуття себе в світі, звертається теж до природних порівнянь “Сама єсьмь, тату! Сама, як птиця, як деревина в лісі. Маю сама право йти за собою або проти себе”. У світлі цього цілком закономірною є поява лісничого Фельса, який уособлює здорове природне начало.

Загалом природа О. Кобилянською трактується як джерело душевного багатства. В “Людині” ж Олена висловлює дещо скептичний погляд на природу, очевидно навіяний невідрадними обставинами сільського життя. Постійні господарські турботи позбавляють Олену можливості заспокоювати вищі духовні потреби, а тому з уст героїні

звучать такі слова: “Той, хто не проживав у безлюднім місці, відірваний від усяких товариських зносин... життя, не в силі оцінити наслідків такого життя на чутливу душу... шумна се фраза, буд то би природа сама могла чоловіка вдоволити... ніколи не вистачає вона для мислячих, діяльних людей” [4, с. 76].

Отже, змінивши традицію попередників, О. Кобилянська відходить від дослідження людського життя у вимірі соціальному і намагається розглянути життєві явища з різних позицій: біологічних, морально-етичних, психологічних тощо. Нарівні структури тексту це виявляється в розмитості зображення життєвих позицій, у фабульній невірноваженості (зміна настроїв героїні подієво майже не обгрунтована), в ескізності психологічного малюнку, що є новаторським досягненням Ольги Кобилянської в рамках традиційної повісті української літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

#### Література

**1. Грицай О.** Ольга Кобилянська: літературно-критичний нарис // ЛНВ. – 1922. – № 6. – 235 – 256 с. **2. Гундорова Т., Шумило Н.** Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ століття) // Слово і час, 1993. – № 1. **3. Зборовська Н.** Жіноча сповідь на тлі чоловічого “герметизму” // СІЧ. – 1996. – № 8 – 9 **4. Кобилянська О.** Твори: У 3-х т – К. – 1956. – Т. 1. **5. Кобилянська О.** Твори: У 5-ти т – К. – 1963. – Т. 5. **6. Павличко С.Д.** Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. – К.: Либідь, 1997. – 360 с. **7. Павлишин М.** Автобіографічна персона // Сучасність. – 2001. – № 4.

The article researches and analyses something new in genre of O. Kobylianska's story “A man”. The subject of the investigation is the new conception of a woman in O. Kobylianska's story.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Веснич

**М.О. Заркуа**

#### **РЕЦЕПЦІЯ АРХЕТИПУ САТАНИ В РОМАНІ ЇВГИ ВЕСНИЧ “ДУША”**

Сьогодні у гуманітарні науки поступово проникають експериментальна імпровізація, “приватне фантазування”, інтелектуальна гра, психоаналітичною основою мистецького світоглядного переосмислення став свідомий культ індивідуального несвідомого. У даному випадку “йдеться про актуальність архетипу сатани: витіснене в культурі маргінальне прагне стати Богом” [2, с. 296].

Важливу роль для визнання “сатани” у світі людини відіграв психоаналіз. Уперше це питання розглядає Юнг, який вважав за необхідне сформулювати метафізичний принцип зла, суть якого полягала в тому, щоб не лише визнати присутність зла у природі людини, а й з психологічного погляду його рівність, хоч і протилежність добру. Людська свідомість повинна збагнути, що добро і зло, світло і тьма є частинами цілого. Фройд і Нойманн теж стверджують, що необхідно повернути образ сатани у твори мистецтва. Вони розуміли небезпеку цього архетипу, коли він починає активно освоюватися всередині людини і культури з метою пошуку влади, і при цьому стає катастрофічною загрозою для духовного світу.

Архетип – це “прообраз, первісний образ, ідея” [4, с. 65]. Вперше цей термін з’являється у містиці Філона Александрійського і пов’язаний з “образом Божим” в людині. Згодом – у Іриней та Дионісія Ареополіта. Поняття архетип розглядається у філософських та естетичних працях Г. Гегеля, Платона, Г. Сковороди. Для з’ясування сутності архетипу мають значення праці мислителів Д. Дідро, Б. Спінози, А. Шопенгауера. У сучасну філософію термін уведений Карлом Густавом Юнгом (праця “Про архетип колективного несвідомого”). Вчений приписує архетипу велику стійкість та велику силу, бо немає важливої ідеї чи бачення, яке б не мало історичних коренів. У літературі архетипи є своєрідними ядрами сюжетних побудов та образних комплексів.

Мета даної статті – простежити рецепцію архетипу сатани у художній літературі, зокрема в романі Ївги Веснич “Душа”.

Літературний сюжет про зв’язок людини з нечистою силою тривожив і приваблював увагу читача уже на початку першого тисячоліття християнства. Людині дорого коштувала допомога нечистої сили, підказка диявола (легенда про Симона-мага, який вступив у невдале суперництво з апостолом Симоном-Петром). У добу Відродження ця тема яскраво представлена у творах П. Кальдерона де ла Барка (“Чарівний маг”), Дж. Мільтона (“Втрачений рай”). Народні сказання про доктора Фауста вже по-новому розкривають зв’язок людини з дияволом. “Людина прагне ціною зв’язку з дияволом одержати вище знання, взнати остаточну істину про себе. Вперше в цьому сюжеті пролунала трагічна нота, бо виявилось, що остаточна істина непізнана або ж знання про неї несе непередбачувані наслідки для людства” [7, с. 45]. Тема вибору людини між дияволом і Богом набуває своєї активності на початку ХІХ ст. Стає відомим, що прагнення людини пізнати приховану суть явищ робить її буття одностороннім, фрагментарним, підвладним випадковості, позбавляє емоційної повноти, втіленням якої є Бог.

У наш час література знову звертається до “вічних тем” – про смисл людського буття, про життя і смерть, про Бога і диявола. Активне звернення до образу сатани у ХХ ст. пов’язане з негативним постмодерністським станом світу, активізацією гендерної проблематики

культури. Це яскраво розкривають слова Нойманна у роботі “Мистецтво і час”: “За спиною архетипу сатани і його оточуючої тьми, під ударами яких рухнув спорохнявілий світ старого культурного канону, піднімається всепожираюча Грізна Велика Мати, яка ламає, крушить і несе божевілля” [8, с. 178]. У найрізноманітніші періоди розвитку культури поняття носій зла мав різні найменування (змій, дракон, диявол, нечистий, бицівник, біс, дідько, клятий, лукавий, чорт, куций, кадук, вогнянець, пекельник, рогатий, хвостатий, халабудник, щезник, явида, Люцифер, Сатана, Антихрист тощо).

У “Фаусті” Гете нечиста сила втілюється в образі Мефістофеля, у “Мастер і Маргариті” Булгакова – Воланда, у романі “Душа” Ївги Веснич – в образі Сатани. Ці образи дуже між собою схожі. Сатана – це “брехун і батько брехні”, його ім’я у перекладі означає наклепник і руйнівник, який не може нічого нового створити сам, а лише руйнує те, що створене Богом. Він є носієм зла у світі, агресії, антигуманності. Диявол ніколи не розслабляється – придумує все нові й нові каверзи, постійно занепокоєний тим, як звести людину. Нечиста сила кожна по-своєму спекулює людьми, намагається спокусити і збити їх з правильного шляху. Сатана розуміє людську природу, таку розумну і в той же час надзвичайно чуттєву. Заради відчуття переваги над іншими (гроші, слава, влада) люди готові продати свою душу Сатані. Мефістофель – втілення життєвого емпіризму, його погляди на людську природу цинічні. Він розуміє всевладну силу грошей над людиною. Мефістофель вбачає своє завдання у тому, щоб “дискредитувати Людину як духовну істоту, ввергнути душу Фауста в Пекло” [7, с. 46]. Він намагається зробити так, щоб Фауст відрікся від своїх високих прагнень і прийняв замість них принади, проти яких людська природа безсила. Таким чином, Мефістофель є втіленням емпіричного здорового глузду, який прагне нав’язати Фаусту. У Булгакова Воланд – правитель міста, все у його руках. Він з’являється у місті зі своєю свитою далеко не з благородною місією. Воланд теж намагається дискредитувати духовність людини. Розуміючи, що перед людиною завжди стоїть вибір між добром і злом, він провокує цю ситуацію вибору, перевіряючи таким чином людину на міцність її моральних якостей. І коли людина стає на шлях зла, роблячи свій вибір в бік диявола, вона попадає під владу Воланда, під владу своєї темної половини душі. Список жертв цього диявола поступово зростає, більшість жителів Москви не змогли протидіяти Воланду і його свиті з вершин християнської віри. Ніхто не показав йому на двері, ніхто не розкрив свою честь і достоїнство, і тому влада темної сили над москвичами виявилася повною і непохитною.

У романі-антиутопії Ївги Веснич перед нами постає новий правитель Києва – Сатана, чорти та чортиці, які утворили Сатанинське Бюро, куди прямують усі охочі продати свою душу. Сатана і його помічники пропонували людині підписати контракт, згідно якого клієнт гарантував передачу своєї душі в безстрокове користування до пекла,

відразу ж після своєї смерті, в обмін на різні матеріальні потреби. Бажання клієнтів виконувалися відразу після підписання цього контракту. “Під гарантіями йшлося про те, що людина, отримавши бажане, не побіжить каятися та не почне відмолювати душу” [1, с. 86]. Сатана тут виступає правителем міста, якому підкорюються всі, він розуміє людську природу, яка проявляється у задоволенні матеріальних благ, тілесних бажань. Сатана – це ніби інша, “темна” половина душі людини, яка починає активно проявляти себе у сучасному продажному світі. Сатана відкрив у місті свій офіс, свій сайт, його помічники чорти з’являлися на телебаченні, розвішували оголошення, інструкції та зразки анкет, необхідних для продажу душі. Вони пропонували людям все: “Чого ви прагнете? Рожевої мрії? Лілового мерседесу? Зеленого (себто юного) віку? Купання в золоті? Блакитнооку блондинку? Синього моря й островів у бузковому тумані?...” [1, с. 43]. І за все це чорти вимагали лише душу. Звичайно, охочих віддати душу за нечестиві гроші, трьохкімнатну квартиру, брудну славу, куплених хлопчиків із борделю “Первородний гріх” знайшлося багато. Сюди приходили старі, молоді, олігархи, посадовці...Кияни товпилися біля Бюро, створювали черги, сварилися, билися. Так за короткий час місто провалилося, утворилося пекло на землі. Все просто: нагрішили – отримуйте покарання. Отже, у творі перед нами постала трагічна дійсність: знищено Київ, знищено цивілізацію, і що найстрашніше, причиною апокаліпсису є самі ж мешканці міста.

Хоч кожен із розглянутих дияволів носить різну власну назву, та все ж помітна певна спільність. Початкова літера Воланда латинською виглядає як “W” (Woland). Це ж і початкова літера німецького Мефістофеля. Сатана у Веснич з’являється перед обраними, “вибираючи з тисячі імен та личин одне ім’я і одне лице, називаючись, приміром, Воландом” [1, с. 69]. Згадується у даному творі і про великий бал сатани, описаний у Булгакова. Буцімто Сатана організовує культурно-просвітницьку акцію, щось схожю на бал.

Таким чином, архетип сатани, його рецепція у художній літературі є однією із найактуальніших в наш час, в добу, коли багаточисленна публіка уражена брехнею, крадіжкою, пожадливістю, зрадою та іншими пороками. Люди з роками не змінюються, їхня природа, спосіб життя залишаються такими ж: задоволення тимчасових потреб, отримання власного блага, егоїзм, недружелюбність, відсутність милосердя, нехристиянського відношення до ближчого. І доки це буде процвітати, доки людина буде переможена сатаною у різних його виявах. Її душа буде порожньою, людина буде слабкою перед злими силами, не здатною боротися за своє місце під сонцем. У романі “Душа” Івги Веснич простежується наслідування авторкою літературної традиції, аналогія до літературно-мистецьких явищ інших епох, зокрема, звертання до негативного, фантастичного, зображення нечистої сили, людських вад, песимістичного настрою, жахливого майбутнього нашої нації.

#### Література

1. **Веснич І.** Душа. // Київська Русь: літературно-критичний часопис. – 2006. – Книга 8. – С. 27 – 103.
2. **Зборовська Н.** Психоаналіз і літературознавство. – К.: Академвидав, 2002. – 390 с.
3. **Корниенко О.** “...Так кто же ты, наконец?": Воланд в романе М.А. Булгакова “Мастер и Маргарита” // Русский язык и литература. – 2001. – № 1. – С. 13 – 18.
4. **Літературознавчий словник-довідник**/За ред. Гром'яка Р.Т, Ковалів Ю.І, Теремко В.І. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
5. **Соломин А.** Кто же он, Булгаковский Воланд? // Наука и религия. – 2006. – № 3. – С. 40 – 41.
6. **Хазиев В.** Кант и Воланд // Философия. – 2003. – № 6. – С. 110 – 118.
7. **Шалагінов Б.** “Фауст” Гете: людина між Богом і дияволом // Всесвітня література і культура в навчальних закладах України. – 2000. – № 1. – С. 45 – 46.
8. **Юнг К.Г., Нойман Э.** Психоанализ и искусство. – К.: Ваклер, 1998. – 304 с.

In this article one of the main world literature archetypes – archetype of devil – is being studied. Particularity of it's reception in Yivga Vesnych's anti-utopia “Soul” (“Dusha”) is being analyzed.

УДК 821.161.1.09

**С.А. Ильин**

#### **“УСМЕШЕЧКА ИЗ ДОСТОЕВСКОГО”: ГУМБЕРТ И РАСКОЛЬНИКОВ**

“...Ей-богу,  
Не сочинил я ни капельки, так вот и было, как будто  
это Набоков придумал, чтоб Фёдор Михалыча насмерть  
несправедливо и зло задразнить...”

Т. Кибиоров

Брезгливо-издевательское, непримиримое отношение В.В. Набокова к Ф.М. Достоевскому хорошо известно исследователям. Ещё З.А. Шаховская в своей нелюбимой книге о Набокове приводит красноречивый ответ писателя на предложение прочитать в одном из американских университетов лекцию о Достоевском: “Да вы издеваетесь надо мной! Вы же знаете, какого мнения я о Достоевском! В моих курсах в Корнелле я уделяю ему не более десяти минут, уничтожаю его и иду дальше” [1, с. 72]. Однако изданный на английском языке после смерти Набокова и не предназначавшийся для печати другой его курс “Лекции по русской литературе”, содержал целый раздел о Достоевском, который обнаруживал глубокое знание текстов и оригинальные наблюдения над



их художественной манерой. Общая установка была всё та же, и Набоков признавался, что ему страстно хочется развенчать Достоевского [2].

В послесловии к “Лолите” Набоков определил своё эстетическое кредо, несовместимое с Достоевским: “Я не читаю и не произвожу дидактической беллетристики, и, чего бы ни плёл милый Джон Рэй, “Лолита” вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали. Для меня рассказ и роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черёд, я понимаю как особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (т.е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма. Всё остальное – это либо журналистическая дребедень, либо, так сказать, Литература Больших Идей, которая, впрочем, часто ничем не отличается от дребедени обычной, но зато подаётся в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предосторожностями переносятся из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну” [3, с. 382], – и, хочется добавить, по Достоевскому, так как сказанное полностью относится и к нему.

По Набокову, Достоевский – посредственность, преуспевающая за счёт “Больших Идей”, ему свойственны журнализм и теоретизирование, сентиментальность и мелодраматизм, его лжепророчества бесплодны, его герои страдают целым набором психических заболеваний: эпилепсией, старческим маразмом, истерией, психопатией, временным помутнением рассудка, он копается в душах людей с дофрейдовскими комплексами, испытывает упоение от унижения человеческого достоинства [см. 2]. Впрочем, всё это суждения из рукописи, не предназначавшейся для печати, публикацию которой Набоков вряд ли бы одобрил.

В интервью своему бывшему ученику Альфреду Аппелю писатель был более сдержан: “Гоголевское религиозное проповедничество, прикладная мораль Толстого, реакционная журналистика Достоевского – всё это их собственные небогатые изобретения, и в конце концов никто этого по-настоящему не принимает всерьёз” [4, с. 179 – 180]. Гоголь и Толстой, о которых Набоков писал с восхищением, конечно, не исчерпываются религиозным проповедничеством и прикладной моралью, а проза Достоевского оказывается безвкусной журналистикой, да к тому же – странное для набоковского словаря слово – реакционной. “Двойник” Достоевского – лучшая его вещь, – говорит Набоков в том же интервью, – хотя это и очевидное и бессовестное подражание гоголевскому “Носу” [4, с. 200]. На вопрос Джеймса Моссмана, почему он не любит писателей, стремящихся в своих произведениях к самораскрытию, занимающихся “поиском души”, Набоков ответил: “Если вы намекаете на плохие романы Достоевского, то, в самом деле, я категорически не приемлю “Братьев Карамазовых” и отвратительное морализаторство “Преступления и наказания”. Нет, я вовсе не против поиска души и самораскрытия, но в этих книгах душа, и грехи, и

сентиментальность, и газетные штампы – вряд ли оправдывают утомительный и тупой поиск” [4, с. 287]. Примеры можно множить, но и приведённые дают убедительное представление об отношении Набокова к Достоевскому.

И тем не менее, несмотря на постоянные упрёки Набокова в адрес Достоевского, исследователи не раз указывали на многообразные связи творчества Набокова и автора “полицейских романов” [см., напр.:5]. Уже в “Отчаянии” высмеиваются “беседы в бутафорских кабаках имени Достоевского” (например: Мармеладов-Раскольников, Замётов-Раскольников, Свидригайлов-Раскольников). Кабацкие беседы – только штрих, весь роман – это прямая реакция на “Преступление и наказание”: “Дым, туман, струна дрожит в тумане”. Это не стишок, это из романа Достоевского “Кровь и слюни”. Пардон, “Шульд унд Зюне” [6, с. 450, 505]. Что же касается “Лолиты”, то, несмотря на утверждение К. Проффера, что в этом романе “совсем немного аллюзий, связанных с русской литературой [7, с. 46], следы “Преступления и наказания” в вершинном творении Набокова весьма существенны. Фабула “Лолиты” в соединении с Достоевским мерцает уже в “Даре”. Щёголев, один из “бравурных российских пошляков”, отчим Зины и хозяин квартиры, где снимает комнату Фёдор Годунов-Чердынцев, мечтает вслух: “Эх, кабы у меня было времечко, я бы такой роман наката... Из настоящей жизни. Вот представьте себе такую историю: старый пёс, – но ещё в соку, с огнём, с жаждой счастья, – знакомится с вдовицей, а у неё дочка, совсем ещё девочка, – знаете, когда ещё ничего не оформилось, а уже ходит так, что с ума сойти. Бледненькая, лёгонькая, под глазами синева, – и конечно, на старого хрыча не смотрит. Что делать? И вот, не долго думая, он, видите ли, на вдове женится. Хорошо-с. Вот, зажили втроём. Тут можно без конца описывать – соблазн, вечную пыточку, зуд, безумную надежду. И в общем – просчёт. Время бежит-летит, он стареет, она расцветает, – и ни черта. Пройдёт, бывало, рядом, обожжёт презрительным взглядом. А? Чувствуете трагедию Достоевского?” [8, с. 366 – 367]. Достоевский “присутствует” в момент мучительного обдумывания Гумбертом Выворотнем ответа на письмо Шарлотты: “Внезапно, господа присяжные, я почуял, что сквозь самую эту гримасу, искажавшую мне рот, усмешечка из Достоевского брезжит, как далёкая и ужасная заря. В новых условиях улучшившейся видимости я стал представлять себе все те ласки, которыми походя мог бы осыпать Лолиту муж её матери” [3, с. 90]. Именно “усмешечка”, пародийное передразнивание, игра “в Достоевского” превращают “Лолиту” в травестийно перевёрнутое “Преступление и наказание”, в американский вояж Свидригайлова.

В самом деле, и Раскольников, и Гумберт – мономаны, поглощённость одной идеей определяет содержание их жизни. Это не случайная идея, она тщательно выверена и выведена: Раскольниковым – из нищеты матери и сестры, собственного бедственного положения,

истории семейства Мармеладовых, теории “двух разрядов” и т.п., Гумбертом – из памяти об Аннабелле, неудачного брака с Валерией, а потом с Шарлоттой, классного списка и др. В основе идеи Раскольникова – новый мировой порядок и счастье всех, в основе идеи Гумберта – новая эстетика и счастье одного. Этому тоже можно подчинить жизнь, это не менее сложная задача, чем счастье всех. Причём, в традиции трагедии, “переодевание” идеи Раскольникова в идею Гумберта стилистически абсолютно не связано, вполне достаточно изменения среды и сохранения общей темы – темы преступного самосознания, своеволия личности.

Идея Гумберта так же революционна, как и идея Раскольникова: она полностью меняет общепринятые в данное время каноны красоты, разрушает существующие нормы нравственности и утверждает другие, по существу обесмысливает брак и семью. Обе идеи покоятся на прочном эмпирическом фундаменте и трансформируются в теорию, то есть приобретают универсальное значение. Оба мыслителя одиноки. Воскликая: “О, если б я был один и никто не любил меня, и сам бы я никого никогда не любил!” [9, с. 401] – Раскольников желает ни от кого не зависеть, порвать все родственные и личные связи, чтобы убрать препятствия на пути осуществления своей теории, добиться “чистоты” её реализации. Эта линия размышлений Раскольникова полностью материализована в Гумберте, который утратил все родственные связи, не имеет ни друзей, ни приятелей, достиг вершинного, кристально чистого одиночества, о котором размышлял Раскольников. “Чистое ценностно-одиночное отношение к себе самому, – пишет М.М. Бахтин, – таков предел, к которому стремится самоотчёт-исповедь...” [10, с. 124].

Раскольников желает этого предела, Гумберт его достигает, преодолев “абсолютную ценностную пустоту” и поставив на место Бога очаровательного языческого идола – нимфетку Лолиту. Гумберт только мечтает о единомышленниках, предполагает, что они существуют (“мы, посвящённые, мы, одинокие мореходы, мы, нимфолепты” [3, с. 26]). “Художественной стороне своей натуры я дал заслонить мою коренную порядочность”, – признаётся Гумберт [3, с. 91]. И если Раскольников нарушает нравственный закон во имя ложно понятого им всеобщего счастья, то Гумберт, отказываясь от “коренной” порядочности во имя воплощения в жизнь своей эстетической теории, всё же вспоминает слова “старого и едва ли существовавшего поэта”:

Так *пошлиною нравственности ты*

Обложено в нас, чувство красоты” [3, с. 346. Курсив Набокова].

Нарушивший нравственный закон, не обременённый “пошлиною нравственности”, не включающий в своё мировоззрение эстетическое отношение к действительности, Раскольников всё же восклицает: “Эх, эстетическая я вошь...” [9, с. 211]. “Эстетика” для Раскольникова, по существу, бранное слово, которым он с пренебрежением и досадой обозначает все свои нравственные муки, внутренний протест против

“крови по совести”, попытки найти оправдание своему преступлению, словом, то, что он остался “вошью”, не попал в “высший разряд” – и всё из-за “эстетики”, которая стала главным смыслом жизни Гумберта и которая отделяет его от мира “благовоспитаннейшей мещанки” Шарлотты. В романе Набокова те же “два разряда”: эстетический Наполеон Гумберт и благовоспитанная “вошь” Шарлотта.

Сосредоточенность на своей идее, тщательное проигрывание вариантов и ситуаций, решительность идти до конца, до нравственного и уголовного преступления, свойственны и Раскольникову, и Гумберту. Раскольниковской теории “двух разрядов”, осуществлённой с помощью топора, соответствуют размышления Гумберта об идеальном преступлении: “Ни один человек не способен сам по себе совершить идеальное преступление; случай, однако, способен на это” [3, с. 107]. Убийство Шарлотты подготовлено и обдумано Гумбертом ещё более тщательно, чем убийство старухи-процентщицы Раскольниковым (сцена на Очковом озере, свидетели, оптимальное расстояние до берега, “безмолвный зловещий балет” убийства). И как Раскольников, Гумберт натывается на ту же преграду – на самого себя, на человека в себе: “Как просто, не правда ли? А вот подите же, судари мои, мне было абсолютно невозможно заставить себя это совершить!” [3, с. 110]. Шарлотта является таким же препятствием к достижению цели, как и Алёна Ивановна, причём ассоциируется со *старухой*-процентщицей: “старая ведьма”, “старая дура” – пишет о ней в дневнике Гумберт [3, с. 121].

И Раскольников, и Гумберт имеют двойников, обе фамилии указывают на это. Не случайно псевдоним главного героя – Гумберт Гумберт – содержит двойное повторение и материализуется через разные личины: Гумберт Грозный, Гумберт Кроткий, Хумберт Хриплый, Гумберт Смелый, Гумберт Смиренный, Гумберт Мурлыка, Гумберт Густопсовый, Гумберт Выворотень и другие. Паре Раскольников-Свидригайлов соответствует пара Гумберт-Куильти. И Свидригайлов, и Куильти охотятся за своими избранницами (Дуня, Лолита), отслеживают их, оба терпят поражение. И если Свидригайлов кончает жизнь самоубийством, то Куильти, воплотившего низменно-похотливое, бездуховное в Гумберте, убивает новый, любящий Гумберт, убивает себя прежнего.

Первые влюблённости Гумберта и Раскольникова схожи: они имеют роковой характер и определяют тип женщины на всю жизнь. Как Лолита началась с Аннабеллы, которая запечатлелась в “бредовое лето” любви, так и Соня просвечивает из первой любви Раскольникова, о которой он говорит: “Так...какой-то бред весенний был...” [9, с. 177]. Однако отречься от бедной, “совсем хворой” девочки-дурнушки, такой же бестелесной, как и Соня, Раскольникову не удаётся. Дуня возражает ему “с одушевлением”: “Нет, тут не один бред весенний”. Ей вторит “растроганно” мать Раскольникова: “Ты и теперь её любишь!” [9, с. 177 – 178].

Религиозная экзальтированность Сони соответствует характеристике Раскольниковым своей первой возлюбленной: “Нищим любила подавать, и о монастыре всё мечтала, и раз залилась слезами, когда мне об этом стала говорить; да, да...помню...очень помню...” [9, с. 177]. “Очень помнит” и Гумберт, подчинивший свою жизнь поиску второй Аннабеллы и нашедший её в Лолите: “Эта девочка... преследовала меня неотвязно – покуда наконец двадцать четыре года спустя я не рассеял наваждения, воскресив её в другой” [3, с. 24]. Чисто набоковская игра “в Достоевского”, передразнивание, ведь Раскольникову в момент совершения преступления те же двадцать четыре: “И что в том, что через восемь лет ему будет только тридцать два года и можно снова начать ещё жить! Зачем ему жить? Что иметь в виду? К чему стремиться? Жить, чтобы существовать?” [9, с. 417]. На эти высокопарные вопросы, пародируя “Литературу Больших Идей” из послесловия к американскому изданию “Лолиты” [3, с. 382], травестийно и приземлённо просто отвечает Гумберт: чтобы найти свою Лолиту.

Есть точки соприкосновения и у Лолиты с Соней. Обе сироты: у Сони гибнет отец, у Лолиты – мать. Причём, причина их смерти одна и та же – несчастный случай: Мармеладов попадает под коляску, а Шарлотта – под автомобиль, коляску XX века. Это ключевые события для героев Достоевского и Набокова, после чего Раскольников с Соней и Гумберт с Лолитой соединены навеки. Худенькая, бледная, “маленький ребёнок”, почти девочка, восемнадцатилетняя Соня внешне близка двенадцатилетней Лолите: “Несмотря на свои восемнадцать лет, – пишет Достоевский, – она казалась почти ещё девочкой, гораздо моложе своих лет, совсем почти ребёнком...” [9, с. 183]. Один из первых критиков “Преступления и наказания” отметил, что задумана Соня “хорошо, но ей тела не достаёт, – несмотря на то, что она беспрестанно у нас на глазах, мы как-то не видим её [11, с. 151]. Духовные странствия Сони “рифмуются” с географическими странствиями Лолиты, а статус проститутки вспоминается, когда проституирующая Лолита выпрашивает деньги у Гумберта, назначает цену за свои сексуальные услуги. Соня и Лолита, в библейском смысле, блудницы, и образцовая жена, живущая интересами мужа, миссис Ричард Ф. Скиллер, как и евангельская блудница, отвергнув своё вынужденное ремесло, прозревает, но, в отличие от Сони, оставляет Гумберта. (“Не оставишь, Соня? – спрашивает Раскольников и , уверовав, что она с ним навеки, идёт признаваться). Создавая свою исповедь в тюрьме, Гумберт стремится “отделить адское от райского в странном, страшном, безумном мире нимфолепсии” [3, с. 167]. Этот мир для него – рай, “небеса которого рдели как адское пламя” [3, с. 206]. Коннотации рая и ада, их переплетённость, соединённость пламенем могут быть соотнесены с Соней и Лолитой, только в Соне доминирует ангельское, а в Лолите – дьявольское.

Наказание и Раскольникова, и Гумберта осуществляется вместе с преступлением. Причём, страдания Гумберта из-за сначала недостижимости нимфетки, а потом неполного и негармоничного обладания ею, напоминают пародийно сниженные и высмеянные нравственные муки Раскольникова. С их художественной убедительностью полемизировал ещё И.А. Бунин в “Петлистых ушах”, но если Бунин серьёзен в споре с “Преступлением и наказанием”, то Набоков достаивает Достоевского только “усмешечкой”: мрачный мыслитель Раскольников превращается в сладострастника Гумберта, теория Раскольникова, направленная на разрешение конечных вопросов жизни и смерти, трансформирована в теорию нимфеток, проститутка Соня высвечивается в познающей свою женскую природу Лолите, а страдания Гумберта, ещё более мучительные, чем у Раскольникова, заканчиваются его художественно убедительной исповедью и трагической смертью. Оба героя возрождаются через любовь: Раскольников – к Соне, Гумберт – к Лолите, но если Соня больше напоминает бледный призрак (в шесть часов утра Раскольников сидел на брёвнах возле сарая, на высоком берегу широкой реки, вокруг ни души, и “вдруг подле него очутилась Соня”), но остаётся сама собой, то трансформация очаровательной и задорной нимфетки Лолиты в “откровенно и неимоверно брюхатую” миссис Ричард Ф. Скиллер пародирует бестелесность и призрачность Сони. Раскольников “так и не раскрыл” Евангелия, переданного ему Сонею, Гумберт завершил свою жизнь другой великой книгой – своей потрясающей исповедью, гимном любви, который заставил Лолиту “жить в сознании будущих поколений”. Спасение Раскольникова – в Евангелии, спасение Гумберта – в Искусстве: “И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита” [3, с. 376].

Жизненный путь Раскольникова и Сони после эпилога труднопредставим; учитывая призрачность Сони, скорее всего, он бесплоден, но они к концу романа физически и нравственно живы: их воскресил не Бог (Евангелие не раскрыто), их воскресила любовь – бессловесная, бестелесная, символизирующая возвращение к людям. Любовь нового Гумберта к новой Долли Скиллер также возвращает Гумберта и Лолиту к людям, несмотря на их физическую смерть. Гумберт умер в тюрьме от закупорки сердечной аорты, а “жена Ричарда Скиллера” умерла от родов, разрешившись мёртвой девочкой, 25-го декабря 1952 года, в далёком северо-западном поселении Серой Звезде” [3, с. 11 – 12] – в день католического Рождества, в день Спасения, в день возвращения к людям через великое творение Гумберта, в день обретения бессмертия в Искусстве.

#### Литература

1. **Шаховская Зинаида.** В поисках Набокова. Отражения. – М.: Книга, 1991. 2. **Nabokov Vladimir.** Lectures on Russian Literature. –

London: Picador, 1983. **3. Набоков В.В.** Лолита // Набоков В.В. Американский период: Собр. соч.: В 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2000. – Т. 2. **4. Набоков В.В.** Интервью Альфреду Аппелю. IX. 1966, Интервью Джеймсу Моссмену. IX. 1969 // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. – М.: Независимая газета, 2002. **5. Сараскина Л.** Набоков, который бранится...// Набоков: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1997. – Т. 1; **Шепелев А.А.** Ф.М. Достоевский в художественном мире В.В. Набокова. Тема нимфолепии как рецепция темы “ставрогинского греха”: Автореф. дисс. на соиск. учён. степ. канд. филол. наук. – Тамбов, 2003; **Целкова Л.Н.** Традиции русской прозы XIX века в романах Владимира Набокова 20–30-х годов и в романе “Лолита”: Автореф. дисс. на соиск. учён. степ. докт. филол. наук. – М., 2001. **6. Набоков В.В.** Отчаяние // Набоков В.В. Русский период: Собр. соч.: В 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2000. – Т. 3. **7. Проффер К.** Ключи к “Лолите”. – СПб.: Симпозиум, 2000. **8. Набоков В.В.** Дар // Набоков В.В. Русский период: Собр. соч.: В 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2000. – Т. 4. **9. Достоевский Ф.М.** Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1973. – Т. 6. **10. Бахтин М.М.** Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. **11. Ахшарумов Николай.** “Преступление и наказание”, роман Ф.М. Достоевского// Всемирный труд. – 1867. – март.

In the article the author analyses the connections between V.V. Nabokov's and F.M. Dostoevsky's literary activity. The famous novels “Lolita” and “Crime and Punishment” are analysed. The author of the article for the first time compares the literary heroes of Humboldt and Raskolnikov and makes a conclusion that a parody, the way of teasing and “a game” with F.M. Dostoevsky transform “Lolita” into a travestied and upturned “Crime and Punishment”.

УДК 821.161.2'01.09

**І. Ісіченко**

### **ДОСВІД УКРАЇНСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ В ПЕРСПЕКТИВІ ОСЯГНЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

Тисячі й тисячі гумористичних сюжетів розробляють один і той самий мотив: інопланетянин, селяк або провінціал намагається описати модерну цивілізацію за допомогою примітивного набору стереотипів, що склався в його власному життєвому досвіді. Так виникає бурлеск. Наш сміх викликає невідповідність між складністю описуваних культурних явищ і бідністю особистого досвіду персонажа. І ми зазвичай не

замислюємося над тим, наскільки ординарним і загальним є цей на перший погляд кумедний рецептивний механізм. Кожен бо з нас як окрема особистість і всі ми гуртом як суспільна група, релігійна спільнота, нація пізнаємо світ, описуючи його мовою, сформованою нашим історичним досвідом. Минуле живе в нас не лише як спогад, але й як культуротворчий, і як рецептивний чинник, спільність котрого визначає нашу тотожність, впроваджує колективну свідомість у певні ментальні парадигми.

Пригадаймо, як радісно було в розмові чужою мовою раптом вловити забуте слово, що колись дуже давно траплялося у випадковому тексті. Якими щасливими почували ми себе в молодших класах, несподівано декламуючи вірш, здавалося б, безнадійно забутий і не повторений напередодні. І наскільки важко буває зосередитися в зрілому віці, коли ніяк не можеш пригадати, як звуть товаришевих дітей або дружину, де поклав потрібний документ. Амнезія робить нас неповноправними й ставить під загрозу саму нашу присутність у житті спільноти. Трансформація людської особистості чи спільноти починається з корегування або втрати її спогадів про минуле, закінчитися ж може руйнуванням її як цілості.

Стратегічною помилкою постсовєтського політикуму, що взяв на себе місію очолювання нації з кінця 1980-хх рр., була абсолютизація впливу на ментальність українців політичного чинника. І хоча було б не менш хибним применшувати роль власної держави для запобігання асиміляційним процесам, ховатися від досвіду попередніх п'ятнадцяти років принаймні легковажно. Попри здобуття державности, триває неухильне витіснення української мови та національної культури загалом не лише зі сфери масових комунікацій і з друкованої продукції, але й з масового побуту, з системи суспільних цінностей. Всупереч повторюваному один час рекламному гаслу, *українське так і не стало для нас найкращим*.

У Києві популярно зводити причину цього до низької свідомості, нібито властивої для нас, східних українців. Але давайте походимо вулицями спальних районів столиці або Вінниці, Житомира, Кіровограда, поспілкуємося зі львівськими бізнесменами, подивимося на газетні й книжні розкладки в Ужгороді чи Чернівцях. Маргіналізація української культури, витіснення її на периферію суспільного побуту стане очевидною повсюди. Чи не свідчить це про загальний брак національної свідомості? Однак коли ми послухаємо болільників на стадіонах під час гри "Шахтаря" або київського "Динамо" з росіянами або враження наших заробітчанин, що повертаються з московських новобудов і згадують стосунки з місцевою міліцією та російським оточенням, менш за все ми зможемо запідозрити наших земляків у її відсутності. Отже, річ у якості нашої національної свідомості або радше в **глибині усвідомлення нами своєї національної ідентичності**.



Зважуся нагадати одну з найвідоміших євангельських притч. Посіяне зерно падає не лише на ріллю, на узбіччя дороги та в тернину, а й на кам'янистий ґрунт: *“Інше впало на ґрунт кам'янистий, де не було землі багато, і зараз же проросло, бо земля була неглибока. Як зійшло сонце, воно вигоріло, а що не мало коріння, усохло”* (Мт. 13:5-6). На жаль, серед наших славетних чорноземів в антропологічному вимірі переважає саме така кам'яниста земля. Можна нарікати на цю землю, можна без упину шукати зовнішніх причин суспільних хвороб. Можна, зрештою, притрусити каміння, що визирає на поверхні ґрунту, тонесеньким шаром чорнозему. Однак усе це анітрохи не вплине на загальний стан терену.

Глибина усвідомлення національної ідентичності формується історичною ретроспективою. Ясна річ, не лише нею, але обрії нашого погляду в минуле досить безпосередньо впливають на самоусвідомлення. Досвід державного життя та боротьби народу за свободу, галерея національних героїв, культурні скарби й інтенсивність духовного життя – все, що протягом сторіч визначало присутність народу в світовій цивілізації, вимагає упривнення в нашій свідомості, аби правдиво й повно відчувти власне місце в спільноті, спробувати прочитати в мові історичних подій знаки Божого Провидіння.

Першими громадянами самостійної Української держави стали люди, виховані на ідеях *“Київської Русі як спільної колицки братніх східнослов'янських народі”*, *“возз'єднання України з Росією 1654 р.”*, народження української літератури в *“Енеїді”* Івана Котляревського, Тараса Шевченка як *“основоположника української літератури”* – в кращому разі, *“нової”*. Якись малесенькі відсотки дисидентів не змінювали загальної моделі. У межах цієї советської моделі створення незалежної держави поставало коли й не випадковістю, то сміливим суспільним експериментом. Характерна концепція харківського телеканалу *“Первая столица”*, створеного Костянтином Кеворкяном ще 1994 р. на основі програми телекомпанії *“Тоніс”* з 1992 р. Вона полягає в ототожненні української державності з УРСР і відмові визнавати будь-які зв'язки сучасної України чи то з Гетьманщиною XVII-XVIII ст., чи, тим більше, з княжою державою IX-XIII ст. Це дозволило Кеворкяну та його однодумцям проголосити саме Харків, а не Київ, Чигирин, Батурин або Глухів, першою столицею України й тішити цим провінційне самолюбство.

Заперечити український характер гетьманської держави, звичайно, було б складно. Тож лишається зводити Гетьманщину до такої собі бутафорської держави, *“укрАїни”*, околиці Польщі, що з 1654 р. перейшла під владу московського царя й розвивалася тим інтенсивніше, чим більше інтегрувалася в Росію. Та, на щастя, активні студії над українським літературним бароко Дмитра Чижевського і його наступників, низка опублікованих наприкінці XX ст. текстів, дискусії на першому й другому Міжнародних конгресах українців відкрили принаймні перед фахівцем неповторну своєрідність епохи Бароко та

цілковиту незалежність нашого літературного життя від північно-східних сусідів. Навряд чи знайдеться нині український інтелектуал, нездатний підтримати розмову про вітчизняне бароко. Хоча в мережі загальної освіти вивчення цієї епохи не вельми поглибилося і в останні роки.

Княжа доба ж і досі лишається предметом для політичних спекуляцій, сприймаючись абсолютною більшістю українців крізь призму імперської інтерпретації. Спроби звільнитися від цього посередника з'являються і зникають залежно від політичної кон'юнктури. Дуже промовисто демонструє еволюцію рецептивних механізмів у засвоєнні старокиївської спадщини зміна зображень свв. Володимира Великого і Ярослава Мудрого на 1- та 2-гривневих банкнотах. Коли на перших банкнотах іконографічний тип обох персонажів базувався на українській сакральній традиції, то під час заміни дрібніших купюр замість цих зображень з'являються цілком нові, виконані мовою російської іконописної та графічної культури. Антропологічний тип обличчя, зачіски, бороди, вбрання київських князів щодня постають перед десятками мільйонів українців із їхніх гаманців, ніби воскресла погодінська гіпотеза про перенесення київської княжої традиції на землі Залісся, інтенсивно нав'язують їхній підсвідомості антинаукові концепції Михайла Погодіна та його послідовників.

Доречно пригадати, що перший серйозний український критик “погодінської гіпотези” був водночас і зачинателем вітчизняної медієвістики. Очоливши Київський університет 1834 р., Михайло Максимович водночас став професором однієї з перших кафедр історії російської літератури та “вперше зробив предметом спеціального дослідження давню руську літературу” [1, с. 314] як автор курсу “История древней русской словесности” (1839). Не перебільшуючи політичної далекоглядності й національної свідомості імпульсивного Михайла Максимовича, спробуймо поміркувати, чи без його оздоровчої присутності в університетському житті була б можливою поява в провінційному київському університеті святого Володимира Кирило-Мефодіївського братства, Володимира Антоновича, а зрештою Михайла Грушевського? Звичайно, маються на увазі не безпосередні впливи, а парадоксальне для університету, заснованого з метою русифікації “Південно-Західного краю”, подолання комплексів національної меншовартости, відкриття в Середньовіччі історичного підґрунтя дещо декларативного, козакофільського українства епохи Романтизму, на якому зростатиме новочасне почуття національної ідентичности. Попри те, що в його історико-літературному курсі та інших публікаціях з проблем київської літературної старовини немає жодних категорічних заяв і політичних висновків, присутність у моделі Михайла Максимовича вітчизняної середньовічної спадщини<sup>1</sup> відіграла в цьому процесі визначну роль.

Філологічні студії над українським середньовічним письменством, започатковані Михайлом Максимовичем у Київському і Яковом

Головацьким у Львівському університетах, не змогли розвинутися належним чином у ХІХ ст. Поодинокі дослідники, територіально пов'язані з Україною, розчинялися в масиві русистики, методологічно узалежнюючись від офіційно декларованої концепції “триєдиного руського народу”, спільною спадщиною котрого виглядали київсько-чернігівська та галицько-волинська культурні традиції. Навіть частина галицьких істориків на протигагу асиміляційному тискові польської культури та панівній присутності німецької бюрократії в цивілізаційному просторі Австро-Угорської імперії еволюціонує в бік москвофільської апологетики імперських теорій.

Позитивістська модель національного історико-літературного процесу закріпила фатальний для образу української культурної минувшини поділ на “давнію” та “нову” літературу, акцентуючи на межовому значенні “Енеїди” Івана Котляревського. Визначальну роль у такій періодизації відіграли позалітературні чинники, пов'язані насамперед із розумінням “народности”, властивим ліберальній інтелігенції др. пол. ХІХ ст. Літературний текст усвідомлювався в цій парадигмі як головно соціально й національно змістовне повідомлення, риторична програма якого визначається суспільно-політичним нарративом. Такі різні дослідники, як о. Омелян Огоновський, проф. Микола Сумцов, Іван Франко були солідарні в критичному ставленні до творів, позбавлених явних рис заангажованости в національно-визвольній або соціальній боротьбі.

До того ж, українська гуманістика чи не до часів В'ячеслава Липинського й Дмитра Донцова хибувала на войовничий секуляризм аж до неприхованого антиклерикалізму. Очевидно, крім структуротворчого впливу Просвітительства та певних відгомонів модних лівих доктрин давалася взнаки елементарна реакція на клерикалізацію імперської ідеї в Росії, втілену у відомій тріяді графа С. Уварова: “православ'я, самодержавство, народність”. У кожному разі, виразна конфесійність етичної доктрини українських книжників ХІ-ХVІІІ ст. знебарвлювала в очах дослідників літературний процес цих епох в одну тьмяну масу “давнього письменства”, де зливалися книжність середніх віків, загадкових ХV-ХVІ ст. і Бароко. В літературі Середньовіччя часом виділялося й адаптувалося до суспільних рецептивних настанов саме ті тексти, які були для неї найменш характерні або й викликали сумнів стосовно їхньої автентичности.

Розгортання діяльности Наукового товариства ім. Шевченка, семінарій Володимира Перетца, нарешті, створення 1918 р. Української Академії наук, а в її структурі 1926 р. – Комісії давнього українського письменства, здавалося б, закладали підвалини до об'єктивної інтерпретації нашої літературної давнини. Тим більше, що на Заході в міжвоєнний період відбувалося принципове методологічне оновлення літературознавчої медієвістики, значною мірою позначене впливом Йоганна Гейзінги з його “Осінню Середньовіччя” (1919) та “Анналів”,

що видавалися з 1929 р. Марком Блоком і Люсьєном Февром. Однак крах визвольних змагань і послідовне викорінення окупантами історичного самоусвідомлення українців творили в нас зовсім іншу реальність. До того ж реальність, жорстко підпорядковану ідеологемі “базису й надбудови” та “двох культур у кожній національній культурі”.

Драматичний, разом же з тим повчальний, досвід написання советського курсу історії української літератури дає чудовий матеріал для усвідомлення механізмів протидії окупаційного режиму інтегруванню середніх віків до моделі нашого національного письменства. Невдовзі після утворення Інституту української літератури ім. Т.Г. Шевченка (1936) почалася праця над створенням п’яти томної “Історії української літератури”. План-проспект першого тому вийшов уже 1938 р., а до початку війни було подано до друку першу частину, поділену на два розділи: “Література Київської Русі” та “Давня українська література (до XVI ст.)” Однак після війни, 1947 р., вдалося видати лише сотню сигнальних примірників, цензура ж заборонила публікацію всього накладу. “Нарис історії української літератури”, написаний в евакуації 1941–1944 рр. і виданий у Москві 1945 р. [2, с. 61–64], був безжалюбно розгромлений і засуджений спеціальною постановою ЦК КП(б)У від 24 липня 1946 р. “Про перекирчування і помилки у висвітленні історії української літератури в *Нарисі історії української літератури*”, яку студенти-філологи студіювали аж до падіння СРСР. І врешті решт у першому томі двотомної “Історії української літератури” (1954) розділ про літературу княжої доби був просто зреферований на основі “Історії давньої російської літератури” Миколи Гудзія [3, с. 25–54].

За весь повоєнний період жоден історик української літератури в СРСР не захистив дисертації з книжності X-XV ст. Жоден! Праці Юрія Пелешенка про пізнє Середньовіччя<sup>2</sup> з’явилися вже в часи “перестройки” й стосувалися масиву книжності, що традиційно пов’язувалася з “другим південнослов’янським впливом” і не мала виразних етнічних характеристик. Навіть коли траплялися періоди відносної лібералізації, в царині студій над минулим вітчизняного письменства вона зазвичай не сягала глибше XVI ст. Драглисті терени попередніх епох загрожували висновками про природню інтегрованість київсько-чернігівського й галицько-волинського Середньовіччя до власне українського культурного життя, а разом із ним – до європейського цивілізаційного простору. Через це українцям вхід на ці терени закривали і ВАК, і вчені ради, і природний інстинкт самозбереження. Інколи вдавалося звернутися до “Слова о полку Ігоревім”, захист автентичності котрого після кампаній по боротьбі з “безродними космополітами” вважався справою чести для партійно заангажованої науки. Але й тут на українцях чигали небезпеки, які виявилися, скажімо, в драматичній історії книги Леоніда Махновця “Про автора *Слова о полку Ігоревім*”<sup>3</sup>. Добре пам’ятаю, чим це закінчувалося на практиці: в

середині 70-х рр. у Харківському університеті філологи-україністи слухали історію літератури Київської Русі в курсі російської літератури.

Не забуваймо: це відбувалося в час, коли на Заході в працях Умберто Еко, Жака Ле Гоффа, Дмитра Чижевського, Ігоря Шевченка творилися принципово нові підходи до європейської середньовічної цивілізації, остаточно долаючи зверхньо-іронічне протиставлення “темних віків” Середньовіччя новому часові, нав’язане Просвітительством. Ми ж і надалі перебували в полоні антиномії *давньої* та *нової* літератур, де багатобарвний масив т. зв. *давньої* літератури поставав сірим схоластичним одноманіттям, збагачуваним лише брутальними образами опонентів у міжконфесійних суперечках.

Було б перебільшенням цілком заперечувати позитивні зміни в історико-літературних дослідженнях після 1991 р. З’явилися українські медієвісти вищої кваліфікації; вже кілька аспірантів доктора Олександра Александрова з Одеси захистили дисертації; опубліковані наукові видання “Іпатіївського літопису”, “Києво-Печерського патерика”; Назар Федорак захистив 2000 р. й видав 2005 р. працю про поетику Галицько-Волинського літопису<sup>4</sup>. Однак для 15 років незалежності ці наслідки надміру скромні. Найголовніше навіть не те, що бракує фундаментальних наукових праць з літератури українського Середньовіччя та видань оригінальних текстів і їхніх перекладів. Масова свідомість, формована школою, популярною літературою та мас-медіа, не сприйняла княжі часи як складник власної ідентичності. Зберігається відчужене ставлення до цієї епохи, опосередковане сприйняття її крізь призму російських імперських інтерпретацій. Зберігається розмивання межі трьох епох – Середньовіччя, Ренесансу й Бароко, штучно увібганих в образ “*давньої української літератури*”.

Сучасний курс літератури Середньовіччя обіймає на філологічному факультеті університету 10 (десять!) академічних годин – по лекції на сторіччя, – не маючи жодного семінару й не закінчуючись ані екзаменом, ані заліком. У школі ж цей період практично не вивчається. У кращих вчителів учні сяк-так здобувають уявлення про “Слово о полку Ігоревім”, пам’ятку контroversійну й не вельми характерну для нашого Середньовіччя, а водночас проходять щеплення історичними міфами в дусі “Велесової книги”, що аж ніяк не сприяє творенню здорового відчуття своєї ідентичності.

Сирітство, рання втрата батьків, пережиті в дитинстві поневіряння й насильства лишають на ідентичності людини болючі сліди. Позбавлення народу його дитячих спогадів, його родинних почуттів, історичної пам’яті – дуже ефективний засіб руйнування національної ідентичності. Може, наші поневолювачі й не були великими психологами, але цим засобом вони володіли добре. Нація, не об’єднана спільною пам’яттю, занурена в нездоланні сумніви щодо свого походження, не може бути успішним будівником модерної культури, соціальних і державних структур, конкурентноспроможної економіки. Її

героями ставатимуть ті, хто зумів якнайдорожче продати свою совість і честь. Вона постане перед світом нацією безправних заробітчан, повій і політичних шахраїв.

Повернення в сучасну національну свідомість українців епохи Середньовіччя як визначальної реальності творення нашого етносу не є, звичайно, ані панацеєю від браку почуття ідентичності, ані універсальними ліками для різного роду суспільних патологій. Однак воно, принаймні, мало б витіснити в маргінальні групи міфологеми, що штучно впроваджують в українську історію етрусків, гунів чи шумерів або не менш штучно виводять московський авторитаризм із київської державної традиції. Не менш важливим є встановлення об'єктивного місця київського Середньовіччя в контексті візантійської поліетнічної цивілізації Східного Середземномор'я, де попри домінування елліністичних традицій були широко представлені негрецькі культури, що й визначатиме наше бачення своєї перспективи в Європейському Союзі без комплексу прибуд, які підсвідомо відчують свою непотрібність у добрій родині.

Навіть у цій висококваліфікованій аудиторії я краще стримаюся від питань: а хто взагалі читав “Повість временних літ”? Києво-Печерський патерик? “Слово про Закон і Благодать”? “Хожденіє” Данила ігумена? Боюся, що не всі присутні. Тут є і наша з вами особиста провина, але є й об'єктивні причини. Деякі лежать на поверхні: брак доступних видань, складність стилю, незвичність реалій. Та – дивна річ! – одну з цих причин ми сором'язливо не згадуємо й завжди недооцінюємо: мовний бар'єр. Його практично не існувало для старшого покоління українців ще до останньої світової війни. Однак нині людина, яка розуміє церковнослов'янську мову й суржик, що його ми називаємо давньою руською книжною мовою, є великою рідкістю. Від студента-першокурсника, який, беручись до середньовічних текстів, ще не починав вивчати навіть оглядового курсу старослов'янської мови, було б аморально вимагати вміння самостійно прочитати, зрозуміти й проаналізувати текст. Після складання ж курсу повернення до цих текстів буде унікальним випадком. І коли навіть згодом вихованець університету читатиме уривок з цього тексту вголос, його артикуляція невільно русифікуватиме цей текст.

Сьогодні за винятком окремих традиціоналістичних громад і монастирів Отців Студитів церковнослов'янська мова українського ізводу витіснена з церковного вжитку. Це процес абсолютно прогресивний у церковному, душпастирському вимірі. Та погляньмо на нього з культуротворчих, філологічних позицій. Зникає ціле середовище, яке плекало збереження церковнослов'янської мовної традиції. Церква Московського Патріярхату мало чим може тут зарадити, бо використовує помітно осучаснений російський ізвод церковнослов'янської мови, який дещо допомагає в читанні старих українських (чи румунських, білоруських, болгарських) текстів, але трансформує їх відповідно до

іншої мовної традиції, узалежнює наше сприйняття від російського посередництва. До того ж, без масових парафіяльних шкіл засвоєння церковнослов'янської мови на слух буде вельми неповним і однобічним.

Отже, мовна проблема, зовні не пов'язана з сучасною комунікативною ситуацією в Україні, виглядає однією з фундаментальних, стратегічних проблем, без розв'язання яких ми втратимо безпосередній зв'язок з великим масивом текстів, ширше – з цілою епохою нашої мовної культури. Окремі курси церковнослов'янської мови в університетах, а може, й ліцеях та гімназіях, власні методики та підручники з церковнослов'янської мови для богословських шкіл, церковнослов'янсько-українські словники, спеціалізація з церковнослов'янської мови стають нині важливим знаряддям збереження тягlosti нашої культурної традиції, а відтак і національної тотожності.

Ще одна фундаментальна проблема – конфесійний складник середньовічної української культури. Секуляризація суспільної свідомости, а тим більше войовничий атеїзм советської доби, безперечно, шкодять адекватному сприйняттю символічної мови релігійного тексту. Однак істотною небезпекою виглядає й анахронічне сприйняття Середніх віків у пасторально-буколичних тонах або наполегливе виведення проблематики творів у суспільно-політичний вимір. Досвід святости й гріха, прощення й жорстокої помсти, добротності й визиску не менш химерно перепліталися в тій цивілізації, ніж нині, хіба що більш активно оперуючи релігійною риторикою. Позаісторичний, замиловано-наївний стиль сучасних популярних публікацій про українську старовину, трактування нашого Середньовіччя як епохи праведників швидше шкодить формуванню в суспільній свідомості цілісного образу духовного життя нації в динаміці її змін.

Буває, що молода людина, знайшовши десь у шафі довірливий лист своєї прабусі подрузі, приголомшено відкриває, що внутрішній світ давно померлої, ніколи не баченої родички, дивно близький до її власного. І хоч це нічим не допомагає в розв'язанні особистих проблем нашої сучасниці, вона звільняється від почуття самотности й нерозуміння, відкриває в минулому близьку й рідну душу, несподівано повертає собі оптимізм.

Переживаючи непрості колізії сьогодні, ми потребуємо відчуття історичного контексту. Наше Середньовіччя як єдиний в історії період відносно успішного державного життя України та її високого міжнародного авторитету, як час становлення під омофором Константинополя нашої Помісної Церкви, Київської митрополії, як епоха формування писемної культури та її визначальних тенденцій, має для нас усіх великий і не реалізований ще потенціал. Хворобливій втечі в історичні міфи варто протиставити активне й стратегічно мотивоване впровадження в національну свідомість знання про власне Середньовіччя, ґрунтоване на автентичних пам'ятках, на реальних

історичних фактах. І в цій перспективі нам буде до снаги по-новому пережити ту складну, драматичну ситуацію, яка провокує нині загальну зневіру. Нація з міцною свідомістю своєї ідентичности, твердо закорінена на рідній землі, зі здоровим почуттям християнської гідности зможе знайти вихід із того, що слабкодухові здалося б глухим кутом.

#### Література і примітки

**1. Возникновение** русской науки о литературе. – М.: Наука, 1975. – С. 314. **2. Інститут** літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. 1926 – 2001: Сторінки історії. – К., 2003. – С. 61 – 64. **3. Історія** української літератури: В 2 т. – К., 1954. – Т. 1. – С. 25 – 54.

<sup>1</sup> Див. зокрема: Корпанюк Н.П. М.А. Максимович – исследователь древней украинской литературы: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. – К., 1988. – 18 с.; Корпанюк Микола. Дзвін предківської слави: “Слово про Ігорів похід” в опрацюванні Михайла Максимовича. – К., 2003. – 159 с.; Корпанюк Микола. Слово і дух України княжої та України козацької: Михайло Максимович – дослідник давньоукраїнської літератури. – Черкаси: Брама, 2004. – 280 с.

<sup>2</sup> Пелешенко Ю.В. Розвиток української ораторської та агіографічної прози кінця XIV – початку XVI ст. – К.: Наук. думка, 1990. – 143 с. та наступні публікації.

<sup>3</sup> Махновець Леонід. Про автора “Слова о полку Ігоревім”. – К.: Вид-во Київськ. ун-ту, 1989. – 264 с.

<sup>4</sup> Федорак Назар. Поетика Галицько-Волинського літопису. – Львівський нац. Ун-т ім. І. Франка, 2005. – 262 с.

The role of national medieval tradition in formation and preservation of identity of Ukrainian people is defined in the article. The past is present at national experience as receptive factor which generality determines an ethnic identity, enters a collective consciousness into the certain mental paradigms. Poverty of researches above the Ukrainian medieval literature, its weakest reflection in school and in university programs fatally influence formation of a national consciousness, make it a victim of political mythology.



**О.А. Лапко**

### **ТВОРЧИСТЬ ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ МУРУ**

Сприйняття поезії Т. Осьмачки літературною критикою 20-х років найчастіше оприявнювало рецептивну модель, зорієнтовану на застосування ідеологічно-політичних критеріїв. На рецепції перших поетичних збірок митця позначились диктат офіційно визнаної ідеології пролетарського мистецтва і неприхована упередженість частини рецензентів, а відтак спроби власне літературознавчого аналізу в більшості випадків підпорядковувались “ідеологічному” прочитанню, про що свідчить насамперед літературно-критичне осмислення збірки “Клекіт” [1 – 4].

Починаючи з 40-х років, суб’єктом рецепції творів Т. Осьмачки виступала повоєнна еміграційна літературна критика, яка не зазнавала жорсткого ідеологічного диктату й не була ізольованою від інтелектуального простору Західної Європи та Північної Америки, що мало б сприяти осягненню творчої індивідуальності письменника. Однак В. Барчан стверджує, що “за кордоном теж не склалося сприятливих умов для ґрунтовнішого дослідження творчості українського митця-модерніста” [5, с. 200]. На наш погляд, судження про здобутки еміграційної критики не мають бути настільки категоричними. Об’єктивну оцінку уможливить лише ретельне вивчення літературно-критичних матеріалів, присвячених тій частині художньої спадщини Т. Осьмачки, яка була опублікована за межами радянського простору (поетичним збіркам “Китиці часу” (1953), “Сучасникам” (1943), повістям “Старший боярин” (1946), “План до двору” (1951), “Ротонда душогубців” (1956), поємі “Поет” (1947) та ін.).

Літературно-критичну рецепцію художнього доробку Т. Осьмачки не слід вилучати з контексту гострої полеміки про завдання еміграційної літератури та її перспективи, яка становила основний зміст дискусій у Мистецькому Українському Русі. За умов подібного зіткнення протилежних поглядів сприйняття будь-якого літературно-мистецького явища характеризуватиметься не стільки прагненням здійснити його об’єктивний аналіз, скільки бажанням використати його як аргумент на користь тієї чи іншої точки зору. Можливо, саме цей факт спричинив значні розбіжності у висновках щодо естетичної вартості творів Т. Осьмачки: від захоплення (Ю. Шерех, В. Барка) до відвертого іронізування (В. Державин). Отже, постає потреба розглянути найбільш значущі відгуки, які належать літературним критикам МУРу, виокремити компонент власне аналітичний, не зумовлений тенденційністю, тим самим об’єктивно схарактеризувати здобутки повоєнного еміграційного

літературознавства у вивченні художнього світу митця. Саме в цьому і полягає мета нашої роботи. Вважаємо, що така студія мала би певне значення не тільки для подальшого вивчення творчості Т. Осьмачки, але й для глибшого розуміння тенденцій, які визначали специфіку української літературної критики в умовах повоєнної еміграції. Досліджувані літературно-критичні матеріали не обмежуємо хронологічними рамками існування МУРу. Беремо до уваги й ті рецензії і статті, що, хоча й з'явилися на початку 50-х років, усе ж оприявнюють відгомін “мурівської” полеміки.

Еміграційна критика активно обговорює питання про поетичну майстерність письменника, порушене ще в 20-х роках рецензентами його перших збірок. Ця полеміка розгортається після виходу збірки “Сучасникам” (згадаємо хоча б надзвичайно прихильну рецензію в часопису “Наші дні” [6], захоплений відгук В. Барки [7], а також зауваження Є. Маланюка про поетове “косноязиччя”, вияви якого посилюються саме у збірці “Сучасникам” [8, с. 142, 497]), проте особливої гостроти набуває в контексті літературно-критичних дискусій повоєнної доби – у зв'язку з появою поеми “Поет”. В. Барка зауважує деяку необробленість художнього слова в цьому творі [9, с. 78, 83], але разом із тим підносить Осьмаччині октави навіть над аналогічними спробами неокласиків [10, с. 64]. Проте Юрій Клен, хоча й відзначає в поемі “Поет” оригінальність деяких метафор і порівнянь, яскравість гіпербол, фактично не визнає її мистецької вартості через хаотичне нагромадження образів, “стилістичну безпорадність” і, як наслідок, надзвичайну складність для читацької рецепції [11, с. 40 – 41].

Головний опонент Ю. Шереха в “мурівських” дискусіях – В. Державин, який виступає з апологією неокласицизму як “найперспективнішого стилю новітньої епохи” [12, с. 116], – теж виголошує категоричний присуд: з-поміж доробку митця він відзначає лише поему “Поет”, оскільки в ній класичні октави впорядковують і ушляхетнюють хаотичну творчу стихію [13, с. 18]. Однак і в цьому творі Т. Осьмачки, на думку В. Державина, достатньо невиправданих претензій на мистецьку оригінальність, як і в його ліриці та повісті “Старший боярин” [13, с. 19 – 20]. Отже, зусилля критиків, зорієнтованих на неокласичний канон, завершуються здебільшого констатацією мистецької недосконалості творів Т. Осьмачки й комунікативного утруднення при їх сприйнятті. Стає очевидною непродуктивність обраного підходу. Цей факт усвідомлює Ю. Шерех, зауважуючи: “Якби треба було штучно виготовити зразки поезії, діаметрально протилежної неокласиці, – то це були б поезії Тодося Осьмачки” [14, с. 190]. На думку критика, “просто ці дві школи говорять різними мовами і одна одну розуміти не можуть” [15, с. 270].

Виступаючи рецензентом творів Т. Осьмачки, Ю. Шерех здійснює спробу вмотивувати особливості композиції, метафорики, поетичного синтаксису і намагається спростувати адресовані письменнику закиди у

“химерності”, надмірній гіперболічності образів, хаотичності, надзвичайній складності для сприйняття, затемненості змісту. В огляді “Українська еміграційна література в Європі 1945 – 1949” до числа творів, що мають високу мистецьку вартість критик зараховує майже все, опубліковане письменником на той час в еміграції. На появу кожної книжки Т. Осьмачки Ю. Шерех відгукується ґрунтовною рецензією. Така виняткова увага знаходить своє пояснення, якщо згадати розроблену провідним критиком МУРу тезу про “національно-органічний стиль”, з яким він пов’язує реалізацію програми створення “великої літератури”. У доповіді “Стилї сучасної української літератури на еміграції”, виголошеній на I з’їзді МУРу, Ю. Шерех особливо відзначає повість “Старший боярин” як чи не єдину вдалу спробу наближення до “національно-органічного стилю” у прозі [14, с. 178]. Та й серед поетів, на його думку, Т. Осьмачка є “можливо, лідер нового антинеокласичного струму української поезії” [14, с. 191]. Очевидно, творчість цього письменника якнайкраще відповідає накресленій Ю. Шерехом схемі літературного розвитку, – а головному ідеологові МУРу властива схильність до “акцентування на тих явищах і фактах, які б у цю схему вписувались” [16, с. 21]. Він “був критиком, який не просто коментував літературний процес, а прагнув ліпити й спрямовувати його в тому напрямі, який здавався йому найперспективнішим” [17, с. 306].

Разом із тим, С. Павличко наголошує на амбівалентності Ю. Шереха, виявленій у його діяльності періоду МУРу: Шереху-теоретику, який висуває вимогу національної органічності, що, за словами дослідниці, є “ще одним варіантом модернізованого народництва”, тенденційному Шереху-ідеологу, “узагальнення якого мають збігтися з його прогнозами”, протистоїть Шерех-критик, Шерех-видавець – інтелектуал, естет, який усе більше відчуває свою інтегрованість у культурний простір Європи [17, с. 289, 307, 309]. Невідповідність літературно-критичної та редакторської практики Ю. Шереха його теоретичним гаслам помічає і Г. Грабович, зауважуючи, що він “більше, як хто-небудь інший серед його сучасників орієнтувався на вартості “Європи” [18, с. 69]. Отже, літературно-критичні розвідки Ю. Шереха про повісті “Старший боярин” і “План до двору”, поему “Поет” і збірку “Китиці часу” слід вважати не стільки ілюстрацією тези про “національно-органічний стиль”, скільки однією з найбільш вдалих спроб віднайти ключ до надзвичайно складного мистецького світу Т. Осьмачки.

Ю. Шерех уперше звертається до міфу як до одного із засадничих понять, необхідних для розуміння творчого доробку митця. І. Захарчук вважає, що саме він, відгукнувшись на появу “Старшого боярина”, “оживив” міфологічну рецепцію” [19, с. 69]. Характеризуючи художнє мислення письменника як міфічне, Ю. Шерех має на увазі не лише актуалізацію міфічного змісту, але й конструювання авторського міфу. Використований критиком вислів “міт України” слід тлумачити як

створений у повісті універсальний образ українського світу, позначений цілістю, нерозчленованістю, або синкретичністю, що виявляється у “злитті” відчуттів, просторів, часів та епох [20, с. 237 – 238]. Виявом міфічного мислення Т. Осьмачки Ю. Шерех вважає ірраціональність зображеного світу, а відтак його непридатність для раціоналістичного витлумачення [20, с. 238 – 240]. Подібний підхід відкривав значні перспективи, однак можливості рецептивної моделі, запропонованої Ю. Шерехом для прочитання повісті “Старший боярин”, не були реалізовані повною мірою, оскільки критик, за словами С. Чернюк, “не сприйняв міфу про героя” [21, с. 106], витвореного в наступній повісті Т. Осьмачки – “План до двору” [див.: 22].

Спільні методологічні засади споріднюють з розвідкою Ю. Шереха про повість “Старший боярин” статтю І. Костецького, зорієнтованого на культурно-інтелектуальну атмосферу повоєнної Європи. У ній розглядається твір Т. Осьмачки, обійдений увагою критиків, – “Дума про Зінька Самгородського”. Центральною категорією в понятійному апараті, застосованому дослідником, так само є міф [див.: 23, с. 2]. Як вважає критик, поема Т. Осьмачки належить до тих зразків художньої творчості, що дають змогу відновити втрачений зв’язок з “пратворчими коренями”, тобто повертають до міфу, що є підґрунтям національної поезії [23, с. 2]. Подібно до “міту України”, виявленого Ю. Шерехом у повісті “Старший боярин”, художній світ у “Думі про Зінька Самгородського”, на думку І. Костецького, характеризується позачасовістю і невіддільністю реального й ірреального просторів (“сну” і “яві”) [23, с. 2].

Окрім міфопоетичного прочитання творів Т. Осьмачки, літературні критики МУРу пропонують їх “екзистенціальну” інтерпретацію. Зокрема, Ю. Шерех знаходить у його творах мотиви, типові для літератури західноєвропейського екзистенціалізму: самотність, відчай, загубленість людини в байдужому всесвіті тощо. Зауважуючи глибоку філософічність художнього доробку Т. Осьмачки, критик дає поемі “Поет” визначення “трагічно-філософського епосу”, оскільки “і особисте, і політичне, і історичне в ній узяті тільки як грані і іпостасі філософічного” [24, с. 260]. Вихідну тезу авторової філософії він пов’язує з поняттям вічності – незбагненої, чорної і байдужої сили, наодинці з якою змушена існувати людина. “Ніхто так гострозоро, як Осьмачка, не бачить сонця – всього земного буття – і ніхто так заморожено не прикутий до вічності, що за тим сонцем незримо, але невідступно стоїть”, – відзначає Ю. Шерех [24, с. 256]. Дослідник стверджує, що навіть найбільш оптимістичний твір – повість “Старший боярин” – пропущений крізь призму песимістичного світосприймання. Його підвалини критик вбачає у розумінні людини як “мізерної”, беспорядної перед вічністю і безмірно самотньої істоти [15, с. 272; 20, с. 242 – 243]. Інший – це “незустрічаний друг”, а слово “Бог”, за

припущенням Ю. Шереха, чи не є в Т. Осьмачки синонімом слова “порожнеча” [15, с. 274]. Отже, застосовуючи екзистенціальні категорії, критик розкриває ті риси, через які лірика Т. Осьмачки сприймається як “поезія єдиного, як смерть, відчаю, що проймає кожну людину й світобудову” [15, с. 272], а поема “Поет” – як “зойк доведеної до одчаю самотньої душі” [24, с. 256]. З висновками Ю. Шереха співзвучні ідеї, що висловлюються в рецензії на “Старшого боярина” за підписом “Іван Кий”, опублікованій в журналі “Арка”. На думку цього критика, концепція буття людини, репрезентована художнім світом повісті, в основному вичерпується тезою: порятунком від “приреченої самотності” не може бути ні співчуття, ні любов [25, с. 50 – 51].

”Екзистенціальне” прочитання, започатковане літературними критиками МУРу, дозволило “вписати” художній доробок Т. Осьмачки у західноєвропейський мистецько-філософський контекст. Так, І. Смолій, розвиваючи ідеї Ю. Шереха, зіставляє повторювані у повісті “Старший боярин” мотиви розпачу, приреченості, покинутості у всесвіті і самотності з аналогічними переживаннями персонажів А. Камю і Ж.-П. Сартра та знаходить типологічні збіги у вирішенні концептуальних питань [26, с. 262]. Отже, розглядаючи творчість Т. Осьмачки в контексті загального руху людської думки, позначеного увиразненням екзистенціальних умонастроїв, літературознавці еміграції віднайшли досить продуктивну інтерпретативну модель, яка відкриває перспективи дослідження художнього доробку митця як цілісного естетичного явища та дозволяє провести паралелі до модерних мистецьких пошуків європейських письменників ХХ століття.

Рецепція художнього доробку Т. Осьмачки в літературно-критичних висловлюваннях “мурівців” не обмежується контекстом доби. Автори студій прагнуть знайти у творчості письменника вияви літературної традиції, з’ясувати художні впливи, виявити аналогії до літературно-мистецьких явищ інших епох. Зокрема, Ю. Шерех і В. Державин (не зважаючи на розбіжність позицій в “мурівських” дискусіях) висловлюють думку про спорідненість художньої манери Т. Осьмачки і М. Гоголя [20, с. 246; 27, с. 9]. Згодом ці ідеї дістануть розвиток у порівняльній студії М. Овчаренко [28] – одній із найгрунтовніших в еміграційному літературознавстві розвідок про творчість митця.

Отже, літературні критики МУРу здійснили значущі кроки в осмисленні творчої спадщини Т. Осьмачки. Однак і цей етап рецепції його художнього доробку характеризується не лише виваженою аналітичністю, але й відвертою тенденційністю оціночно-критичних суджень. Хоча українське еміграційне літературознавство не підлягало регламентації з боку офіційної державної ідеології й автори, які його репрезентували, мали змогу прилучитися до надбань світової філософської та естетичної думки, осмислення творчості Т. Осьмачки усе ж не було повною мірою об’єктивним, вільним від певної упередженості.

Разом із тим “мурівці” обирали достатньо продуктивні підходи, що засвідчують літературно-критичні розвідки Ю. Шереха, І. Костецького, В. Барки та ін. Запропоновані ними способи осмислення художнього доробку Т. Осьмачки залишаються актуальними і на сучасному етапі його вивчення. Дослідники творчості митця (зокрема В. Барчан, Н. Зборовська, Н. Колесниченко-Братунь, О. Надточій, О. Слоньовська, Г. Токмань, С. Чернюк та ін.) реалізують у своїх працях іще не вичерпані можливості рецептивних моделей, започаткованих в літературно-критичному дискурсі МУРу.

#### Література

**1. Доленго М.** Т. Осьмачка. Клекіт. Поезії книжка третя. В-во письменників “Маса”. 1929 р. Стор. 70 // Гарт. – 1929. – № 4. – С. 154 – 162. **2. Меженко Ю.** “Клекіт”. Нотатки про третю книжку поезії Тодося Осьмачки (“Маса”, 1929) // Життя й Революція. – 1929. – № 4. – С. 159 – 165. **3. Чапля В.** Його душа похмура... (Про творчість Тодося Осьмачки) // Критика. – 1929. – № 9. – С. 29 – 37. **4. Лист Т. Масенка до О. Кундзіча** // Літературний ярмарок. – 1929. – № 10. – С. 236 – 249. **5. Барчан В.** Особливості поетики збірки “Скитські вогні” Тодося Осьмачки // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології: Літературознавство. – Рівне, 2001. – Вип. X. – С. 198 – 205. **6. І. Кв.** Тодось Осьмачка: Сучасникам. Поезії. Українське Видавництво. Краків – Львів, 1943. Ст. 100 // Наші дні. – 1943. – № 3. – С. 13. **7. Барка В.** Відроджена лірика (“Сучасникам” Т. Осьмачки) // Барка В. Земля садівничих. – [Б.м.]: Сучасність, 1977. – С. 71 – 73. **8. Маланюк Є.** Книга спостережень. Проза. У 2 кн. – Торонто: Гомін України, 1962. – Кн. 1. – 528 с. **9. Барка В.** Поема – як відтворений вік // Барка В. Земля садівничих. – [Б. м.]: Сучасність, 1977. – С. 74 – 84. **10. Барка В.** Роздоріжжя кобзарів // Сучасність. – 1969. – № 3. – С. 59 – 70. **11. Клен Юрій.** Теодосій Осьмачка. Поет. Вид. “Українське слово” // Арка. – 1947. – № 5. – С. 40 – 41. **12. Волосова О.** Юрій Шерех (Шевельов) як літературний критик. Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – Харків, 2002. – 177 с. **13. Державин В.** Три роки літературного життя на еміграції (1945 – 1947). – Мюнхен: [Б. в.], 1948. – 32 с. **14. Шерех Ю.** Стилі сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Х.: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 161 – 195. **15. Шерех Ю.** “Незустрічаний друг” (“Китиці часу” – Осьмаччина лірика) // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Х.: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 270 – 277. **16. Гльницький М.** Українська повоєнна еміграційна поезія / Львівський обл. наук.-метод. ін-т освіти; Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України. – Л., 1995. – 116 с. **17. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі // Павличко С. Теорія літератури / Передм. М. Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – С. 19 – 424. **18. Грабович Г.** “Велика література” // Сучасність. – 1986. – № 7 –

8. – С. 46 – 80. **19. Захарчук І.** Рецептні моделі творчості Тодося Осьмачки: проблеми й перспективи // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовностилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т.С. Осьмачки. 11 – 12 травня 2000 року. – Черкаси, 2000. – С. 68 – 71. **20. Шерех Ю.** Над Україною дзвони гудуть // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Х.: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 236 – 247. **21. Чернюк С.** Образна символіка у творах Т. Осьмачки. Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. – К., 2003. – 180 с. **22. Шерех Ю.** Мені аж страшно, як згадаю (“Плян до двору” Т. Осьмачки) // Шерех Ю. Друга черга: Література. Театр. Ідеології. – [Б. м.]: Сучасність, 1978. – С. 180 – 190. **23. Костецький І.** Людина, полишена напризволяще: (“Дума про Зінька Самгородського” Теодосія Осьмачки) // Українські вісті. – 1958. – 12 червня. – С. 2 – 3; 15 червня. – С. 2 – 3. **24. Шерех Ю.** “Поет” Теодосія Осьмачки // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Х.: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 248 – 269. **25. Іван К-ий.** Туга за сонцем вічності (“Старший боярин” Тодося Осьмачки) // Арка. – 1948. – № 3 – 4. – С. 49 – 51. **26. Смолій І.** Проблематика “Старшого боярина” Тодося Осьмачки // Слово. – Торонто, 1976. – Вип. 6. – С. 261 – 269. **27. Державин В.** Белетристична проза Теодосія Осьмачки // Сучасна Україна. – 1952. – 10 серп. – С. 5 – 6; 24 серп. – С. 9 – 10. **28. Ovcharenko M.** Gogol (Hohol') and Os'machka. – Charleston: Winnipeg, 1969. – 48 p.

The author analyzes the literary-critical works by members of the literary society “MUR” about T. Osmachka’s poetry and prose. Literary-critical reception of writer’s works is considered in the context of polemics in “MUR” about Ukrainian emigratory literature’s perspectives.

УДК 821.161.2.09 Чернявський

**Н.Є. Манич**

### **ТРАНСФОРМАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ СВІТУ В ПІЗНІХ ОПУБЛІКОВАНИХ І НЕОПУБЛІКОВАНИХ ТВОРАХ МИКИТИ ЧЕРНЯВСЬКОГО**

Еволюція авторського світогляду – процес достатньо складний з огляду на те, що на нього впливає чимала кількість як власне літературних, так і позалітературних чинників. З одного боку, письменник (свідомо або несвідомо) творить тексти, які почасти чи повністю вкладаються в межі теоретичних засад певних літературних напрямів, течій, шкіл або в межі жанрових канонів, з іншого боку,

суспільне життя країни в цілому, особистий досвід автора також впливають на загальну картину світу, яку митець спочатку вибудовує на рівні власного світогляду, а вже потім експлікує на сторінки своїх творів. Помітні зміни авторської позиції спостерігаються найчастіше в текстах тих письменників, чия творчість вкладається в широкі хронологічні межі, а тому нерідко припадає на період певних суспільних зрушень або важливих подій в особистому житті митця.

Творчість Микити Чернявського (як лірична, так і прозова) є неоднорідною, і це спричинено зокрема й тим, що перші вірші, надруковані ще в 1936 році на сторінках старобільської газети “Колгоспна правда”, від останніх прозових творів, які так і не були видані, відділяють довгих 54 роки. 1936 – 1990 роки – це відрізок часу, у який відбулося чимало змін у суспільному житті Радянського Союзу і, як наслідок, в особистому житті та світогляді письменника. Наслідки голодомору 1932 – 1933 років, сталінські репресії, Велика Вітчизняна війна, голод 1947 року, XX з’їзд КПРС, десталінізація та “хрущовська відлига”, війна в Афганістані, прихід до влади М. Горбачова та запровадження політики перебудови, докорінні зміна суспільної ідеології 1980 – початку 1990-х років – усі ці події відбилися й у літературі, особливо в реалістичній. Проте наявні дослідження творчості Микити Чернявського (серед авторів Д. Альошин, І. Білогуб, С. Бугорков, П. Будівський, Р. Вікторов, Н. Вишневська, О. Воложенінов, Г. Довнар, М. Дубина, Н. Касатов, П. Ларін, М. Малахута, І. Низовий, М. Ночовний, І. Савич, Б. Степанюк, І. Цикін, М. Щепенко та інші) нечасто звертаються до проблеми еволюції авторського світогляду. Тому метою даної статті є спроба розглянути трансформацію художньої картини світу в пізніх опублікованих і неопублікованих творах Микити Чернявського

Так сталося, що ранні збірки лірики Чернявського були видані в часи посиленого ідеологічного тиску на представників усіх прошарків мистецького середовища, і тому переважно в них можна зустріти тексти, у яких суха декларативність, офіційна риторика значно переважали ліричність, ідеалізовані образи “борців за світле майбутнє” відсували на другий план живі людські характери, постаті партійних вождів змальовувалися з гіперболізовано піднесеним пафосом. Зразками таких творів можуть бути поезії Микити Чернявського “Партія виховує героїв” [1, с. 7 – 8], “Я весь в тобі” [2, с. 3 – 4], “Людина читає програму” [3, с. 95 – 99]. Рядки цих і подібних творів письменника, з одного боку, позбавлені глибинного змісту (точніше, “офіційно дозволений” зміст від початку “запрограмований”), а з іншого, не відрізняються оригінальністю образної системи. Наприклад, у збірці “На тихій Лугані” [4] вміщено вірш “Комуністи”, у якому змальовано діалог природних стихій щодо ролі комуністів у житті села:

Спитали в поля вітри крилаті:  
– Скажи, родюче,  
Скажи одверто,



Це хто наснагу в ґрунти багаті  
Для урожаю вливає вперто?  
І, розшумівшись колосисто,  
Сказало поле:

– Це комуністи! [4, с. 8]

Останній рядок, який епіфорично повторюється в кожній строфі, повинен би був привертати увагу до вже “готової” ідеї (яку називають “суб’єктивною” чи “тенденційною” [5, с. 139 – 140]”), але, замість того, спричиняє штучність образів у тексті, позбавляє їх власне ліричності.

Слід також зазначити, що в ранніх поетичних збірках Микити Чернявського дуже рідко зустрічаються твори, у яких би автор намагався звернутися до актуальних соціальних проблем. Це більшою мірою було зумовлено цензурною забороною на будь-яку пряму чи опосередковану критику існуючого суспільного ладу. І хоча окремі негативні моменти життя письменник намагається висвітлити, проте робить він це побіжно, вносячи їх до тексту у вигляді фонових деталей. Наприклад, у поетичному творі “Три пісні про подвиг” зустрічаємо згадку про хлібні картки, які ніби символізують тяжке економічне становище повоєнних років:

Спецівка вицвіла,  
Картки хлібні,  
Ой картки, картки,  
Які ж ви бідні! [4, с. 79 – 80].

Отже, посилені ідеологічні вимоги до радянського письменника та численні цензурні обмеження зумовили замовчування актуальних проблем суспільного життя, що у свою чергу значно звузило тематичні межі творів Микити Чернявського.

Пізніше це дало привід дослідникам вказувати на те, що письменницький талант автора не розкрився повною мірою. Зокрема, Іван Білогуб у праці “Літературно-краєзнавча Луганщина” зазначав: “Микита Чернявський належить до покоління письменників, у значній мірі понівечених офіційною партійною політикою і пропагандою. Письменників, які за своїм творчим потенціалом могли б внести більше людяності, духовності в суспільне життя і літературу, не будь того ліцемірно-партократичного калічення людських душ [6, с. 100]”.

Важливим видається й той факт, що сам митець розумів двозначність свого становища: з одного боку, він був офіційно вписаний в ряди спілки письменників УРСР, а з іншого, бачив, що цей статус дає йому не стільки привілеї, скільки обмежує його творчі плани та перспективи. Відкрито про це сказати автор зможе лише наприкінці 1980-х років в одній з автобіографій: “... Довгі роки я соромився називати себе письменником, хоча збірки вірші виходили часто. Видавці, звичайно ж, не з власної примхи, вимагали поезій, до яких моя душа не лежала, та інакше не можна було. Радів, коли в збірочці з’являлося хоча б кілька опусів, за які не соромно було перед людьми [7, с. 80]”.

В іншій автобіографії (неопублікований рукопис якої зараз зберігається у фондах літературно-історичного архіву “Письменники Луганщини” Луганської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. М. Горького) Микита Чернявський зазначає наступне: “З поетичних збірок, виданих за роки творчості, вважаю найбільш оригінальними “Відстані”, “Злети”, “Порадь мені, поле”, “Мирославна”, “Щоб небо не падало”, “Людиною бути”, “Поезії”, “Зелена гілка добра” та інші” [8].

І справді, лірика пізніх збірок Микити Чернявського створена більше за власне літературними законами художності, відповідність ідеологічним настановам припиняє бути домінуючим чинником у виборі змістових і формальних елементів для побудови індивідуально-авторської картини світу.

Наприкінці 1960-х років Чернявський сягає піку своєї поетичної майстерності, але саме в цей період він починає писати й прозові твори. І знову творчі пошуки та пильна увага з боку критиків і цензорів призводить до певного повторення шаблів еволюції авторського стилю: від окремих ознак соцреалізму в перших документальних нарисах і в романах (“Червоні світанки” [9], “Людям важче”, “Сонце в полинах”, “Тиждень Івана Лободи” [10], “Донбаські грози” [11]) письменник поступово переходить до неореалізму (збірка “Батькові руки” [12], повість “Ранок під ногами” [13]).

Останні твори Микити Чернявського – зокрема, роман “Суша”, інтертекстуально пов’язаний з чотирма попередніми романами, та повість “Ідологія” – були написані (або остаточно доопрацьовані автором) у 1990 році й за життя письменника опубліковані не були (їх рукописи спочатку зберігалися в особистому архіві родини Чернявських, а зараз – у фондах Луганської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. М. Горького). Після смерті митця роман “Суша” О. Неживий у 2005 році частково опублікував на сторінках часопису “Бахмутський шлях”. З огляду на те, що Микита Чернявський писав ці твори, вже сподіваючись на припинення ідеологічного тиску на митців, вони є вершиною його неореалістичної прози і тому, на наш погляд, мають бути розглянуті окремо.

Проте трансформація художньої картини світу спостерігається вже в пізніх опублікованих прозових творах автора, особливо чітко це простежується при порівнянні ранніх романів Микити Чернявського з його малою прозою та повістями.

Перш за все, привертає увагу те, що письменник від зображення дещо ідеалізованого незламного борця за “світле майбутнє”, безкомпромісного та здатного побороти будь-які власні сумніви й вагання (саме такі герої діють у документальних повістях і нарисах збірки “Червоні світанки” й у романах “Людям важче”, “Сонце в полинах”), переходить до змалювання “живої” людини, яка любить, страждає, ненавидить, пробачає, помиляється та вчиться (а іноді й не

вчиться) на власних помилках. Яскравим прикладом такої еволюції художніх характерів може бути збірка повістей та оповідань Микити Чернявського “Батькові руки” [12]. Іноді такі зміни в зображенні людини репрезентуються автором і на рівні сюжетних перипетій конкретного твору. Зокрема, в оповіданні “Кого шукав?” головний герой Михайло Біба (належить до так званих “дітей війни”, виховувався однією матір’ю) створює в уяві ідеальний, омріяний образ батька, а в реальності зустрічається зі старим пияком, який навіть точно не знає, скільки в нього дітей. Михайло гірко розчаровується, проте пробачає, відкриває серце для співчуття, навіть аналізує власні помилки в стосунках із матір’ю.

Відмовляється Чернявський і від опозиції “позитивний персонаж – негативний персонаж”. Дійові особи стають носіями різноманітних і нерідко суперечливих рис характеру. Наприклад, в оповіданні “Смерть Сателіта” тієї ж збірки за змалювання негативних рис характеру головного героя Лазаря Шкурко все ж відчувається співчуття автора до людини, яка просто не змогла знайти вірний шлях у житті та занастила себе й рідних.

Характерне, що саме ті тексти Микити Чернявського, у яких характери набувають більш реалістичних рис, наближуються до справжніх людських типів, отримали найбільш негативну оцінку з боку критиків і цензорів. Зокрема, рецензія Д. Шлапака на перший авторський рукопис збірки “Батькові руки”, у який ввійшли твори “Твої знайомі”, “Батькові руки”, “Сусідка”, “Глухої солов’їної ночі”, “Галя”, “Іванипокивани” (видане пізніше під назвою “Кивани”), “Сніговик і Кузьма” (пізніше – “Сніговик”), “Падало листя”, “Простір”, “Давній сон”, “Хліб”, завершувалася наступними висновками: “Враховуючи те, що твори, включені автором до даного рукопису, позбавлені тематично-проблемної єдності; іноді суперечливі нерівноцінністю, нетиповістю життєвого матеріалу і односторонністю в змалюванні людських характерів, оскільки більшість речей, поданих у рукописі, не позначені пізнавально-художньою новизною і потребують авторської ретельної доробки – вважаю, що рукопис у даному вигляді не може бути рекомендований ні до видання, ні до плану редакційної підготовки. Досвідченому письменнику варто критично поставитись до своїх речей, виявити справжню художницьку самовимогливість в подальшій роботі над підготовкою рукопису до видавництва [8]”. Кілька років по тому книга все ж таки була видана (К., 1989), але в іншій редакції: були вилучені оповідання “Сусідка”, “Глухої солов’їної ночі”, “Галя”, “Падало листя”, “Простір”, “Давній сон”, “Хліб”, замість них з’явилися повість “Каяття без вороття”, оповідання “Кого шукав?”, “Заїмка”, “Смерть Сателіта”.

Слід також вказати на те, що в пізніших творах Микити Чернявського спостерігається певна зміна в зображенні опозиції “особисте – суспільне”. У ранніх творах особисте завжди підпорядковане громадському, почуття людини важить лише тоді, коли воно не

суперечить загальним інтересам і нормам суспільного життя (часто занадто жорстким); але вже в романі “Тиждень Івана Лободи” авторська позиція змінюється. Ідеї щодо цього репрезентовані опосередковано через роздуми Марини Лляної, яка нерідко є носієм авторського погляду на світ. Розмірковуючи про “заборонене кохання” Івана Лободи та Олени Заброди, героїня подумки зазначає: “Давно чула про Лободу з Оленкою, та вважала те їхньою особистою справою [10, с. 446]”. Цікаво, що ще в романі “Людам важче” саме Лляна перша б винесла на суд людський цю проблему й рішення цього суду було б не на користь закоханих, але автор дозволяє разом із розвитком подій у селі Піщане еволюціонувати й характерам персонажів, додає в них більше людяності, щирості, позбавляє безапеляційності та зверхності.

Разом з еволюцією характерів персонажів у прозових творах Микити Чернявського змінює письменник і художню модель суспільного життя: послаблення цензури спричиняє появу в текстах письменника критики (подекуди гострої, навіть сатиричної) на адресу державного устрою та вищих партійних керівників. Звісно, таке “вільнодумство” зумовлювалося перш за все демократичними зрушеннями в державі: спочатку розвінчанням культу особи Сталіна в короткий період “хрущовської відлиги”, пізніше спричиненими перебудовою загальними змінами в офіційній ідеології. Зокрема, чи не перший випадок такого критичного зауваження щодо дійсності можна зустріти в повісті “Ранок під ногами”. У цьому творі, як і в майже кожному з прозових текстів М. Чернявського, наявний персонаж (іноді навіть кілька), який є носієм українського фольклору – частівок, приказок, прислів’їв, пісень тощо. У вказаній повісті таким персонажем є Сидір Петрович, якому односельці приписують написання сатиричної частівки про партійних вождів Радянського Союзу: “Сідіт Сталін на берьозе, а Молотов на елі, слова богу, понемногу всю Рассею пропілі [13, с. 34]”. Слід відзначити також і той факт, що для надання цьому зразку народної творчості більш негативної конотації автор подає її спотвореною російською мовою, яка є для персонажів підкреслено чужою.

У пізніших творах Микити Чернявського подібні випадки вживання російської мови і як засобу створення певного настрою, і особливо як засобу характеротворення можна зустріти при змалювання партійного керівництва, окремі представники якого, захопившись власною владою, остаточно втратили власне національне та родове коріння.

Повертаючись безпосередньо до тексту повісті “Ранок під ногами”, слід звернути увагу ще на одну значущу художню деталь – протягом усього твору маленький оповідач постійно допитується в дорослих, чому на портреті Сталін має жовті очі, яких хлопчик так боїться. Асоціативно спадає на згадку роман В. Барки “Жовтий князь”, який в більш жорсткій формі оповідає фактично про ті ж події. На жаль, встановити, чи був знайомий Микита Чернявський із текстом роману

В. Барки, не видається можливим – документальних свідчень цього факту нема. Проте, якщо розглядати час видання повісті “Ранок під ногами” (1990 рік), і з огляду на те, що Чернявський перебував у центрі літературного життя України, можна припустити, що в часи відносно демократизації суспільного життя 1960-х років він міг звертатися до текстів письменників-емігрантів.

Значення вказаних прикладів відбиття критичного ставлення письменника до дійсності є непересічним: оскільки до повісті “Ранок під ногами” незадоволення автора щодо існуючого суспільного ладу взагалі не мало в художніх текстах ані експліцитного, ані підтекстного вираження, то подібні деталі свідчать не лише про загальне послаблення вимог цензури (хоча в контексті процесу розвінчання культу особи було б доцільніше говорити – про зміну ідеологічної платформи цензури), але й про певні зміни безпосередньо у світогляді письменника. Звісно, мова не йде про ідею знищення тоталітаризму чи здобуття Україною незалежності, але думка про необхідність певних змін все ж таки поступово стає наскрізною в пізній прозі Микити Чернявського.

Поступово реалістичність творів автора стає все більш явною, ознаки соцреалізму зменшуються. Зокрема увагу привертає один з текстів письменника, що за його життя не був опублікований. Мова йде про оповідання Микити Чернявського “Сербіяночка” [14], яке було надруковане вже після смерті автора в 1994 році в часописі “Бахмутський шлях”. Твір вражає як темою, так авторським вмінням розкрити її глибинні аспекти. З ідеологічних причин за радянських часів вихід цього оповідання в світ був неможливий, оскільки воно через спогади героїв розповідає про події страшного 1933-го року в українському селі. Причому, на відміну від повісті “Ранок під ногами” [13], де автор не акцентує увагу на основних чинниках, що спричинили голод, у “Сербіяночці” превалює думка про штучне створення жажливих умов, за яких гинуть мільйони українських селян. Поглиблено психологізована оповідь про жажливі наслідки голодомору не лише розкриває факти, довгий час замовчувані владою, а й показує їх руйнівний вплив на внутрішній світ людини, на її духовний світ, на споконвічні морально-етичні норми.

Але найвищого рівня сягає реалістичність зображення дійсності у творах Микити Чернявського, написаних в останні роки життя письменника. Зокрема йдеться про повість “Ідологія” та про роман “Суша”, рукописи яких зберігаються у фонді літературно-історичного архіву Луганської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. М. Горького. Саме в цих текстах письменник звертається до проблем, серед яких є й такі, що не втратили актуальності й до сьогодні.

У повісті “Ідологія” письменницькі погляди на життя найчастіше подаються опосередковано через внутрішні монологи героя-оповідача (персонажа, який, безперечно, є автобіографічним) або безпосередньо в авторських роздумах. Зовсім по-іншому розкриває Микита Чернявський

своє гостро негативне ставлення до тоталітарного режиму, в основі ідеології якого лежало прагнення представників правлячих кіл контролювати не лише дії, а й думки людей. У роздумах над цією проблемою відчувається, що до осуду додається й певне почуття провини, оскільки й сам Чернявський часто діяв не за покликом душі, а відповідно до певних офіційно встановлених правил: “Відчуваю в собі глибшу якусь провину, якої сам собі навіть пояснити не можу, скільки не намагаюсь. Можливо, ховається вона, провина та в боязні навіть думати про недозволене [8, с. 4]”. У цьому контексті слід ще раз згадати вже наведену вище цитату з автобіографії письменника щодо публікації віршів “на замовлення”.

З інших позицій переосмислює митець і всі історичні події, свідком яких він був особисто. Перш за все, він змальовує процес колективізації 1920-х років, коли тисячі людей внаслідок процесу розкуркулення втратили роками надбане майно, були вислані з рідних сіл, ув'язнені, а часто й жорстоко вбиті через свавілля бригад розкуркулювачів. Бригади ці письменник услід за народом (односельці приписують ці влучні номінації Зозулі) називає “залізною мітлою” або за прізвиськом персонажа – “Стрижаковою раттю [8, с. 10]”. Оповідач (а опосередковано через нього і Микита Чернявський) висловлює обурення з приводу подібного винищення людей, які винні були лише в тому, що все життя важко працювали, аби забезпечити своє майбутнє та майбутнє власних дітей: “І не було ж серед тих ув'язнених та вигнаних глитаїв-живоглотів, про яких нам товкли в школі з першого класу та писали в газетах. Достеменно знаю, не було [8, с. 9]”.

У повісті “Ідологія” розробку теми насильницької колективізації Микита Чернявський починає, як і в повісті “Ранок під ногами”, вводячи зразок фольклору – але не частівку, а влучну приказку: “Твоє – моє, гуртове – чортове”. Ця коротка фраза безпосередньо характеризує непередбачувані зміни, які спричинила колективізація села, а той факт, що односельці приписують її Тимосі Зозулі, персонажу, якого автор наділяє кращими душевними рисами і якому відверто симпатизує, доводить, що письменник і сам погоджується з висловленою в такий спосіб думкою про безконтрольність утворення колективних господарств.

Спогади оповідача линуць далі й поступово доходять до 1932 – 1933, а потім і 1947 років. Автор починає аналізувати ці “білі плями” в історії українського народу, зазначаючи при цьому, що не лише розмови, а й думки про трагічні події (навіть через багато років) можуть нашкодити людині: “Думаю про все те і думок своїх боюсь. Не було, кажуть офіційні джерела та газети, голоду ні в тридцять другому-третьому, ані, тим більше, в сорок сьомому. Не було, і все. Кладовище навіть не може засвідчити правди, бо немає надгробків і хрестів над тими могилами – десятками, сотнями клали в одну яму, ледве прикриті потім зверху. А спробуй пригадати вголос... Тож і боюся навіть думок своїх –

не дай бог, підслухає хтось [8, с. 1]”.

На сторінках повісті поступово Микита Чернявський відходить від простої констатації певних соціальних проблем і починає досліджувати їх витоки: уперше відкрито зазначає, що багато шкоди життю села завдає безпосередньо державна політика, зокрема, значно завищені плани заготівлі хліба, молока, м'яса тощо. Наслідки такого “керування” життям села, які свого часу викликали в автора сумніви щодо доцільності впровадження подібних заходів, не лишають байдужим і читача: “... Нема чим сіяти – ні тягла, ні насіння. Худоба, відібрана в багатших, видохла за зиму, посівне, обіцяне державою, не завезли досі. Їм же, утверджувачам нового ладу, ніби й діла до того нема ніякого. Звикли готовеньке брати [підкреслення наші – Н. М.] [8, с. 58]”.

Вказує письменник і на те, що заплановані надмірні цифри заготівлі продуктів харчування в голодні роки нерідко змушували людей іти на злочин, не зважаючи навіть на страх перед покаранням, яке також могло бути надмірно жорстоким: “... Держава вимагає: давай, давай, давай. А молокоферма бідненька, не настає і на молокопоставку. Прикрадає Макар Охвистович для ясел і тремтить від страху – не дай бог, там, наверху дізнаються [8, с. 78]”. У даному прикладі той факт, що чоловік краде молоко для ясел, а не для власних потреб, не для того, щоб заробити на цьому гроші, ще раз підкреслює, що образ держави (у наведеному реченні персоніфікований) набуває скоріше негативних рис і характеристик. Тут не йдеться вже про “світле майбутнє”, про “щасливе завтра”, обіцяне пропагандою, йдеться про нагальні проблеми простих людей, від вирішення яких залежить доля цілих поколінь.

Зовсім змінюються й ідеалізовані раніше образи партійних керівників, причому не лише Й. Сталіна, якого офіційно було “розвінчано”, але й, наприклад, В. Леніна, образ якого до цього часу на сторінках творів Микити Чернявського критиці не піддавався. Знову погляди письменника знаходять втілення в авторських відступах, що коментують міркування персонажів. Зокрема, головний герой Кирило Стрижак повісті “Ідологія”, який певний час вважав себе справжнім комуністом і ставив образ Леніна в один ряд із Богом, після того, як селяни починають гинуть через надмірні плани заготівлі продуктів (у тому числі ледь не загинула й дружина Стрижака Саша), втрачає віру у свого ідола. Автор на роздуми персонажа відповідає своїми власними думками: “Про те, що Володимир Ілліч навелів багато й значно гіршого, довірливому Кирилові було недоступно знати, бо хіба ж про те писалося в газетах чи говорилося на мітингах [8, с. 65]”.

У цілому ж у повісті відбувається повна переорієнтація позиції письменника щодо образів персонажів: якщо в ранніх творах комуністи виступають носіями моральних рис, людьми з незаплямованою совістю та честю, то останні рядки “Ідології”, набуваючи символічного, пророчого значення, вказують на те, що в цілісній художній картині світу, запропонованій Микитою Чернявським у пізніх творах, ці люди

зовсім не є ідеалами, а їх мовчазне виконання наказів вищого партійного керівництва нерідко межує із злочином проти людей.

Привертає увагу той факт, що ключову фразу говорить саме Кирило Стрижак, герой повісті, який сам кілька років тому за честь вважав бути в лавах комуністичної партії. Поборник партійних ідеалів, він сам опинився під прицілом системи, був відправлений до заслання, через кілька років (протягом який загинули його дружина й син) втік, щоб повернутися в рідне село і не застати там нічого, крім зруйнованої хати та могил рідних. Кирило, ховаючись поза хатами, на околиці села зустрічає маленького сусідського хлопчика (персонажа, від імені якого, тільки вже дорослого, власне й ведеться оповідь у творі). Між двома героями відбувається наступна коротка розмова, яка проте є надзвичайно змістовною:

– Не заявиш? [Стрижак – Н. М.]

– Ні... [оповідач – Н. М.]

– Та поки не комуніст [підкреслення наше – Н. М.], може, й ні [8, с. 96].

Як бачимо, образ, що закладений у лексемі “комуніст”, у даному уривку скоріше асоціюється зі зрадництвом і жорстокістю, ніж з порядністю й людяністю.

Останній роман Микити Чернявського “Суша” є показовим не в плані переоцінки певних моральних та ідеологічних норм, а в плані зміни тематики та проблематики. Перш за все слід зазначити, що у творі згадуються окремі нові реалії доби перебудови: наприклад, оренда, запроваджена М. Горбачовим чи поява можливості добровільного вступу й виходу з комуністичної партії тощо. Але оцінка цих окремих фактів не несе ніякого емоційного забарвлення, автор або просто констатує появу тих чи інших новацій у суспільному житті Радянського Союзу, або висловлює дві протилежні думки (і “за”, і “проти”), дозволяючи читачеві самому зробити висновки відповідно до власних ідеологічних настанов.

Звертається письменник й до нових для свого часу проблем, які викликають його схвалення або різко негативне ставлення, причому авторська позиція висловлюється чітко й безкомпромісно. Зокрема, актуалізує він проблему кар’єризму, причому робить це дещо в незвичний для своїх творів спосіб: у центрі питання ставить не образ кар’єриста, який йде по головах підлеглих, а образ людини, яка досягає своєї високої посади завдяки власній працьовитості й сумлінності. Таким персонажем у романі є Борис Трохимович Ткаченко, син “ворога народу”, який, аби приховати своє походження, змінює прізвище й у тексті частіше фігурує як Кравченко. Потрапивши у вищі ешелони влади (він є Першим секретарем обкому партії), цей персонаж опиняється в складній ситуації: з одного боку, Кравченко щиро карається тим, що не завжди може допомогти селянам, оскільки існуюча система державного управління не передбачає розв’язання “дрібних проблем” окремих людей: “Господарство регіону, очолюваного ним, надзвичайно складне.



Вугілля, металургія, машинобудування, сільське господарство лягли важким тягарем на плечі – нема коли глянути людям у вічі по-людськи. Все – по системі: людину залишити без уваги – потерпить, не виконаєш план – шию милитимуть, поки й не облізе [8, с. 147]”. Через такий стан речей нерідко селяни висловлюють своє незадоволення діяльністю секретаря обкому.

З іншого боку, Кравченка не сприймають і колеги, оскільки він посаду зайняв не “загальноприйнятим” способом: “Багатьом колегам по службі стрімка його кар’єра здається не зовсім заслуженою. Та він її виборов без чийхось протекцій, працелюбністю та впертістю, притаманними людині хліборобського кореня [8, с. 148]”.

Крім проблеми кар’єризму, яка є надзвичайно актуальною і в наші дні, Микита Чернявський знову звертається до замовчуваних сторінок радянської історії. Наприклад, саме в романі “Суша” прозвучала, хоч і дещо приглушено, тема масового запроторення “інакодумців” до психіатричних лікарень в часи після нетривалої хрущовської відлиги. Нібито через нервовий зрив (який насправді викликаний дією медичних препаратів, підсипаних йому в їжу) до спеціалізованої лікарні потрапляє перший секретар райкому партії Емарлен Меркулович Кудряєв. Привертає увагу й той факт, що письменник дає героєві таке незвичне ім’я – Емарлен походить від прізвищ Енгельс, Маркс, Ленін. Навряд чи в більш ранніх творах Микита Чернявський насмілювався б дати таке “зобов’язуюче” ім’я персонажу, який, з точки зору офіційної цензури, був не зовсім “благонадійним”.

Уперше говорить автор і про війну в Афганістані – там гине прийомний син Марини Ляної – вона присутня на сторінках усіх п’яти романів Чернявського про село Піщане – Сергій Скорик. Роздуми письменника з цього приводу передаються опосередковано через роздуми Мирона Заброди: “Всеволод нечутлива рука бездумно відмахнула десятки тисяч Сергіїв Скориків у чужий незнайомий край, брехливі вуста назвали те варварство інтернаціональним “долгом” і – помирайте, хлопчаки, “смертю хоробрих” [8, с. 90]”. Також знов бачимо використання російської мови з метою посилення негативної конотації змальованих подій.

Крім того, автор в тексті романі зводить в хронологічному плані дві трагічні події – в один і то же день надходить звістка про смерть в Афганістані Сергія Скорика й від раку крові гине рідна донька Марини Ляної Паша. Згадка про страшну хворобу привертає увагу й до важливих соціальних проблем. Можливо, письменник мав плани в майбутньому написати твори про сучасне йому життя, але, на жаль, не встиг.

Отже, як висновок зазначимо, що художня картина світу в пізніх опублікованих і неопублікованих творах Микити Чернявського зазнає значної трансформації: змінюються типи характерів, поступово персонажі втрачають гіперболізовані позитивні та негативні риси,

перетворюються на живі, реалістичні образи; письменник висвітлює теми, які багато років вважалися забороненими й замовчувалися.

#### Література

1. **Чернявський М.** Щоб небо не падало. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1963. – 132 с.
2. **Чернявський М. А.** Дума про Донець: Лірика. – Луганськ, 1959. – 94 с.
3. **Чернявський М.** Голуби на площах. – К.: Рад. письменник, 1958. – 72 с.
4. **Чернявський М.** На тихій Лугані. – К.: Рад. письменник, 1962. – 116 с.
5. **Теорія літератури: Підручник /** О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв та ін. ; Ред. О. А. Галич. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
6. **Білогуб І.** Микита Чернявський // Літературно-краєзнавча Луганщина. – Луганськ, 1992. – Ч. 2. – С. 94 – 101.
7. **Чернявський М. А.** Автобіографія // Літературна Луганщина. – Вип. 2. – Луганськ, 1992. – С. 34.
8. **Літературно-історичний архів “Письменники Луганщини”** Луганської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. М. Горького, Ф. 67, Оп. 3, № 1 – 1198.
9. **Чернявський М.** Червоні світанки: Нариси та повість. – Донецьк: Донбас, 1971. – 198 с.
10. **Чернявський М.** Людям важче. – К.: Дніпро, 1981. – 568 с.
11. **Чернявський М.** Донбаські грози: роман. – К.: Молодь, 1983. – 216 с.
12. **Чернявський М. А.** Батькові руки: повісті, оповідання. – Київ: Рад. письменник, 1989. – 336 с.
13. **Чернявський М.** Ранок під ногами: повість // Вітчизна. – 1990. – № 6. – С. 20 – 64.
14. **Чернявський М.** Сербіяночка // Бахмутський шлях. – 1994. – № 1. – С. 6 – 12.

In the article the transformation of artistic world picture in Mykyta Chernyavsky's late published and unpublished literary works is being analysed. The author makes a conclusion that this transformation includes such elements as change of character types and analysis of prohibited topics (famines of 1932 – 1933, 1947, forced collectivisation, ecological problems etc.).

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Роздобудько

**О.А. Приходченко**

#### **ДЕТЕКТИВНИЙ ТЕКСТ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО ЯК ВИЯВ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ**

Сучасне дослідження художньої моделі світу письменника передбачає визначення міжтекстових зв'язків, номінованих інтертекстуальністю. Про актуальність такого роду аналізу свідчить тлумачення поняття “інтертекст” В. Рудневим як основного способу побудови художнього тексту в мистецтві модернізму й постмодернізму,

сутність якого полягає в тому, що текст будується з цитат і ремінісценцій іншого текстуального матеріалу [10, с. 113].

Проте інтертекстуальність має відношення не лише до зазначених літературних напрямів, вона – явище прадавнє; запозичення існувало завжди: ознаки цього феномену виявлено вже у Старому Завіті, а “чужі” слова досить широко застосовувалися в античній літературі та в епоху Відродження.

Серед теоретиків, що стояли біля витоків методологічних засад дослідження інтертекстуальності, в першу чергу необхідно назвати М. Бахтіна, який у роботі “Проблема змісту, матеріалу й форми в словесній художній творчості” 1924 року починає розглядати художній твір як “... місце перетину текстових площин, як діалог різного виду письма, – самого письменника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, створеного теперішнім або попереднім культурним контекстом” [2, с. 6 – 71].

Ці ідеї були використані й певною мірою переосмислені Ю. Кристевою, яка вважається фундатором філософсько-літературознавчих засад інтертекстуальності та якій, зокрема, належить власне термін “інтертекстуальність” (1967 рік), що розуміється як взаємодія різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються в тексті. Дослідниця стверджує, що “...будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом усмоктування й трансформації якого-небудь іншого тексту. Тим самим на місце поняття інтерсуб’єктивності стає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню” [5, с. 97 – 124].

Важливою еволюційною моделлю постає також теорія Х. Блума, що стосується системи інтерсуб’єктивних відношень “старшого” і “молодшого” письменників. Ці відношення уподібнюються відношенням батька і сина за З. Фройдом. Батько для сина водночас є авторитетом, взірцем і разом з тим суперником. Письменник відчуває подвійне почуття до творчості попередника: він захоплюється ним і, в той же час, відчуває, що пряме наслідування позбавить його самого творчої особистості. Його стратегії спрямовані на те, щоб пересилити вплив попередників.

Моделлю еволюції літератури, що не брала до уваги взаємодію лише письменників, а відношення текстів незалежно від авторів, постала класифікація міжтекстових взаємодій французького літературознавця Ж. Женетта, який пропонує більш звужено й конкретно виділити п’ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів: інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність.

Поняття “інтертекстуальність” широко використовується в сучасному зарубіжному літературознавстві та активно входить у вітчизняне дискурсивне поле. Однак зміст цього поняття виявляється

досить нестійким, що, на наш погляд, пов'язано з труднощами концептуалізації інтертексту як явища. Якщо звернутися до характеристик “множинного тексту”, котрі були сформульовані Р. Бартом (саме його праці є тут для нас “початком відліку”), то зазначені труднощі виявляються зрозумілими. По-перше, “множинність” тексту формується грою позначаючих у “нескінченому” процесі позначення. Виходячи з цього, “множинності” тексту немає ані до, ані після “письма”. По-друге, “відкладання” появи позначуваного позбавляє текст “центру” та “мети”. По-третє, тексту не властива “відокремленість” та “самототожність”, оскільки він є трансгресивним відносно до інших текстів, утворюючись із “анонімних цитат”. Інтертекстуальна практика “перепишування” трансформує диспозицію “автор–читач”. Ні автор, ні читач не виступають власниками “привілейованої свідомості”, котра фокусує смисли тексту, надаючи йому єдність та завершеність. Їхня свідомість є “інтертекстуальною”, вона втілює безліч текстових фрагментів, які втратили сліди свого походження (власне, цей момент і був головним у концепції Ю. Крістєвої). Окрім того, внаслідок невизначеності як текстуальних меж, так і позиції “автора–читача” щодо “множинного тексту” важко здійснити критичний метадискурс. Близькими до концепції Ю. Крістєвої є погляди Р. Барта, який уперше розглядав поняття тексту з двох позицій – автора та читача.

Класичним визначенням понять “інтертекст” і “інтертекстуальність” сьогодні прийнято вважати тлумачення, що належить Р. Бартові: “Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш знайомих формах: тексти попередньої культури й культури оточуючої. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – всі вони ввібрані текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту й навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведеною до проблеми джерел і впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, підсвідомих або автоматичних цитат, поданих без лапок” [1, с. 417 – 418].

Це дозволило нам стверджувати, що текст та інтертекст не пов'язані між собою, як “донор” і “реципієнт”, їх відношення не зводяться до примітивного уявлення про “запозичення” і “впливи”. Завдяки інтерпретанті відбувається схрещення і взаємна трансформація змістів текстів, що взаємодіють.

Таким чином, текст, за Бартом, – це не стійкий знак, а умови його породження – вільна гра гетерогенних культурних кодів. Текст становить гру смислів, яка здійснюється за допомогою гри цитатами та гри цитат.

Український постмодерн має взагалі гендерну спрямованість. На нашу думку, прозу Ірен Роздобудько можна вважати класичним зразком “поліфонічного роману” у розумінні М. Бахтіна. Саме концепція

“поліфонічного роману” і стала основою для виникнення дефініції “інтертекстуальність”, запровадженої теоретиком постструктуралізму, французькою дослідницею Ю.Крістєвою для позначення наявності зв’язків між текстами, завдяки яким вони можуть так чи інакше бути учасниками міжкультурної комунікації.

Мета нашого дослідження – проаналізувати детективні твори І.Роздобудько на предмет вияву ознак інтертекстуальності. Отже, основне завдання дослідження вбачаємо у вияві рис поліфонічності в художньому тексті. Вияви інтертекстуальності у творчому доробку Ірен Роздобудько наявні в детективному жанрі. Предмет нашого дослідження становлять аспекти інтертекстуальності в романах “Пастка для жар-птиці” (“Мерці”, 2001), “Останній діамант міледі” (2006), “Амулет Паскаля” (2007).

За жанрами всі три твори є детективними романами, тобто різновидами пригодницької літератури, в яких розкривається певна таємниця, пов’язана зі злочином, але авторка кожному з них дає інше визначення, з метою більшого, повнішого розкриття написаного.

Проза Ірен Роздобудько є психологічною. Детективний жанр не стає виключенням. Отже, можна говорити про психологічний жанр детективу в художньому доробку письменниці. Цей різновид детективної прози передбачає деякі відхилення від класичних канонів у змалюванні стереотипної поведінки та типової психології персонажів. Зазвичай розслідується злочин, скоєний через особисті мотиви (зздрість, помста), а основним елементом розслідування стає вивчення персональних особливостей підозрюваних, їхніх уподобань, больових точок, з’ясування минулого.

Так, роман “Мерці” (“Пастка для жар-птиці”), виданий львівським видавництвом “Кальварія” 2001 року, Ірен Роздобудько називає психологічним тріллером. Таке визначення жанру одразу ж пов’язує із поглибленим психологізмом у змалюванні героїв, їх вчинків, подій. У зображенні окремих частин сюжету бачимо, що персонажі вдаються до само-психоаналізу. Показовою в цьому випадку є деталь втрати пам’яті головною героїнею, яка в результаті глибокого самоаналізу добирається до розгадки того жаху, в якому опинилася.

Друга частина визначення жанрової приналежності роману – тріллер – вказує на те, що ця проза є гостросюжетною, із заплутаним сюжетом, несподіваною розв’язкою, системою кривавих подій. Тріллер намагається викликати в читача відчуття напруги, переживання, хвилювання. Цей жанр не має чітких меж. Часто до нього зараховують детективно-пригодницькі романи, акцент яких зміщено на підготовку до якогось надзвичайного злочину.

За визначенням Р. Макдональда, у детективі дія розгортається в часі назад, до розгадки; у тріллері – вперед, ближче до катастрофи. Розмежувати ці жанри не завжди вдається, і вони зазвичай мають у собі ознаки одне одного [11].

Свій психологічний тріллер “Мерці” Ірен Роздобудько презентувала читачеві із романтичною розв’язкою, завдяки якій реципієнт упевнений, що в головній героїні все буде гаразд: “Маленька нахабо! Хіба ж я проти? Нехай твоє кохання буде, як небо. Бог із тобою, Мале! І – прощай!” – легкий мінливий силует розтанув у повітрі...

На його місці вже сидів Стас – реальний, коханий, живий” [7, с. 209].

Майже в усіх своїх творах Роздобудько постає як прибічниця глибокої психологічної розробки сюжетів, яка іноді може поєднуватися із сатиричними і романтичними рисами. Взагалі прозу авторки можна назвати універсальною, бо всі твори є зрозумілими всім категоріям читачів, і кожен з них в тексті шукає свою розв’язку: для когось трагічну, для когось комічну, для когось романтичну. Наприклад, за А. Єсіним, психологізм вживається у двох значеннях: ширшому – як всезагальна властивість мистецтва, що полягає у відтворенні людського життя, у зображенні людських характерів. Згідно з вузьким значенням психологізм є властивістю, що характерна не для всього мистецтва. При цьому підкреслюється, що письменники як психологи висвітлюють внутрішній світ героїв особливо яскраво, досягають глибини у його осягненні. Змішування понять призводить до несвідомої психологізації там, де манера письма не психологічна.

У романі “Мерці” (“Пастка для жар-птиці”) прикладом інтертекстуальності виступає форма монологу одного з героїв. Вмонтований у текст, він доволі специфічно – уривками-відступами, які створюють атмосферу напруження: “...Це сталося. Нарешті сталося... Тепер треба було подумати лише про одне – що робити з тілом. Іншого виходу не залишалось: його необхідно розчленувати” [7, с. 6]. Читач дізнається про те, чий це монолог лише в кінці твору. Протягом твору авторка інтригує читача, дозволяючи йому самому домислювати, кому ж належить ця сповідь. У тексті роману загалом нараховується чотири таких ліричних відступи. Авторка не дає читачеві часу для роздумів, вона одразу занурює його з головою у самісінький вир подій. Текст роману являє собою синтез наведених подій разом із іншими діями розповідача та фрагментами творів ліричного героя. Так або інакше, мотив письменницької праці є іманентно цікавим і залучається до лірико-подієвого контексту. Ми говоримо про стратегії авторефлексій тексту й неминуче зупиняємось на фігурі автора. При цьому той, хто пише, розуміється нами як повноправна сутність, що ідеалізується, віртуальна приналежність тексту. Ліричний суб’єкт розпадається на автора та героя. Модель співвідношення цих категорій у романі не просто стає об’єктом метапоетичної рефлексії, але й об’єктом зображення. У цьому розумінні рівень автора як позатекстуальної фігури, підіймається на вищий рівень рефлексії.

З погляду поняття інтертекстуальності як побудови тексту у вигляді мозаїки голосів, які переплітаються (Ю. Крістева), бачимо що

така мозаїка наявна в “Мерцях” не лише завдяки ліричним відступам, а й уривкам слабких дитячих спогадів головної героїні Віри та листуванню із загадковою подружкою Саламандрою: “Її тінь супроводжувала Віру скрізь. <...> густе руде волосся, в якому колись ламались найміцніші гребінці, сукня з фіолетовим полиском, чорні окуляри, під якими – справжні відьомські зелені очі” [7, с. 32]. Віра майже не пам’ятала своїх дитячих років, “листи від Саламандри – це єдине, що збереглося від життя Віри-маленької” [7, с. 32].

Особливістю архітекτονіки тексту є введення композиційного прийому антиципації. Великої напруги сюжетові надають, зокрема, сновидіння головної героїні, часом схожі на божевілля: “Величезна пласка тінь птаха відділяється від стелі й опускається прямо на груди, від неї пашисть жаром, як від сонця. Приємне тепло перетворюється на пекло. Віра зблизька бачить брудний, викривлений дзьоб із засохлим на ньому шматком смердючого м’яса. Віра відчуває на грудях важкі лапи, але вони чомусь не ранять її своїми гострими пазурами – адже це не пташині лапи. Із жахом Віра помічає, що у птаха – ніжні жіночі пальці з довгими відполірованими нігтиками. <...> Віра кричить. Крик проривається крізь сон тяжким хрипінням” [7, с. 28 – 29].

Маленька Віра мешкає в чи не найпрестижнішому районі Києва завдяки тому, що її мати працює там двірничкою. Проте картини нещасливого дитинства лишаються далеко позаду, адже тепер пані Віра – відома журналістка, успішна бізнес-леді, яка на початку оповіді починає працювати на новому місці: “Працювати в респектабельному агентстві було давньою Віриною мрією” [7, с. 17]. Співробітників справжньою “командою” назвати важко: “Всіх їх об’єднувала якась невловима схожість” [7, с. 21]. Як на будь-якій роботі, особливо в жіночому колективі, плетуться інтриги, майже всі один одного хоч трошки, але ненавидять. Але щось у цих стосунках не так – це не звичні чвари, тут приховано щось важливіше. Такі прикрощі можуть стати проблемою будь для кого, але не для Віри. І не з такими справу мали. Проте... Дивні речі починають відбуватись чи не з найпершого робочого дня.

Помирає Аліна – “смаглява Барбі”. І це лише перша смерть у ланцюзі загадкових подій. За кілька днів начебто через передозування наркотиків йде з життя “нервова красуня з ознаками стервозності” Ярослава. Згодом жахливою смертю помирає Заріна – “мовчазна інтелігентна провінціалка”. Тепер в офісі лишається троє: жінкоподібний секретар-референт Володимир, розкішна красуня-начальниця Ліліана Поволоцька і, власне, Віра. Постає питання – хто стане наступною жертвою?

Щоб вижити серед цього страхіття, Віра повинна знайти психіатра. Він ще в дитинстві допомагав вивести її з критичного стану і встановити певні факти власної біографії. Тепер ці факти допоможуть розкрити злочини і врятувати власне життя. Сказати, що вони виявились просто приголомшливими – нічого не сказати. Проте, як і в добрій казці,

все закінчується добре. Головне, що треба пам'ятати в житті – любов врятує світ. Інколи, можливо, і твоє життя.

Цікавим є той факт, що майже всі герої Ірен Роздобудько володіють розвиненою інтуїцією, їм сняться пророчі сни, а головна героїня “Мерців” навіть страждає на амнезію. Якщо вірити психоаналітикам, високий рівень інтуїції спостерігається передусім у жінок і геніїв. Геніями герої Ірен Роздобудько не є й таким себе не вважають, тому можемо відзначити першу рису, яка єднає ці твори письменниці із “жіночими” романами. Традиційні для її прози моменти, коли герої випадково пригадують те, чого взагалі ніколи й не намагалися запам'ятати, тому ніколи не можна спрогнозувати сюжет роману від початку, – несподіванка може вигулькнути зненацька, іноді – зовсім невмотивовано [4, с. 12].

“Мерці” занадто добре написані для того, щоб назвати книгу просто детективом, проте й визначення психологічного тріллера звучатиме штучно натягнутим. Ліпшої золотої середини цих двох жанрів годі й шукати.

Поряд із психологічним детективом творчий доробок Ірен Роздобудько містить детектив історичний – “Останній діамант міледі” (“Фоліо”, 2006), в якому дія відбувається в сучасності, але має прадавню історію. Загалом у цьому творі дві сюжетні лінії: одна – це історія давнини із діамантовими підвісками і загадковою жінкою, а друга – зламане життя молодого письменника, викрадені романи, присвоєння чужого таланту. Все це замішане на глибоких почуттях, невід'ємному психологізмові та розв'язкою із повітряними проміжками, заповнити які справа читача.

Починається роман з прологу, який є нічим іншим, як легендою про діамантові підвіски та міледі із “Трьох мушкетерів” О. Дюма. Власне кажучи, сама авторка наголошує на тому, що цей роман “данина моему дитячому захопленню Олександром Дюма і... повна авантюра щодо всіх, можливо, впізнаваних історичних і неісторичних осіб, котрі живуть на цих сторінках...” [8].

Композиційний прийом уведення в текст прологу із дивною і майже нереальною історією є одним із проявів інтертекстуальності у цьому творі. Цей уривок уводить читача у старовинну легенду про існування останнього коштовного камінця, що дістається у спадок онукові графині Жанни де Ла Фарре, що “колись стала прототипом леді Вінтер у славнозвісних “мушкетерах” Дюма” [8, с. 194]. Така невимушена історія останнього діаманта із колекції і перехід від одного зберігача до іншого підсвідомо дає читачеві натяк на те, що можливо він іще зустрінеться на сторінках книжки із справжніми нащадками авантюрної міледі. Найвний прихований натяк на якесь викрадення в майбутньому, відчайдушність у вчинках, зрештою таємниця. Цей фрагмент ніби перегукується із подальшим твором схожістю в описах героїнь Жанни і міледі і не лише ця схожість тільки зовнішня: жінка з



портрету та сестра Влади одне й те саме – “Маленька Жанна в зеленій сукні...” [8, с. 194]. Таким чином автор ніби апелює до культурної пам’яті читача. Прийом інтертекстуальності реалізує авторську інтенцію – залучення читача (через код світової культури) до процесів творення й сприйняття художнього тексту. Прийом інтертекстуальності як риторична фігура є засобом творення “підтексту”.

Інтертекстуальність простежується в тексті і на сюжетному рівні. Сцена написання майбутнього роману під назвою “Білі нитки” головного персонажа Макса відкриває потаємні грані стосунків Макса та Жанни: “Ось – білі нитки (гори білих ниток!) – тільки бери. І ший. І шиємо. Пришиваємося один до одного” [8, с. 31]. Такий підхід до змалювання хворобливого стану головного героя додає ще більшого психологізму в розкритті характерів персонажів. Цей уривок – і переживання, і спогади, і розпач, і кохання, і відчай. І тут вбачаємо експресивну функцію інтертексту.

Головні героїні роману – дві сестри, Влада та Жанна, такі різні і неповторні, як і їх долі. Жанна – стримана та розсудлива жінка, в душі якої ховаються дорога, високі вогнища, неприборкана пристрасть. Вона – вершниця, відьма, циркачка, нащадок старовинного роду, чого єдиний свідок – зафарбований камінець, загорнутий у пожовклі ганчірки.

Влада не знає справжніх батьків. Вона завжди хотіла бути для прийомних батьків найкращою, найслухнянішою дівчинкою у світі. Влада живе радістю і смутком, коханням і стражданнями своєї сестри Жанни. Так сталося, що вона з першого погляду покохала чоловіка сестри, витончено вродливого та розумного Макса. І не може нічого змінити: нелюбов Макса стала часткою її існування. Влада чітко усвідомила, “що її призначення – бути йому сестрою” [8, с. 29]. Влада кохає їх обох та їхню любов: “Вона любила їх обох, більше того – з часом вона змирилася і почала любити саму їхню любов. Ця друга любов виявилася сильнішою, ніж почуття до кожного з цієї пари – окремо” [8, с. 29].

Влада – дивовижна господиня уявного готелю. У її голівці багато окремих чистеньких кімнаток, де ведуть невимушену розмову генії та герої. І тільки одна істота цього “готелю світу” не дає їй спокій... Мимоволі Влада перетворилася на “жінку з мертвими очима”.

Доля Макса, тільки-но посміхнувшись, дала йому під дих. Він був невідомим письменником, але “зненацька на нього звалився успіх – його почали друкувати, запрошувати на телепередачі та вистежувати, аби взяти інтерв’ю чи сфотографувати у приватній обстановці” [8, с. 30]. Одного разу шахраї запропонували Максиму друкування за кордоном за дуже привабливий гонорар і просто вкрали його рукописи. Як мати, втративши дитину, він зневірився у житті і собі.

А тут ще одного дня з дому пішла Жанна і не повернулась. Макс збожеволів від горя. Він був сильним тільки тоді, коли поряд була Вона,

його маленька Жанна. Влада стає утіхою і тюремником Максу. А Жанна? Вона у путах людини, яка здатна повернути її коханому втрачену мрію...

Власником рукописів Макса став Жан Дартов – пересічний письменник, якому здібність синтезувати думки інших заміняла талант. Геніальність Макса зробила із Дартова вельми успішного і відомого письменника. Проте слава не принесла Жану щастя, він покохав порожнечу – таємничу звабливу незнайомку з портрету: “Він побачив її в Парижі, у квартирі перекладача Огюстена Флері. Якби не дощ у сутінках, в шурхіт якого так органічно вліталася музика Леграна, що лунала з приймача, <...> якби не щез десяток подібних дрібниць збігів, що впливають на підсвідомість, – Дартов, можливо, уникнув би тієї хвороби, яка вразила його о пів на дев’яту вечора в самому центрі Парижа восени у вівторок року 1992-го” [8, с. 169]. Він захворів нею, ненавидів і плакав її.

Влада вирішує повернути рукописи Максу, відновити ледь жевріюче життя у ньому. Дух супротиву став її рушійною та руйнівною силою, проти якої неможливо встояти. Вона почала велику гру, мета якої – Дартов. Доля їй посміхнулася, і героїня потрапила на один корабель з мішенню. Далі події розгортаються як у справжнісінькому детективі – таємниця та її свідки, загадкові вбивства, і під кінець – героїня один на один з шахраєм. І не деінде, а у лігві тої самої “дияволиці”, у будинку графині Жанни де ла Фарре. До речі, саме її камінчик, останній діамант підвісок, врятував Владі життя.

Хто з двох сестер досяг справжнього омріяного щастя? Жанна, повернувшись до божевільного чоловіка з доказом його авторства і визнання, чи Влада, насолоджуючись самотністю та повним спокоєм? Мабуть, кожен із них уявляв його трішки по-іншому.

Ірен Роздобудько дає визначає жанр цього твору як авантюрний роман. Увага в ньому зосереджується на роботі дослідника. Протягом всієї сюжетної лінії, автор вміщує своїх героїв у ризикові проблемні ситуації, із яких вони вибирається із майстерністю, легкістю, певним ризиком та авантюрою, що сповнює нарацію напруженою очікуванням.

Риси фантастичного детективу має текст “Амулет Паскаля” (“Фоліо”, 2007). Події розгортаються в загадковому містечку, в яке головна героїня пані “Голка” (справжнього ім’я читач так і не дізнається) приїздить працювати найманкою у багатія. Все її існування в цьому містичному містечку перетворюється на пошуки себе, свого минулого, тієї нитки, яка б привела її до розгадки таємниці життя на батьківщині. Твір написано на межі зіткнення фантастики та детективу. Дія в романі відбувається в сучасному повністю вигаданому світі. Невизначеність зберігається як важлива частина розвитку сюжету. Авторка вводить читача у стан передчуття загрози, а далі майстерно вибирає найбільш вдалий момент для підсилювання драматичного ефекту.

Композиція роману складається із чотирьох частин: I – “Цеглина, що лежить на краю даху”, II – “Між захватом і сумом”, III – “Зелений

блокнот”, IV – “Діти”. У першому розділі роману з негативно конотованою назвою “Цеглина, що лежить на краю даху” дія розгортається в маленькому загадковому місті, “де завжди свіже повітря, чудовий краєвид та приємне спілкування”. Головна героїня, ім’я якої так і залишається невідомим, але яку за гострий язик називають “Голка”, приїжджає до багатого самотнього чоловіка на ім’я мсьє Паскаль з визначеною метою – заробити грошей. Правда життя – доля українських утриманок багатих закордонних буржуа – залишається поза кадром у цьому, чим далі, тим все фантастичнішому місті.

Правда життя потім все ж таки епізодично виринає у спогадах про рідну країну, де півроку триває зима, про рідне місто, де на вулицях лежить червоний пил з металургійного заводу, яким “дівчата вимальовували на ногах модні гольфи”, і про людей, що живуть, як роботи на автопілоті. Але не про це розповідає нам авторка, головне в її творі – розповідь про самотню жінку “на грани нервного срыва”. Ця романтична й ніжна пані, улюбленою музикою якої є мелодія Леграна з фільму “Шербурзькі парасольки”, не може існувати в абсурдному світі [3].

Таке тлумачення роману є досить поверховим, бо справжня сутність роману має філософське пігрунття. Справжня тема роману та проблематика – це література, велика та всеохопна.

Місцям, що постають зі спогадів як головної героїні, так і, наприклад, з оповіді Ніколо чи із зеленого блокнота, – це цілком реальні краєвиди, від вкритої рудим пилом металургійного заводу землі – до Гробу Господнього в Єрусалимі, тільки зміщені в минуле й занурені в різноманітні емоції, від благоговіння й радості до суму й роздратування.

Коли ж заходить мова про будинок мсьє Паскаля, містечко в альпійських горах чи засніжені вершини, то, на перший погляд здається, що це і є “справжня”, “теперішня” реальність головної героїні. Проте чимало незначних та несподіваних поворотів сюжету розкривають складнішу природу цього ландшафту [9, с. 220].

Передчуття катастрофи, знаки кінця та смерті супроводжує опис начебто мирного й безтурботного життя у будинку мсьє Паскаля. Побутовий комфорт, велике ліжко, джакузі та сто пар білих шкарпеток з ангори, краєвид з горами та дерев’яна кав’ярня, найвишуканіше вино і найекзотичніші страви, приємні люди та нове кохання. Але цеглина, що лежить на даху, мертва голубка і дивна гра, якою бавляться ці поважні люди на чолі з мсьє Паскалем, – усе створює відчуття неспокою.

Пропонована мешканцям гра називається “На вихід!”, її правила прості. Кожному слід обрати одну з багатьох скляних кульок, але, якщо гравець витягне кульку з чорною трояндою, його відпочинок у місті, заснованому мсьє Паскалем, закінчується, “він чи вона мусять йти з міста, щоб утілити свої наміри у життя”. Це потім ми розуміємо, що це означає – повернення до життя. Гра супроводжується в романі дивним словосполученням “морфогенний резонанс”, що подається в творі як

щось нове, незвідане й не до кінця зрозуміле: “...те, що ми змоделюємо тут, – повториться і десь там... Морфогенний резонанс – повторення подібних процесів...” [6, с. 64].

Символи, лабіринти, трансформації простору й часу, світ як мотрійка, місто, просякнуте світлом, в якому начебто немає тіні, відкриті двері, дивні збіги й швидкоплинні епізоди власного життя – усі ці знаки насправді є образами, що проходять перед людиною у час клінічної смерті, як про це згадують ті, хто пережив щось подібне та повернувся назад. Чи описує письменниця власний досвід, чи користується мемуарами інших, чи просто детально вимальовує краєвиди, створені фантазією, чи занотовує на папері сновидіння? Твору пасує будь-яка інтерпретація – і такий багатий та вишуканий спектр тлумачень є однією з приємностей цього тексту [3].

Роман сповнений дивних персонажів: загадковий месє Паскаль, пані Голка, письменник Іванко-Джон та інші гості чарівного будинку. Паскаль є єдиним персонажем, який Ірен Роздобудько не ідентифікує з конкретною історичною постаттю, який уособлює щось більше, ніж просто людину, який є ідеєю. З приводу інших друзів цього месє, а особливо коханця героїні – пана Іван-Джона, письменниця створює досить прозорий міф, подаючи автометаінтерпретацію [3].

Паскаль був першим філософом, який придумав таку систему світобудови, що назавжди виокремила людину та зачинила її у власній сфері. Історична правда має винести вирок: це саме він винен у тому, що людина стала самотньою, що не тільки унеможливилася любов між людиною та голубкою (один з героїв книжки переживає саме таке кохання), але й люди стали відчувати свою відокремленість одне від одного. Самотність та страх – ось головний песимістичний міф Паскаля-історичного. Самотність, відчай, страх, як цеглини на даху, штовхають героїню заподіяти самогубство.

І хоча Ірен Роздобудько створює казкову постать всезнаючого дідуся-Нострадамуса-Паскаля, трагічні події, що відбуваються за сюжетом, дають право інтерпретувати татуса Паскаля і як вбивцю Паскаля, який сконструював світ, де людина відчувається самотньою й безпорадною. Протистоянням безжального філософа виступає у творі коханець героїні – письменник Джон Фаулз, персонажі навіть згадують одну його книгу – відому нам як “Волхв”, хоча спочатку Фаулз хотів назвати її “Гра в Бога”. Справжнє життя, свобода, таємниця та кохання, за логікою твору пані Роздобудько залишаються тільки в літературі, лише у вигадках письменників [3].

Цей дещо містично зображений персонаж месє Паскаля покликаний по-новому розкрити сутність Бога у світобудові й доконечну необхідність цієї присутності. Він спілкується з дітьми (четверта частина роману “Діти”), не вдаючись до послуг пошти чи Інтернету, й діти справді отримують такі послання зовсім в інший спосіб. Уже згодом стає зрозумілим, що головна героїня, переживши клінічну смерть, під час якої

і подорожувала до містечка Паскаля, тепер наділена даром давати відповіді на найскладніші запитання в житті – дитячі.

Специфічність персонажу мсьє Паскаля і його домівки ще й втому, що він якимсь дивом зумів зібрати до свого дружнього товариства дев'ятьох людей, які були досить помітними впродовж ХХ століття: Джона Фаулза, англійського письменника; співачку Мадонну; Галу, дружину Сальвадора Далі; вченого Ніколу Тесла; режисера Федеріко Фелліні та всіх чотирьох учасників “ліверпульської четвірки “Бітлз”. Всі вони немов би акуратно вийняті зі своєї долі й свого часу, більше того, вони зібрані для того, щоб за принципом “морфогенного резонансу” визначати долю одне одного [9, с. 223].

Існують стереотипи в змалюванні жінок у детективних жанрах, які Роздобудько з легкістю спростовує. Так у класичному детективі жінки грають подвійну роль, бо мають відношення із детективом і водночас відіграють роль жінки в небезпеці. Дуже часто жінку змальовують дотепною, хитрою, повними рішучості, і водночас безпорадними і слабкими жертвами.

Отже, спостереження над творами Ірен Роздобудько виявили наявність у них значної кількості цитат, алюзій, ремінісценцій, а також дозволили встановити, яку роль відіграють ці елементи в текстах. Таким чином, ми можемо стверджувати, що проза І. Роздобудько має виразні ознаки інтертекстуальності: детективні текст є поліфонічними – творяться на основі фрагментарності, цитування, автоцитування, переказу чужого мовлення, прихованих чужих голосів. Характерними для тексту стає суб'єктивність оповіді, внутрішні монологи та діалоги, цитати й алюзії органічно вплетені в авторську мову. Інтертекстуальність – це також спосіб породження власного тексту та утвердження своєї творчої індивідуальності через організацію складної системи співвідношень з текстами інших авторів.

Таким чином, аналіз специфіки прози Ірен Роздобудько в контексті зв'язків між текстами високого та масового письменства становить перспективну літературознавчу проблему й потребує подальшого дослідження.

#### Література

- 1. Барт Р.** От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 413 – 423.
- 2. Бахтин М.** Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по истории поэтики // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234 – 407.
- 3. Владимирова К.** Чорна троянда мсьє Паскаля // [www.Kut.org.ua](http://www.Kut.org.ua) (інтернет-часопис про культуру) – 19 лютого, 2007 р.
- 4. Герасименко Н.** Особливості творчої манери Ірен Роздобудько // Слово і час – № 3.– 2006.
- 5. Кристева Ю.** Бахтин. Слово. Диалог и роман // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 97 – 124.
- 6. Роздобудько І.** Амулет Паскаля: Роман. – Харків: Фоліо, 2007. – 189 с.
- 7. Роздобудько І.**

Мерці: Роман. – Львів: Кальварія, 2001. – 212 с. **8. Роздобудько І.** Останній діамант міледі: Авантюрний детектив. – Харків: Фоліо, 2006. – 222 с. **9. Роздобудько І.** Переформулювання. – К.: Нора-друк, 2007. – 240 с. **10. Руднев В.** Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. 2-е изд. – М.: Аграф, 1999. – 384 с. **11. <http://ru.wikipedia.org>**

The article is devoted to intertextual features of I.Rozdobudko's prose. The designation of intertext is systematised, detective works of the writer are outlined by problems of intertext. The author stops on transformation of A. Duma's known plot in creativity of our present.

УДК 821.161.2 – 94.09."18" Загірня

**В.Ю. Пустовіт**

### **ПАРАДИГМА НАЦІЄТВОРЕННЯ У МЕМУАРНІЙ СПАДЩИНІ МАРІЇ ЗАГІРНЬОЇ**

Важливим аспектом творчої спадщини Марії Загірної є мемуаристика, яка складається з листування з визначними діячами свого часу, біографічних нарисів, історичних портретів, спогадів про письменників-однодумців тощо. У фондах Інституту рукописів Національної бібліотеки ім. В. Вернадського є записна книжка Грінченка Марії Миколаївни (27 арк.), автобіографія, записка про останні слова Грінченка Б.Д. та передсмертні висловлення чоловіка (1910 р.), які ще не опубліковані.

Спогади про І. Франка, Б. Грінченка “Школи, де вчителював Борис Грінченко”, І. Нечуя-Левицького, В. Самійленка “Сивенький”, розкривають образи цих митців і відображають їхню роль і значення в розвитку української літератури, а також української нації загалом. Кожен із цих видатних письменників є неповторною, яскравою особистістю, людиною високої ідейності, чітко визначеної суспільно корисної мети. Слушними є зауваги Л. Неживої: “Для нащадків літературознавчі та документально-історичні нариси Марії Загірньої, саме так визначимо жанр спогадів про письменників-сучасників, мають непересічне значення. Вони містять значний потенціал естетичного та життєвого досвіду митців української літератури” [1, с. 98].

Досить повне відображення письменницької особистості М. Загірньої дають її листовні зв'язки з визначними діячами кінця XIX – початку XX століття. Нині, на жаль, немає академічного видання творів діячки, де були б зібрані епістоли, усі вони розпорошені, деякі зберігаються в архівах м. Києва. За епістолярієм М. Загірньої можна вивчати національно-культурне життя України кінця XIX ст., так,

наприклад, у листі до І. Липи вона переказує по пунктах літературні й громадські новини з Києва [2, с. 73 – 74]. Листи відтворюють роботу Б. Грінченка над словником, труднощі й цензурні заборони у друкуванні української книжки, про дружні стосунки з колегами по літературному цеху, теплом і батьківською турботою пройняті листи до доньки Насті.

Епістолярій Марії Загірньої в комплексі з паралельним листуванням становить “воістину неоціненний для розуміння епохи, людини, мистецтва матеріал, об’єктивний у всій своїй суб’єктивності, навіть подекуди “сповідальності”, зумовлений історично і психологічно” [3, с. 218].

У працях з історії української літератури про Марію Загірню написано, на жаль, не дуже багато. Так, наприклад, Луганська дослідниця Л. Нежива вважає епістолярну спадщину Марії Загірньої “одним з найоригінальніших зразків епістоли того часу” [2, с. 67]. Письменниця була яскравою представницею української інтелігенції, а її листування є свідченням толерантного, висококультурного спілкування.

Мемуарним творам письменниці, зокрема її листуванню з різними адресатами, притаманна широка тематика. Зокрема у листах всебічно розкривається літературно-мистецьке та суспільне життя того часу, особисті долі деяких письменників тощо. Марія Загірня була свідомою україркою і не могла не вболівати за український народ і їхня діяльність з чоловіком на ниві просвітництва яскраве свідчення того, тому все, що відбувалось навколо, було предметом її пильної уваги, а отже закономірно відобразилось у спогадах і листах.

Листування письменниці складається з листів до Б. Грінченка, Н. Грінченко (доньки), І. Липи, А. Тесленка, Л. Яновської, В. Дурдуківського, С. Єфремова, нечисленних листів до А. Кримського, М. Кропивницького, Ганни Барвінок, Х. Алчевської, М. Грушевського та інших адресатів. М. Коцюбинська неодноразово звертала увагу на епістолярій письменниці й відзначала: “У листах звучить голос людини, перейнятої національними ідеями. В епістолярії простежується спосіб екзистенційного утвердження, забезпечення такої собі формули самопорятунку українців, які своїм життям виборювали здатність нації до існування” [4, с. 218].

Літературні інтереси та безмежна любов до України – такі теми висвітлювалися в листовних зв’язках Марії Загірньої з Іваном Липою. В Інституті рукописів НБУ ім. В. Вернадського зберігається 118 листів від Марії Грінченко до І. Липи, датовані 1896 – 1905 рр. Так, в одному з перших листів, учителька розповідає про зустріч “вчителя з гарними очима” і розмовляли про “долю народню, про рідний безщасний наш край; працю для рідного краю ніколи не відсували ми від себе. Я рада працювати для вкраїнської справи, бо ця праця єднає мене з дорогою мені людиною, і ще тим, що, може, нею я хоч трохи платю за той хліб, що їм” [2, с. 69]. Як бачимо, для М. Загірньої праця задля рідного краю була основою й подружнього життя, бо саме в “своєму учителеві”, як

ласкаво називала Б. Грінченка дружина мала вона і друга, і однодумця, і коханого чоловіка.

І. Липа разом з Б. Грінченком організували і стали відповідно першими членами Братства тарасівців, яке займалося просвітницькою та агітаційною діяльністю, захистом української мови.

Вагому частину праці Марії Загірньої складає видавнича справа, адже видання українських книжок було вкрай необхідним для розвитку і поширення національної самосвідомості серед українського народу. На жаль, справи з виданням українських книжок йшли дуже важко, багато з них заборонялися цензурою, але поступ все одно був. У листі до І. Липи читаємо: "...народ без освіти ніколи нічого не досягне. Я рада працювати для вкраїнської справи" [2, с. 69]. Про національно настроєну родину Грінченків згадував і Липа: "В той час у Харкові не було ні однієї української сім'ї і тільки доходили до нас чутки, що між "старими" суть і такі, що служать виключно національній справі (підкреслення наше. – В.П.), що мають навіть українські родини. Називали Старицького, Лисенка, а найбільше говорили про молодшого за них Грінченка" [2, с. 67].

Марія Загірня підтримувала молодого письменника А. Тесленка, неодноразово на його прохання надсилала пакунки з книжками та журналами, опікувалась виданням його творів.

Викликають зацікавлення листи М. Загірньої до С. Єфремова, віддзеркаленням національно-культурних інтересів є листи до В. Дурдуківського, пройняті ідеєю любові й вірності листи Б. Грінченка до дружини, так, у листі від 19.12.1883 року читаємо: "Знову згадалось мені, як ти писав колись, що любиш мене більш усього на світі після України. Але це не тільки тепер, це часто згадується мені, і я за це ще більше люблю тебе. Коли б ти сказав, що любиш мене більше України, я не порадувалась би цьому, ні, – для мене це було б дуже тяжко. Ми любимо один одного, у нас тепер одна душа, але любов до України і спільна праця на користь їй ще дужче з'єднають нас і дадуть силу перемогти усе" [5, с. 124 – 125]. З мемуарної спадщини Марії Загірньої відчувається щира любов до своєї справи, виховання національної свідомості в ім'я українського національного відродження.

Епістолярій письменниці має не лише пізнавальне значення, а й історико-біографічну цінність. Л. Нежива висловлює припущення, що епістолярій М. Загірньої "нагадує щоденникові записи, фіксування вражень, почувань, подій, з однією відміною – передбачає діалог із певною особою" [1, с. 159].

Мемуари письменниці мають, на думку Л. Неживої, головну "особливість – документальність, яка художньо відтворена через авторські монологи, цитування думок, спостережень, діалогів суб'єктів спогадів" [1, с. 106]. Саме тут відтворені факти особистого та творчого життя літераторів, що є дуже важливим для відтворення біографії



людини. Цінність матеріалів діячки перш за все у змалюванні не лише письменницьких постатей, а й у відображенні внутрішнього світу людини, оточення, психологічного настрою, взаємини з суспільством тощо.

У спогадах про Бориса Грінченка “Школи, де вчителював Борис Грінченко” виступає ідея націєтворення українського народу, причому, на думку самого Б. Грінченка починати слід з молоді, зі шкільної лави. Народний вчитель дуже багато уваги приділяв навчанню дітей рідною, українською мовою за допомогою української літератури. І ця ідея проходить і в щоденнику, і в дискусії з М. Драгомановим, і на цьому ґрунті виник конфлікт і з Х. Алчевською в с. Олексіївці. Марія Загірня детально аналізує ці стосунки відповідно – конфлікт між “українофільством” і “свідомим українством”. А. Погрібний досліджуючи ці стосунки зазначає: “Цілком ясно, що історична перемога має тут належати й належить другому зі згаданих підходів. Національне – не як декор, не як сентимент, а як визначальний стержень буття окремої особистості та цілого народу, яку основа його розвитку та взаємин з інонаціональним світом” [6, с. 131]. Важливим засобом композиційної організації мемуарів Марії Загірньої є цитування листів, які широко та яскраво характеризують особистість адресата, тому в аналізованих матеріалах авторка наводить фрагменти листування Б. Грінченка з Х. Алчевською, що дозволяє простежити послідовність думок двох видатних педагогів, чітко уявити напрямок їхніх поглядів.

Дружина Б. Грінченка у нарисі показала світоглядні позиції вчителя, його моральні принципи і бажання прислужитися рідному краю.

Слід згадати спогади про перебування Б. Грінченка у Харківській в’язниці. У них йдеться про той час, коли хлопцеві було шістнадцять років, до в’язниці він потрапив після того, як у нього були знайдені брошури соціаліста С. Подолинського. Письменниця з гірким боєм пише про те, в яких умовах тримали Грінченка: “Може, навіть тодішнє сидіння в тюрмі почало руйнувати здоров’я Борисові, бо сидів він узимку в попідземній холодній і мокрій камері, в арештантському вбранні...” [7, с. 102 – 103].

Авторка поділяє й обґрунтовує моральний вибір молодого вчителя, і, щонайважливіше для нашого дослідження, усвідомлення ним своєї національності як визначного показника власної праці і власного життя.

Зовсім в іншому ракурсі написано “Спогади про Івана Франка та про його сімейне вогнище”, які значно менші за попередні, але не втрачають своєї цінності. Авторка згадує листування Каменяра зі своїм чоловіком, пояснює причину припинення його, а також занурюється у коло сімейних та побутових проблем з дружиною. “Для спогадів Марії Загірної

характерно те, що вона намагається поновити в пам'яті важливі події і зберегти їх для нащадків, подати також моральне обличчя людей, зображених у картинах, і навіть побут. Причому побут у мемуарах змальований не просто як наслідок неухай до письменників, а як **нівелювання національних духовних цінностей на офіційному державному рівні** (виділення наше. – В.П.)” [1, с. 111 – 112]. У спогадах постає образ уже відомого письменника, збагаченого життєвим досвідом. Мемуаристка наголошує на важливості й монументальності спадщини І. Франка для всієї української нації, титан праці, видатна особа, яка могла пробудити й посіяти в душах і розумах людей патріотичні, глибоко національні думки й почуття.

Мемуари “Про Івана Нечуя-Левицького” відображають діяльність письменника у протистоянні політиці русифікації. Митець все життя віддав на те, щоб ствердити право на розвиток української мови, відтворити її самобутність і красу, прагнучи довести своїми художніми, публіцистичними та науковими дослідженнями, творами, працею в ім'я України, про що захоплено пише авторка мемуарів.

З матеріалів постають не лише образи митців, а епізоди літературно-мистецького та соціально-культурного життя України ХІХ століття. Більш повно це розкрито в спогадах “Чернігівська Українська Громада”, у яких ведеться мова про громадську організацію, засновану чернігівською інтелігенцією, завданням якої було збереження української культури, літератури й мови.

Для спогадів Марії Загірньої є ряд характерних ознак. По-перше, Л. Нежива визначає ці твори як “літературознавчі та документально-історичні нариси” [1, с. 98]. “За формою спогади наближаються до оповідань, але вони позбавлені чіткої фабули, хоча інколи вона має фрагментарний характер” [1, с. 99]. Ми погоджуємося з думкою літературознавця, бо тексти часто насичені художніми рисами (окремі деталі, подробиці особистого життя), у деяких випадках пройняті ліризмом, часто відсутня логічність у викладенні матеріалу. Мемуаристка головну увагу звертає не на біографічний елемент, а на творчу лабораторію письменника, наприклад, опис помешкання І. Франка, І. Нечуя-Левицького, відтворення ідейного напрямку тощо.

Курсивом крізь усі спогади проходить ідея багаторазового наголошення на важливості рідної мови як засобу виховання націєтворчих рис українців, їхнього буття. Саме мемуаристикою М. Загірньої “відтворено аналітико-синтетичний погляд на Грінченкову школу як на одну з підвалин у створенні **теоретичних основ української національної школи й усієї системи освіти**” (виділення наше. – В.П.) [1, с. 123].

Свою громадську, літературну діяльність письменниця присвятила служінню рідному народові і її мемуарна спадщина яскраве тому підтвердження.

## Література

1. **Нежива Л.** Марія Загірня: Літературний портрет. – Луганськ, 2003. – 170 с. 2. **Нежива Л.** Листи Марії Загірної до Івана Липи // Слово і час. – 2000. – № 5. 3. **Старченко Т.** Епістолярій Європейських письменниць ХІХ століття: пошуки орієнтирів, християнська мотивація // Українська журналістика – 99. – К., 1999. 4. **Коцюбинська М.** Епістолярна творчість Василя Стуса // Стус В. Твори: У 4т. – Л., 1997. – Т. 5. (додатковий). – Кн. 2. 5. **Яременко В.** “Більше працював, ніж жив...” // Дніпро. – 1988. – № 12. 6. **Погрібний А.** Відгомін давнього конфлікту // Україна. Наука і культура. – 1993. – Вип. 26 – 27. 7. **Загірня М.** Дещо про Бориса Грінченка // Прапор. – 1967. – № 10.

There is consideration of creation of the nation in memoirs of Maria Zagirnya. Social and literary position of the public figure is becoming known in the base of sources.

УДК 821.161.2 – 1.09 “199”

**О.М. Тичук**

### **ДИСКУРС ПОЕЗІЇ “ДЕВ’ЯТДЕСЯТНИКІВ” У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ**

Давно добігло кінця ХХ ст., а й досі не маємо в наявності чіткої структурованої схеми його літературного процесу. Особливо різке вухо та збиває з пантелику багатоголосся щодо літпроцесу 90-х років, а надто поезії, що за законами жарну української традиції як емоційно-мобільна одиниця відкриває нову мистецьку епоху.

Задля вирішення окресленої проблеми варто звернути пильну увагу на динаміку дискурсу поезії “дев’ятдесятників” у сучасному літературознавстві й виокремити науково спроможні та об’єктивно обґрунтовані праці.

У розмаїтті праць маємо нагоду простежити як поодинокі випадки заперечення літератури 90-х років як мистецької категорії взагалі чи перетворення її на краєзнавство, так і гідні взірці ґрунтовних наукових досліджень окремих складових літературного процесу. Впевненим баритонем звучить голос Михайла Наєнка про ситуацію в літературознавстві 90-х років ХХ ст. Гідними прочитання він вважає дослідження В. Агєєвої, Л. Грицик, Т. Гундорової, Л. Дунаєвської, Ю. Коваліва, М. Кодака, Л. Мороз, В. Мельника, О. Мушкудіані, В. Моренця, В. Нарівської, С. Павличко, Г. Сиваченко, О. Пахльовської, П. Рудякова, В. Соболя, М. Сулими, О. Турган, О. Таланчук, Р. Чілачави,

Г. Салиги, Б. Мельничука, В. Панченка, нові книги і статті І. Дзюби, Р. Гром'яка, М. Жулинського, Д. Затонського, Г. Вервеса, Г. Клочека, М. Ільницького, Г. Ковальчука, В. Качкана, І. Денисюка, Ф. Погребенника, Н. Шляхової, Г. Штоня, О. Мишанича, “Історію української літератури ХХ століття” (за редакцією В. Дончика), три томи “Історії української літератури” (за редакцією М. Яценка), у яких є спроби цілковитого переосмислення українського літпроцесу, пошукову роботу зарубіжних українців Г. Грабовича, Р. Гебнера, М. Павлишина, С. Козака, В. Мокрого, М. Неврлого, Л. Онишкевич, Л. Рудницького. За оцінкою професора Наєнка, “визначальним у них є науково обґрунтований погляд на сам феномен літературної творчості та уявлення про літературу як суверенну галузь духовної діяльності людини” [1, с. 521], завдяки чому розвивається естетична самодостатність літератури.

М. Наєнко як послідовний науковець нарікає на есеїзм у сучасному літературознавстві, котрий деінде набирає потворних форм, та відсутності чіткої канонізації хроматичного ряду українського письменства. Він наголошує, що вирішення цього питання у науці про літературу є наріжним, оскільки від того, яких авторів буде поставлено в когорти першого і наступного ешелонів, залежатиме не лише спроможність літературознавства як науки, а й визначення обличчя національної літератури в контексті літератури світової.

Чинилися спроби упорядкувати так званий згадуваний хроматичний ряд у поодиноких публікаціях та монографіях, однак однастайності у визначенні цього питання не досягнуто. Сучасні наукові розвідки складають собою загальну масу, до якої стягнута уся номенклатура українського письменства без чітких характерних ознак окремих творчих постатей, або письменники подаються гуртом і лише поодиноким авторам відводять окреме портретне місце (“Бу-Ба-Бу” – Юрій Андрухович, “Нова дегенерація” – Степан Процюк або ж Іван Андрухович). Також пропонувалося класифікувати літературу 90-х як не за літгуртками та одинаками (“Нова дегенерація” в Івано-Франківську, “Червона фіра” в Харкові, “Бу-Ба-Бу”, “ЛуГоСад”, “Пропала грамота” та позагуртківці, такі як П. Вольвач, Ю. Бедрик), то за напрямками та течіями літератури (зразки традиційної поезії – Л. Кундас, Р. Фуфалько, С. Жадан, фольклорної течії – Р. Скиба, І. Момонт, постімпресіоністичної – Т. Мартинюк, О. Короташ, О. Курчатова, постнеокласичної – Ю. Бедрик, С. Процюк, постмодернізму – І. Андрусак, Л. Стринаглюк, Н. Федорак, поезії про ніщо – Н. Самчик, Н. Неждана) [2, с. 12]. Та навіть спроба такої детальної класифікації не відображає суть літературного процесу 90-х. Єдиною дефініцією, котру вважають аксіоматичною більшість дослідників, є те, що поезія “дев’ятдесятників” вирізняється із літпроцесу ХХ ст. незвичайною складною образністю. Для її поетики характерним є філософічність, глибинність,

багаторівневість образів, у яких поєднуються конкретні особисті мотиви із широкомасштабними філософськими узагальненнями.

Чи не єдиним щасливим винятком допоки залишається академічне видання “Історія української літератури ХХ століття” у двох томах за редакцією В. Дончика. У цій праці послідовно викладається упорядкована концепція літературного процесу ХХ ст. з її визначними постатями. Власне, нас цікавило висвітлення теми витоків літератури постмодернізму та коріння досліджуваної нами поезії 90-х рр. ХХ ст. У викладі В. Моренця ця проблема вирішується у послідовному часо-просторовому вимірі, де поезія 90-х є спадкоємицею традицій попереднього десятиліття, аж ніяк не антагоністичною їй. За В. Моренцем, вісімдесятники під впливом кризи суспільної свідомості поставили під сумнів верховенство загального над особистим, у їх ліриці заявляє про себе індивідуальне світосприйняття, де “розвивається і набирає сили відчуття дистанційованості особистості від суспільно-історичного плину, однорідність якого стає предметом іронії, а не утвердження, висміювання, а не сповідування” [3, с. 167]. Таким чином, відбувається вивільнення поезії з-під влади естетики соціально-історичного детермінізму. Дослідник доводить, що в останні два десятиліття ХХ ст. відбувся так званий розрив єдиного часового плину, який називає “прощанням з ідеологічною вічністю”, а на зламі 80 – 90-х років відбувся стрімкий багатоплановий процес духовно-інтелектуального оновлення української поезії. У поезії 90-х років ХХ ст. на новому рівні вирішується одвічна проблема традицій і новаторства, оновлені мистецькі підходи зумовлюють нові творчі методи. Щодо спадковості поезії 80-х років ХХ ст., то домінантою у творчості багатьох поетів 90-х є спроба відмежуватись від реальності розгубленості, зневіреності, стомленості стіною поетичного слова, усамітнитись у власних почуттях, що є новим рівнем виразу індивідуального світосприйняття. Разом з тим, таким чином, природнім є ментальне об’єднання автора з такими ж розгубленими і зневіреними авторами у так званий поетичний дискурс 90-х.

Надалі простежити долю дискурсу поезії “дев’ятдесятників” у сучасному літературознавстві маємо змогу на сторінках періодичних видань як наймобільніших рефлексій динамічних мистецьких процесів і поодиноких монографічних досліджень.

Сучасна даність є такою, що науковість літературної критики – критерій, на який часто не зважають. На шпальтах періодичних видань частіше зустрічаються публіцистичні роздуми на кшталт “бути чи не бути українській поезії”, і якщо бути, то в чийй особі (І. Бондар-Терещенко, А. Біла, І. Кравченко, В. Базилевський), ніж, ґрунтовні аналітичні статті та монографії стосовно літпроцесу 90-х, мистецьких процесів окремих явищ та літупорядкувань (В. Пахаренко, Т. Лучук, О. Яровий, Н. Зборовська, Н. Білоцерцівець, Л. Коробко, Р. Харчук, Г. Кошарська). Публіцистичну форму мають поодинокі літературознавчі

роботи, що мають претензію називатись монографічними (С. Павличко, О. Забужко, І. Бондар-Терещенко, В. Неборак). Як схарактеризувала Т. Степикіна таке писання, “після читання цього і подібних йому текстів не тільки нічого не залишається в пам’яті і розумі, але навіть навпаки, здається, що щось втрачено” [4, с. 30].

Отже, поезія “дев’ятдесятників” викликає пильний науковців інтерес своєю незвичайною складною образністю, однак ще не одержала належної оцінки критиків. Характерним для поетики “дев’ятдесятників” є філософічність, глибинність, багаторівневість образності. В основному це полісемантичні образи-асоціації, в яких поєднуються конкретні особисті мотиви із широкомасштабними філософськими узагальненнями.

На новому рівні вирішується одвічна проблема традицій і новаторства, оновлені мистецькі підходи зумовлюють нові творчі методи.

Домінантою у творчості багатьох поетів є спроба відмежуватись від реальності розгубленості, зневіреності, стомленості стіною поетичного слова, усамітнитись у власних почуттях. Разом з тим, природнім є ментальне об’єднання автора з такими ж розгубленими і зневіреними авторами у так званий поетичний дискурс 90-х.

#### Література

**1. Наснко М.** Ситуація в науці про літературу 90-х років: здобутки і перспективи// Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4-х т. – К., 2001, Т. 4. – С. 521. **2. Оліяр М.** Варіанти слів в образній системі поезії “дев’ятдесятників”// Дивослово. – 1999. – № 10. – С. 12. **3. Моренець В.** Прощання з ідеологічною “вічністю”: (Українська поезія 80 – 90-х рр.)// Березіль. – 1997. – № 1 – 2. – С. 167. **4. Степикіна Т.** Літературна критика як наукотворення: досвід 90-х // Бахмутський шлях. – 2005. – № 1. – С. 27 – 36.

The article gives the analysis of the creative work of the poets Yu. Andruhovich, S. Protsuk, P. Volvach, Yu. Bedryk, I. Andrusyak who belong to the literal trend known as “devyatydesyatnyki” (1990s of the 20<sup>th</sup> century). Their creative work characterized by overcomplicated figurativeness arouses avid interest among the scientists though it was underestimated by the critics. Philosophical orientation, profound sense, multilevel figurativeness are typical of the poetry of the “devyatydesyatnyki”. They mostly include images-associations which unite specific personal motives with huge in scope philosophical generalizations.

**А.В. Узунколєва**

### **САКРАЛЬНЕ НАПОВНЕННЯ ЕРОТИЧНИХ ТОПОСІВ У ПРОЗІ М. ХВИЛЬОВОГО**

Як відомо, 1920-ті характеризував активний пошук “нової сакральності”, альтернативної офіційним релігійним культам. Головною метою цих шукань було відчуття повноту буття, наповнити існування сенсом. При цьому надії покладались на такі види зовнішньої трансгресії, прориву “поза межі” буденності, як воєнні дії, святкування, інтимні стосунки тощо. Зокрема, неодмінною ознакою будь-якого давнього святкового культу були елементи еротики. Вона є одним зі стовпів, на яких будується сфера священного [див.: 1, с. 122], навіть у найпримітивнішому її вигляді – сексуальності. Для “переходової доби” цей аспект суспільних відносин був дуже важливим, оскільки “пошуки нового соціального порядку завжди пов’язані з пошуками нового сексуального порядку” [2, с. 72].

Тому не випадково літературознавці звертали увагу на пандемію мотивів еротики у мистецтві слова 20-х рр. ХХ ст. Прикладом можуть послужити хоча б дослідження Р. Васьківа [3] та А. Михайлової [4], згідно з якими модерністсько-еротичний дискурс властивий творам багатьох українських письменників, у тому числі й М. Хвильовому.

Ще сучасники письменника звертали увагу на використання ним еротичних топосів (наприклад, Г. Майфет, Є. Перлін). Окреслена тема проступає й у найновіших розвідках, присвячених творчості митця – у студіях Ю. Безхутрого, О. Боговіна, І. Довженкової, Л. Кавун та ін. Проте це радше окремі зауваження на фоні ґрунтовних досліджень інших аспектів прози М. Хвильового. Дана студія є спробою подати більш цілісний аналіз використання митцем еротичних топосів як відображення прагнень спільноти “переходової доби” проникнути у священну сферу, відповідно до теорії сакрального, виведеної у світовій гуманітаристиці.

Зауважмо: зв’язок еротики із сакралізацією буденного життя полягає в тому, що саме жінки найстійкіше витримали метаморфози в духовній сфері, хоча вони також зазнали впливу змін. Відтак, у літературі 1920-х проступає інтегрований підхід до ролі жінки в процесі побудови “нової сакральності”. Коли архетип дитини як прояв романтичного світосприйняття деструктується, розбиваючись об вимоги часу, наперед виступає сексуальність, безпосередньо пов’язана із обрядами родючості, а разом з ними – із ритуалами дорослішання та посвячення [див.: 5, с. 256].

При зовнішній профанації відбувається прихована, внутрішня сакралізація. Так, духовне спрямування жінок не зникає безслідно, а просто змінює свої орієнтири: так само, як і в інших сферах, відбувається

рух від офіційної церковної релігії до культу Діоніса з його ідеалізацією життя в усіх формах. Як зауважує Ю. Безхутрий, розуміння М. Хвильовим життєвої сили, його скерованість у майбутнє підсилені еротично-біологічним аспектом зображення [див.: 6, с. 120]. При цьому наголос робиться на фізіологізованій формі, на більш відвертих за характером статевих відносинах, що було властивим естетиці модернізму. Причиною цього літературознавець називає байдужість і ворожість світу стосовно окремої особистості, позбавленої духовної підтримки на профанованому життєвому шляху [див.: 7, с. 74].

Як і в епохи Середньовіччя та Відродження, особливістю еротичних топосів М. Хвильового є те, що вони відображають численні статеві стосунки, які за характером більше скидаються на своєрідні оргії. Для проникнення у сферу сакрального найголовнішим в цього роду розвагах був той виплеск емоцій, пристрастей, який надавав гостроти й яскравості життю. Тим більш, що у радянському суспільстві, що вимагало злиття особистості із масою, оргіазм виступав як тип емоцій, розділений з іншими, що прийшов на зміну революційним подіям: тепер людей єднали не спільні ідеї, а спільні пристрасті [див.: 8]. Інколи оргія й є вершиною трансресії й немовби всезагальним і безумовним скасуванням обмежень, а відтак, ще й найпростішим засобом проникнення у сакральне.

Архетип жінки-матері, жінки-дівки переважно втрачає своє традиційне значення. На передній план виступає “самиця”, наділена надмірною жагою сексуальності, яка вміє застосовувати її для власних потреб та на користь громадянській справі. Це дає жінкам можливість бути на рівних із представниками протилежної статі у всіх сферах життя, а інколи й витіснити їх як більш слабку, непотрібну суспільству ланку.

І все ж, ламаючи старі гуманістичні канони, подібні жінки відчують себе “зовсім чистими і навіть незайманими” [9, с. 15], бо нові умови життя відкидають усі табу й перестороги в приватному, інтимному житті. Це було дуже важливим при побудові нової релігії людинобогів, оскільки, як зауважує А. Еткінд, уже здатність до сексу без відчуття провини розглядалась як один із доказів досягнутої досконалості [див.: 2, с. 16].

Саме на цьому, на нашу думку, наголошує М. Хвильовий, виводячи у своїй художній прозі образ жінки революції. У творах письменника можна відмітити кілька заборон, порушених новим часом. І найпершим знімається постулат про те, що статеві відносини можливі лише з одним чоловіком у законному шлюбі, а все інше – блуд і впадання у гріх. Тепер “гарним, природнім, свіжим й людяним” є “заняття” коханням “випадково, буває свідомо, під кущами, коли думає ліс, коли мовчить ліс, ...буває, в садках” [10, с. 134] і, як результат, – народження дитини через дев’ять місяців (“Колонії, вілли...”). Популярною справою є також “крутити пуговку... в диких малинниках” [10, с. 380] (“Санаторійна зона”) чи пізнавати анатомію “від різних Петриків та



Ваньків, що дуже добре орієнтувались в цій науці” [10, с. 548] (“Із Варинної біографії”).

Такі жінки живуть за принципом: “Сьогодні один, а завтра другий: не все одно, з якої чашки однакове вино пити?” (“Свиня”) [10, с. 254]. Вони влаштовують “п’янки й любовні оргії”, як, наприклад, сіроока журналістка з “Сентиментальної історії”, мучаться “від еротоманії”, як Унікум з “Санаторійної зони”, і “керуються” у відносинах з чоловіками законами “історичного матеріалізму”, подібно до товаришки Жучок (“Кіт у чоботях”). “Це було *життя*, – наголошує письменник в оповіданні “Пудель”, – і побідний крик, і вороні островки на жіночих тілах, і резиденція підлітків, і запашні перса, і надзвичайний політ божевільного сонця” (курсив наш. – А.У.) [10, с. 344].

Нонсенсом же виступає зберігання своєї дівочої невинності для єдиного омріяного чоловіка. Таке ставлення до інтимних стосунків розбивається під гнітом середовища (“Сентиментальна історія”).

Проте М. Хвильовий у своїх творах виводить також усвідомлення, що навіть в інтимній сфері у постреволюційний період відбувався крах сакрального світовідчуття, руйнування священного через холодний розрахунок. Так, Ю. Безхутрий наголошував, що еротика у творах М. Хвильового все-таки політизувалась та була своєрідною проекцією соціально-ідеологічної ситуації 20-х рр., коли, з одного боку, розбещені партійці, користуючись своїм становищем недоторканих, як це було, наприклад, у новелі “Лілюлі”, влаштовували для себе “маленькі життєві радощі”, а з другого – позбавлені честі старі діви могли шляхом ознайомлення з програмою КП(б)У повернути собі втрачену честь [див.: 11, с. 52 – 53].

Незважаючи на спроби досягти сакрального шляхом вільних статевих стосунків та заперечення будь-яких обмежень у сфері еротики, подібні зміни в суспільному відношенні до сакральних цінностей минулих часів призвели до знецінення жінки як такої. Її самість губиться у тисячах таких же, відтворюючи повний хаос сучасного їй життя. Такі жінки не люди – машини, що не мають інших святинь, окрім якихось химерних суспільних ідеалів, “просто манекени, просто автомати” [15, с. 346]. Їх майже не відрізниш одну від одної – настільки вони знеособлені. Тому цих персонажів легше або називати збірним поняттям: машиністки, радянські баришні, самички тощо, або просто нумерувати: “Товариш Жучок № 2, № 3, № 4, і не знаю, ще скільки є” (“Кіт у чоботях”) [10, с. 166].

Однак письменник не залишає місця для спустошеності й песимізму. Він виводить формулу відродження істинного буття: “Мені радісно сказати, що тут увесь я: із своєю мукою, із своїм “знаю”, із своїми трьома кільцями: віра, надія, любов” (розбивка автора. – А.У.) [10, с. 318]. Тепер ці заповіді, що співвідносяться з християнським ученням, так само переносяться у сферу буденного життя представників

оновленого суспільства, створюють іншу сакральність, характерну для постреволюційного періоду існування людської спільноти.

Так, у сам революційний час, сповнений ейфорії та азарту, молода жінка з оповідання “Із Вариніої біографії”, яка народила дитину у клуні, серед партизан, дивлячись у прорвану снарядом стріху на червону зорю на небі і згадуючи Закон Божий, думає про себе: “Звичайна собі Варя з Монастирської, але от і Богоматір теж народила в яслах своє дитинча. Виходить, що її синок, як немовля Ісус” [10, с. 570]. Тоді давно знайомі речі і події для цієї жінки набувають свого “істинного значення” і дають їй відчуття повноти справжнього життя: здається, “і клуня, і ясла, і небо, і весь безмежний всесвіт, що він їй зараз такий загадковий і такий цікавий, як фантастичний “бойовик” з кіна” [10, с. 571].

Саме народження дитини стає символом майбуття. Тому й вмерла Азія-тайга для Наталі Миколаївни, оскільки “плоть не розквітла в закладний час” [10, с. 178]. Не здійснення вчасного запліднення життя від кохання згодом призвело жінку у життєвий тупик (“На глухих шляху”).

Зовсім інша ситуація у постреволюційний період. Ю. Лавріненко, подаючи оцінку творчості М. Хвильового, зокрема його новелі “Арабески”, наголошує, що її героїня Мара має певну магічну силу, яка дає їй змогу побороти трагедію й жити повним життям, – це талант любити [див.: 12, с. 52]. “Ти, як жінка, повіриш мені, – пише Мара до матері, – бо знаєш, що нема межі тій любові, що її носимо ми. Я пізнала цю любов і я щаслива. Нехай фігляри й скептики “возводять в канон” бездушний американізм, але людини вони все одно не перероблять... Яке прекрасне життя, який божественний запах навкруги мене...” [10, с. 313 – 314]. Проте справжнє становище дівчини розкриває її нездатність реалізувати в цім “оновленім” суспільстві потребу любові.

У своєму дослідженні творчості М. Хвильового Ю. Безхутрий, спираючись на вчення Платона, підкреслює, що даль-ідея стає шляхом до щастя лише тоді, коли вона невідривна від любові, освітлена нею. Втрата ж любові дорівнюється загибелі [6, с. 461]. Намагаючись втекти від християнського Бога, так чи інакше революційні романтики, зокрема М. Хвильовий, вертаються до проголошення основних його постулатів.

Отже, зміна моральних орієнтирів у “переходову добу”, зокрема в інтимній сфері, мала сприяти розкріпаченню духа і послужити віднайденню нових онтологічних перспектив. При цьому надії покладались на жінок як осіб із перманентним потягом до сакрального. У творах М. Хвильового яскравою ілюстрацією даного процесу є змалювання жінки революції, сакральні інтенції якої були закладені в її сексуальності, що відображало тяжіння письменника до діонісійського світовідчужання.

Однак романтики революції у своїх пошуках “нової сакральності” знову повернулись до Христа та його заповідей, не знайшовши гідної альтернативи християнським цінностям. Героям

М. Хвильового являється істина, що любов в усіх її проявах – це більш природно, ніж усе інше. П'яні оргії дають лише тимчасове забуття, а віра, надія й любов наповнюють життя сенсом. Відтак, і досі залишається відкритим для дослідників процес флуктуації митця у пошуках “нової сакральності”, антиномічність його сприйняття навколишніх подій, що зумовлює розмаїття підходів до прочитання прози письменника.

#### Література

**1. Бауэр В.** Энциклопедия символов / В. Бауер, И. Дюмотц, С. Головин; [пер. с нем.]. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. – 504 с. **2. Эткинд А.** Хлыст (Секты, литература и революция) / А. Эткинд. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 688 с. **3. Васьків М.** Традиції епохи Відродження й українська романістика 20-х років ХХ століття / М. Васьків // Ренесансні студії. – Вип. 7. – Запоріжжя, 2001. – С. 94 – 114. **4. Михайлова А.А.** Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / А.А. Михайлова. – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с. **5. Кайуа Р.** Миф и человек. Человек и сакральное / Р. Кайуа; [пер. с фр.]. – М.: ОГИ, 2003. – 296 с. **6. Безхутрий Ю.** Хвильовий: проблеми інтерпретації / Ю. Безхутрий. – Харків: Фоліо, 2003. – 495 с. **7. Безхутрий Ю.** Модерністські інтенції в прозі М. Хвильового / Ю. Безхутрий // Наукові записки. – Вип. 64. – Ч. 1. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – С. 69 – 78. **8. Маффесолі М.** Святкові сплески / М. Маффесолі, М. Гайо // Ї. – 2005. – Ч. 38. – Режим доступу: <http://www.ii.lviv.ua/n38texts/maffesoli.htm>. **9. Смолич Ю.** Рая. З “Інтимної сповіді” / Ю. Смолич // Коментар. – 2004. – № 3. – С. 15. **10. Хвильовий М.** Твори: у 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – 650 с. **11. Безхутрий Ю.** Митець і влада. Мотиви й інтертекст в оповіданні М. Хвильового “Лілюлі” / Ю. Безхутрий // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 47 – 56. **12. Лавріненко Ю.** Побратимства відродженців // Лавріненко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії / Ю. Лавріненко. – Мюнхен: Сучасність, 1971. – С. 117 – 126.

The article is devoted to the revealing of the role of erotic topoi in M. Khvylovy's creation as the act of transgression, the way out of everyday existence that is correlated with comprehending of the function of erotica in community's life by the main humanitarists of the end of XIXth – the XXth centuries. The attention is concentrated first of all on the women sexuality and its free manifestation in the “renewed” in spirit after revolution society. There is also the comparative analysis of two models of woman's sacrality: during the revolution and after its ending. But to this, the article emphasizes on negative consequences of such a freedom of erotica according to the version of M. Khvylovy – the misevaluation of feminine personality and her feelings.

**В.Г. Фоменко**

## **УРБАНІСТИЧНА ДОМІНАНТА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ**

Ознакою сучасного світового літературного процесу є те, що висвітлення найрізноманітніших проблем людини відбувається в основному в контексті міста, мегаполіса, яке в історичному суспільному розвитку як конкретної особи, так і людства в цілому відіграє визначальну роль. Топос міста, локус міста, лабіринт міста, місто як тло, місто-палімпсест, місто як текст – ці та інші аспекти втілюють урбаністичну тему в художніх творах.

Аналіз ряду наукових робіт (Р. Адамса, Ф. Броделя, М. Вебера, Г. Зіммеля, Е. Сайко, С. Сассен, Ф. Тенніса), дозволяє зазначити, що з часів Давньої Греції й Риму європейська художня думка знаходила й відшліфовувала притаманні їй форми, закладала підмурівок вежі, з якої загальноєвропейське місто та його околиці виступають значно виразніше. Сформований при цьому “образ міста” і реальне його наповнення в художньому творі не завжди ідентифікуються, бо наукові й літературні узагальнення самопідтверджуються не дійсністю, якою та була, а результатами руху останньої до сьогодення. Спираючись на дослідження Е. Ауербаха та О. Шпенглера, зазначимо, що світова література – це література міська, література “світових столиць”.

У другій половині ХХ століття стрімко розвивається західноєвропейська урбаністична історіографія, внаслідок чого виникає “нова міська історія, культура, література тощо” (Л. Репіна), що дозволяє розуміти місто як втілення великих систем (цивілізацій, держав, суспільств, засобів виробництва). Видатним дослідником феномена міста Ф. Броделем у кінці 60-х років минулого століття було створено концепцію “світу-цивілізації”.

Тема значущості людини в урбанізованому середовищі набуває актуальності також і тому, що людина стає не лише суб'єктом міста і суспільства, вона дійсно стає творцем як власної історії, так і процесів розвитку суспільства, держави, нації. Аналізуючи глибинні механізми проблеми феномена міста в історичному, культурологічному та філософському контекстах, відзначимо важливість поглядів Д. Харві, С. Сассен, Л. Ямпольського, що “місто – середовище індивідуальної та соціальної свободи”, а процеси урбанізації спричиняють глобальні проблеми, які були й залишаються провідною темою творів світового літературного процесу.

Загальновідомо, що процеси глобалізації активно впливають на розвиток України як держави сучасного світу. Перед елітою українського суспільства стоїть завдання захистити національні інтереси в складних

умовах взаємовпливів, особливо, якщо вони спрямовані проти України. Мета нашої розвідки полягає у дослідженні, що сучасний літературний процес репрезентує поширення урбаністичної домінанти як універсальної теми, у тому числі й такої, що висвітлює соціокультурну та національну спрямованість пошуків українського письменства.

Поява та розвиток мегаполісів, які характеризуються невизначеністю, непевністю, пошуками, сумнівами мешканців, а в літературі відтворюються як безкінечний потік людей і думок, зумовила сутність досліджуваного феномена. Текст мегаполіса – розкодування інформації багатопланових часових просторів. Таким чином, міський соціум, стосунки в ньому, зміни в соціальній, економічній, культурній структурах визнаються сутністю урбанізації, яка “співвідноситься із формуванням та розвитком міст” (В. Савченкова).

Генеза теми міста в літературі простежується з часів античності, коли місто розглядалось як “космос-соціум” (В. Глазичев). Уже в давньогрецькій літературі з’являється мотив цілісного сприйняття міста та мешканців, що дозволяє порівнювати міста на основі зображуваних подій. Дихотомія село – місто наявна вже у творах Горация. Характеристики міста в античних зразках, в основному, мають лаконічний, функціональний характер, оскільки в гранично стислому нарисі простежується живий рух рефлексії з приводу міського середовища. Твердження О. Шпенглера, що справжнім критерієм розвитку “всесвітньої історії”, є те, що “всесвітня історія – це історія міської людини”, є актуальним для аналізу тенденцій розвитку сучасного літературного процесу.

Системний аналіз забезпечив цілісний розгляд процесу розвитку урбаністичної домінанти в літературному процесі як системи, яка складається з конкретних авторських текстів, що й дозволяє визначити її специфіку. Так, за часів письменства Київської Русі Київ постає не лише як місто, він сприймається як сакральний центр міського культурного простору (І. Матковська). При визначенні парадигми української урбаністичної прози враховано особливості історичного та соціального розвитку українського народу, оскільки місто – певна модель суспільства, втілення якої в мистецтві та літературі надзвичайно важливе.

“Міська” наука очолила, й кожного наступного століття поглиблює, процес цивілізаційного самоаналізу. Людство все ще готується до ядерних воєн, продовжує не співіснувати, а “боротися” з довкіллям, з якого зникають десятки й сотні видів комах, тварин, рідшають ліси, замулюються водойми, а те, що залишається, – екологічно деградує. Однак сама людина як ставилась, так і продовжує ставитися до цього всього не лише по-різному, а й з різним ступенем сприйняття як наявного стану речей, так і тенденцій його – стану – погіршення чи покращення. При цьому одним із вирішальних факторів нашого перебування на певній відстані від полюсів дихотомії

“цивілізація – варварство” був, є і, ми припускаємо, ще довго залишиться такий консервативний спадок, як традиція. Консервативний, зрозуміло, не тому, що з ним пов’язана наукова відсталість чи духовна “вчорашність”, а за єдністю основних його інгредієнтів, яку складають перевірені віками й неодноразово впродовж віків випробувані принципи співіснування з проблемами, які безперервно висував т.зв. “соціальний прогрес”. В основному це: експансія економічної і політичної сили, етнокультурна уніфікація, залежність від інтересів світового ринку, міра виснаженості землі, наявність чи відсутність природних ресурсів, екологічні й природні катастрофи, стан, а точніше – занедбаність освіти, наявність, а точніше – відсутність соціально-історичних альтернатив, міра конгруентності останніх із т.зв. “заповітами батьків” тощо. В Україні додавалася ще й підлеглисть її територій у різні часи Литві, Польщі, Росії, Австро-Угорщині, що, звичайно ж, не полегшувало пошуки оптимальних шляхів виходу з криз, спричинених безупинним розвитком історії. Остання з криз – соціалістичний переворот 1917 – 1920 років, – ледве не призвела до остаточної втрати нашим народом “інстинкту державності”, у межах і під “проводом” якого великі європейські нації зміцнювали підвалини своєї самобутності навіть в умовах наступу стандартів індустріального та постіндустріального буму.

Так відбувалося й відбувається завдяки активному втручання не лише стійких традицій, а й суспільства, яке, згідно із твердженням Арнольда Дж. Тойнбі, “включає в себе чимало спільнот такого самого типу, що й Великобританія, – і Францію, і Іспанію, і Нідерланди, і Скандинавські країни тощо [1, с. 16]”, і, водночас, має цілу низку взаємопов’язаних ознак, які формуються “у кожній окремо взятій країні”. “Слід сказати, – розвиває цю тезу історик, – що у своєму житті суспільство стикається з цілою низкою проблем, і кожна його складова частина розв’язує їх найзручнішим для себе способом. Кожна така проблема ставить людську спільноту перед необхідністю витримати те або те випробування, і, проходячи крізь такі випробування, ці спільноти стають усе менше схожі одна на одну. За таких умов неможливо зрозуміти поведінку тієї або тієї спільноти, як наслідок окремого випробування, не беручи до уваги подібної або протилежної поведінки інших спільнот, які утворюють суспільства, і не розглядаючи кожне окреме випробування як елемент загальної системи послідовних подій, що визначає життя суспільства, взятого в цілому [1, с. 16 – 17]”. Зазначимо, суспільна самосвідомість України рідко зосереджувалась на цивілізаційних проблемах.

Доба модерну урівняла справжні художні таланти, здатні до відтворення “художньої правди”, літературна топографія яких уже або перестала орієнтуватись виключно на село, або й зовсім від нього відмежувалась. Як наслідок цього, значно помінялася сама літературна мова, яка важко, але послідовно вбирала в себе щоразу більше число понять, слів, мисленневих змін. Саме ці зміни виводили її на

загальноцивілізаційний змістовий простір, де місто мало свій сформований побут, буттєві ідеали, особливий погляд на світ, який постійно розвивався і дуже рідко орієнтувався на давнину. Необхідно врахувати фактор загальноміської грамотності, яка дедалі відчутніше асимілювала місцеві говірки, що найбільш яскраво засвідчили Галичина й Закарпаття, преса й література яких, набагато випередила Велику Україну в процесі запозичень з польської, німецької та інших європейських мов, які вивчалися в гімназіях, університетах, переважно вживалися в державних установах. Для прикладу пошлемося на стиль і словникове розмаїття одного з найперспективніших галицьких прозаїків початку ХХ ст. Михайла Яцківа, який уважав себе символістом, не цурався відвертого естетства, висвітлював у своїх творах гострі проблеми та вкорінював у літературу психологічні студії філософського зразка. Його доробок не тяжіє значно до модерних форм людського життя: М. Яцків однаково вільно почувався що у своєму часі, що в часах давноминутих, не говорячи вже про те, що його героями виступали як городяни, так і селяни, або всі разом.

Українське місто й досі виступає симбіозом села і селян, які шукають міської прописки та праці, міських мешканців, які роботу знайшли, проте далі не змогли піднятися ні на буттєвому, ні на свідомому рівні. У результаті маємо той різновид побутового суржику, де колишній і “модерний” словник один одного не контролюють. У такий спосіб відбувається змішування чужих і своїх назв, означень, зворотів, де діє закон механістичної зручності. Це не означає – оросійщується, бо подібні мовленнєві практики руйнують природу обох мов, а носія ставлять за межами культури, вимоги й закони якої передбачають знання того, що робиш.

Урбаністична тематика у творах англійських прозаїків В. Вулф, Г. Лоуренса, Дж. Джойса ніби є втіленням страху перед дегуманізацією людини і суспільства в час науково-технічних досягнень. Малькольм Бредбері, досліджуючи особливості творчої манери В. Вулф, зазначав, що сприйняття Лондона авторка передає очима героя роману Пітера Уолта, коли він тиняється вулицями міста після тривалої відсутності. Письменниця використовує чудовий прийом – сприйняття міста людиною після тривалої відсутності.

Класик англійського модернізму Джеймс Джойс починав свою творчу діяльність як поет-урбаніст. У збірці коротких урбаністичних оповідань “Дублінці” життя міста подається на рівні існування людини, яка не спроможна змінити власну долю: “Життя Дубліна доведене в оповіданнях Джойса до рівня символу людського існування, заціпенілого і безглузлого, що очікує своєї долі, і цілковито позбавленого здатності до дії [2, с. 298]”. Вершина творчості письменника – роман “Улісс” (1922), наповнений життям Дубліна, що у творі співставляється зі світом, яким мандрує людина. Роман може бути також і путівником по тогочасному Дубліну, бо в ньому відтворені описи й назви громадських установ,

закладів, вулиць тощо. Еріх Ауербах, розглядаючи роман “Улісс”, акцентував увагу на тому, що “всі суттєві мотиви психологічної історії Європи містяться у творі, хоча мова йде про дуже особливих людей та про час, який абсолютно точно зафіксовано, – Дублін, 16 червня 1904 року [3, с. 536]”. Ауербах далі наголошує, що В. Вулф та Д. Джойс використовують незначні життєві моменти для занурення у внутрішню свідомість, у глибину часового тла: “Колосальний роман Джеймса Джойса – ціла енциклопедія, дзеркало Дубліна, Ірландії та всієї Європи, цілих тисячоліть, а рамка роману – пересічний день із життя вчителя гімназії та розклейщика оголошень [3, с. 539]”. Урбаністичні мотиви з’являються й у російській літературі, але, за словами Е. Ауербаха, в цих творах: “Якщо не враховувати двох столиць Москви та Петербурга, відмінності між котрими цілком виразно відмічаються в літературі, міста, місцевості, провінції рідко особливо відзначені [3, с. 513]”.

Кінець XIX початок XX століття позначилися стрімким процесом розвитку промислових міст, спричиненим розвитком капіталізму та виникненням соціальних проблем. Ф. Тенніс, досліджуючи процес розвитку промислового міста, зазначив, що фабричне місто – “центр науки і освіти”. Розвиток реалістичного літературного напрямку дозволив всебічно і масштабно відтворити процеси і зміни в тогочасному суспільстві, що зумовило появу такої тематики і в українській літературі, зокрема у творі І. Франка “Борислав сміється”.

Реалістична концепція творчості І. Франка, позначена елементами майбутнього модерністичного сприйняття дійсності, дозволяє визначити основу суспільного конфлікту через індивідуальне сприйняття світу й дійсності героїв. Свою модель міста І. Франко будував на зразок первісної урбанізації: стихійний розвиток робітничого класу із низьким розвитком самосвідомості, передусім за рахунок кількісного його збільшення. Поява в полі письменницького зору контурів міста і перенесення в нього авторського спостережного “пункту” більш значимі, ніж перехід від зображення селян до зображення робітників.

Місто як “фізичний” феномен і як носій та продуцент, перевірений щоденним побутом культури, майже не значилось серед топосів нашої “старомовної” поезії, прози, драматургії. На час виголошення Франкових роздумів українська література вже не була суцільно народницькою, але й не влилася ще до тих європейських течій та напрямків, які були об’єднані назвою “модернізм”. І. Франко і його молодші колеги по перу Леся Українка та М. Коцюбинський попри те, що співчували трудящим низам і політичні свої симпатії пов’язували насамперед із ними, писали не заради того, щоб привити їм абеткові форми освіти й культури. Європейський контекст їхнього художнього мислення, що на рівні стильових, що на рівні тематичних уподобань, мав для них більшу вагу, аніж те, чи все з написаного ними буде до кінця зрозумілим саме зараз і тут, на Великій, Галицькій та Закарпатській Україні, де й далі охоронцем національних витоків залишалося село, а



місто їх безповоротно втрачало. Це не означає цілковитої синонімії між поняттями “урбанізація” і “денаціоналізація”, тому що саме в містах і містечках Галичини стали з’являтися одна за одною руські гімназії, україномовні газети й журнали, формуватися видавництва, чия продукція поступово поширилась і на територію Росії. Відбулася переорієнтація літератури на тематику, що диктувалась процесами капіталізації народного життя. Одним із перших цю європейську систему художнього відліку органічно прийняв і застосував у художній практиці І. Франко, прозові твори якого (“Основи суспільності” [1894], “Для домашнього вогнища” [1897], “Перехресні стежки” [1900]) і в соціально-побутовому, й у світоглядному плані нехтували народницькою художньою ідеологією.

Місто стало рівноправним об’єктом і суб’єктом екзистенційного рефлексування всіх, хто в ньому навчався й жив, але себе з ним не ідентифікував, тим самим не ідентифікуючи й Україну з переважаючими соціальними формами сучасного й майбутнього. Відзначимо, що “міська” наука очолила й кожного наступного століття поглиблювала процес цивілізаційного самоаналізу. В основному це: експансія економічної і політичної сили, етнокультурна уніфікація, залежність від інтересів світового ринку, міра виснаженості землі, наявність чи відсутність природних ресурсів, екологічні й природні катастрофи, стан, а точніше – занедбаність освіти, наявність, а точніше – відсутність соціально-історичних альтернатив, міра конгруентності останніх із т.зв. “заповітами батьків” тощо. В Україні додавалася ще й підлеглість її територій у різні часи Литві, Польщі, Росії, Австро-Угорщині, що, звичайно, не полегшувало пошуків оптимальних шляхів виходу з криз, спричинених безупинним розвитком історії. Остання з криз – соціалістичний переворот 1917 – 1920 років, – мало не призвела до остаточної втрати українським народом “інстинкту державності”, під “проводом” якого європейські нації зміцнили підвалини своєї самобутності навіть в умовах наступу стандартів індустріального та постіндустріального буму.

Натуралізм США у ХХ столітті, стрімке зростання та вплив “міста-спрута” відтворює Теодор Драйзер – видатний представник американського натуралізму, перший прозаїк-урбаніст. Романи “Сестра Керрі”, “Трилогія бажання” – втілюють дух привабливої “американської мрії”, де можна пройти шлях від звичайного маклера до мільйонера. Інше ставлення до американської дійсності виразив у збірці віршів “Поет у Нью-Йорку” іспанський поет Лорка, який у 1929 році відвідав Америку, “поет у Нью-Йорку – менш за все конкретна людина з іменем та прізвищем, як і Нью-Йорк – менш за все знайомий за рекламними проспектами, описами і викриттями місто. Нью-Йорк для Лорки не просто зло, але втілення Зла, “велика брехня світу”, а Поет – зранене серце, яке відгукується на будь-який біль [4, с. 158]”. Лорка сприймає

Нью-Йорк як поверховість, обмеженість, а для нього це явища неприродні, оманливі.

Перша третина ХХ століття в літературі позначилася концепцією “людини як такої”: життя і смерть; добро і зло; любов та ненависть; природність і цивілізація, самотність, право вільного вибору тощо. Теми вищезазначеної концепції розкривали сутність екзистенційного погляду на світ, значні можливості у художньому пізнанні сутності людини. У низку “атрибутивних” для екзистенційної свідомості тем і концепцій можна поставити й урбаністичну концепцію, яка одночасно відобразила процес “екзистенціалізації” і стала базою для цього процесу [5, с. 286]. Місто – своєрідне випробовування, яке повинна подолати людина, і чи зможе вона його подолати. У романі Кафки “Пропавший безвісти” місто майже “фізично” символізує “неволю волі”, “замкнуте коло” – “екзистенційне” місто – крапка кінцевого шляху людини [5, с. 290]. Ж.-П. Сартр у творі “Нудота” акцентує увагу на одвічному протистоянні міста і природи та “невіддільності” людини від міста. Страждання героя повісті В. Шевчука “Набережна, 12” такі ж, як і “Сартрівського героя з роману “Нудота”, переживає таке ж відчуття нудоти – як реакції свідомості на абсурдність світу [6, с. 133]”.

В. Підмогильний не лише самотужки, а й від імені присутнього в письменницькій його манері вселітературного досвіду, притому досвіду як європеїзованого, так і рідномовного, обрав метою саме *осягнення* Києва як своєрідного живого організму, котрий Радченка урешті-решт прийняв. На згадку одразу приходять твори Бальзака, роман “Милый друг” Мопасана, де та ж сама проблема мирного “завоювання” столиці є визначальною. А з нею (і нею!) увиразнюються самоочевидні інтертекстуальні зв’язки “Міста” з французькою, й не лише французькою, літературою, оскільки найбільш прозорливі з тодішніх більшовизованих критиків вловили присутність у тексті роману В. Підмогильного перегуків із психоаналітичними студіями З. Фрейда. Проте й цими паралелями романний зміст далеко не вичерпується. Як свідчать критичні до нього звертання Г. Костюка та Ю. Шереха, у нім наявні алюзії критичного ставлення до мегаполісного середовища, де окрема особа, а надто особа, як Радченко, творча, за збереження внутрішньої своєї самотності повинна постійно боротися.

Не життя в місті, а співжиття з останнім на всіх рівнях фізичних та духовних потреб, завдячуючи саме творчості В. Винниченка, стало для української літератури практично опанованою художньою нормою, що ще більш разуче засвідчив роман “Сонячна машина”, бо “... Винниченко зразу спробував вийти з вузького кола своїх тем, узявшись до соціальної проблеми про перебудову людства і змалювавши нам ще одну утопічну картину “прекрасної будучини” [7, с. 436]”. Його задум дослідники пов’язують із намаганням письменника порозумітися з проблемами, що їх перед кожною мислячою людиною висунули соціально-історичні катаклізми першої чверті ХХ ст., серед яких чільне місце посіли дві

російські революції і Перша світова війна. Замахи на світове панування, що міжнародних імперіалістичних кіл, що войовничого керівництва пролетаріату, так чи інакше, актуалізували питання загальносвітового майбутнього, до вирішення якого долучилась також наука, досягнення якої практично й перетворили театр бойових дій 1914 – 1917 рр. на небачених масштабів бойню. З огляду на час праці над романом (1921 – 1924 рр.) серед збудників реалізації його задуму можна передбачити й психологічно амбіційні.

Розпорошеність, самотність людини в Лондоні звучить у романі Ч.П. Сноу “Наставники”. Життя героїв твору спроектоване на панораму життя Великобританії другої половини ХХ століття.

Модернізм як певна літературна доба і модернізм (чи модерністичність) як провідна риса індивідуальної творчої практики мають, зрозуміло, більше між собою спільного, ніж одмінного. Стосується це й “модернізмів” національних, кожен із яких мав свої соціально-естетичні подразники і свою дискурсивну висхідну, умовно розпочату, як це запропонувала В. Вулф, тоді, коли: “Змістилися всі людські стосунки – між господарями й слугами, чоловіками й дружинами, батьками й дітьми. І коли змінюються людські стосунки, тоді в той самий час відбуваються зміни в релігії, поведінці, політиці й літературі. Давайте погодимось позначити одну з таких змін 1910 роком [8, с. 175]”. Приблизно на той самий період набули розголосу нові художні віяння і в Україні, схарактеризовані С. Павличко назвою одного з підрозділів вищезитованої монографії: “Модернізм як риторика естетизму. Поезія початку ХХ століття [8, с. 113]”. Щоправда, чому саме риторика, а не, для прикладу, віршована чи прозова практика, авторка докладно не пояснює, обмежившись об’єктивною констатацією того, що “кожен модерніст, як правило, починав з того, що оголошував про свої наміри, котрі, як правило, обмежувалися абстрактним естетизмом, у поетичній формі. З’являлося щось на зразок: “Буду писати про Красу, а не про народ”. Питання про те, як, власне, писати про Красу й про любов, залишалось в невизначеності. І про них писалося в тому ж самому стилі, як і про громадянське покликання [8, с. 114]”.

“Новий час, – міркує з цього приводу М. Кундера, – перетворив людину в мисляче еґо, в основу всього. З цієї нової концепції світу бере початок і нова концепція мистецького твору. Вона стає справжнім вираженням унікальності особистості. Саме в мистецтві проявляв себе, утверджував себе, віднаходив своє вираження, своє визнання, свою славу, пам’ятник самому собі індивідуалізм Нового часу [9, с. 276]”. Сказане, щоправда, ставить під сумнів поколіннєву “стадіальність” цього процесу, кордони якої з часом стираються чи й взагалі перестають бути видимими. Окрім того, в царині естетичній індивідуалізм проявляється незмірно поміркованіше, аніж, приміром, в усьому тому, що стосується тематики, ідей, художньої характерології тощо. З огляду на це тенденція, що про неї веде мову М. Кундера, може бути “зсунутою” на ціле століття

назад, коли, за словами І. Франка, в літературу прийшли “спокійні, наскрізь артистичні натури, що виступають в письменстві як більш або менше шліфовані дзеркала, малюють нам життя з його горем і radoщами, з його рухом і тишею, але самі не сходять на арену, не беруть участі в боротьбі. Нові ідеї, нові літературні форми мають для них чисто артистичне значення, як повний ряд фасеток на їх дзеркалі, як **спроможність** – глибше заглянути в душу суспільності, яркіше і правдивіше змалювати її [10, с. 517]”. Якраз цього “артистизму” найменше у спостереженнях і міркуваннях С. Павличко, яка ставить модерністичні рушення в Україні початку ХХ ст. в цілковиту залежність, найперше, від кількості поетичних або поетами підписаних маніфестів, чого майже не робили прозаїки, що дало привід констатувати буквально так: “Отже, проза українського “модернізму”, теоретично осмислюючи себе й навколишній літературний клімат, демонструвала у своєму критичному дискурсі фатальні для можливого розвитку цього напрямку невизначеність, неясність, обережність і боязливість. І художні твори, і критика, в якій модерний напрям міг дістати обґрунтування, вирізнялися амбівалентністю та хаотичністю. Саме з огляду на це, тобто на інтенційну долученість українського прозового мислення до феномена **світової** (Гете) літератури стає зрозумілішою стратегія сталінського літературного геноциду, який був спрямованим не просто проти “хвильовістів” чи “ворогів” соціалістичного ладу, а проти включеності вітчизняного мистецтва в процеси перманентного духовного спротиву будь-яким формам нівелювання й насильства. “Стара” передмодерна й модерна українська література мала все в собі необхідне для самостійного, спираючись на духовну традицію домашніх й іншомовних попередників, анатомування процесів історичного поступу. І саме тому вона була фізично й “науково” знищена, або, як Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, теоретично вписана в контексти соцреалістичного гатунку. Але на початку 20-х рр. ХХ ст. не хтось інший, а саме ця література дала зразки письма, які продовжували діалог з мистецькими й інтелектуальними віяннями своєї доби. “Українська майбутність моделюється у художній прозі 20-х років як гармонійна й завершена цілісність, як природний і цивілізаційний едем, де поєднуються духовність і технологічні досягнення.

Закономірним кроком у цьому напрямку цивілізаційного розвитку є технізація, урбанізація патріархального українського світу [11, с. 154]”, – зазначає Л. Кавун, досліджуючи феномен літоб’єднання ВАПЛІТЕ.

Соцреалізм поглибив й без того суттєву прірву між вихованою на дореволюційних духовно-естетичних рушеннях модерною українською літературою (М. Зеров, Є. Плужник, В. Підмогильний, М. Куліш, І. Дніпровський, А. Любченко, В. Домонтович) і гаслами “нового мистецтва”, що лунали з табору футуристів і всіх тих, кого зачаровував дискусійний темперамент М. Хвильового – більшовика-ленінця в

найголовнішому переконанні, що література піддається тезисній дресурі, що вона цілком залежна від різних політизованих платформ і що її в Україні практично, себто до М. Хвильового та М. Семенка, не було. Урбаністична творчість останнього “на тлі попередньої, традиційної і ранньомодерністської, лірики була явищем інноваційним і тому шокуючим для сучасників [12, с. 113]”.

Друга половина ХХ століття позначилася позицією митців молодших поетичних поколінь, для яких протиставність своїм попередникам залишається нормою по сьогоднішній день, що, власне, й відбилося в поняттях “шістдесятники”, “сімдесятники”, “вісімдесятники”. На продовження цього ряду на завершальній стадії минулого століття просто не вистачило прикінцевих десятиліть.

Це, щоправда, не означає, ніби підстав для розмежувань, приміром, “вісімдесятників” (В. Герасим’юк, І. Римарук, Т. Федюк) та “сімдесятників” (В. Кордун, М. Воробйов, С. Вишенський) не було жодних. Цілком очевидна герметичність художнього мислення останніх і ускладнена (і соціально цілком визначена) метафорика перших стали своєрідними візитівками неухильного руху української поезії у бік тих, чи інших загальноєвропейських поетичних переважань, серед яких публіцистичного римованого непотребу не було й сліду. Virізняє останні з “живих” поетичних поколінь і те, що для них не існувало й не існує потреби в загальному поетичному каноні, що, у свою чергу, дозволило їм практично безвиїмково (і це за умов жорсткого ідеологічного диктату й драконівської цензури) пристати до негласної “хартії” творчо узаконеного авторства. На думку Н. Зборовської, більшість дослідників “під назвою “вісімдесятники” має на увазі такі яскраві літературні постаті, які робили численні спроби сформувати художні і світоглядні постколоніальні моделі: В’ячеслав Медвідь, Євген Пешковський, Юрко Гудзь, Василь Герасим’юк, Іван Малкович, Юрко Іздрик, Юрій Андрухович, Юрій Винничук, Олександр Жовна, Олександр Ірванець, Олександр Ульяненко... Найточніше назвати вісімдесятників *перехідним поколінням* [13, с. 396]”. Яскравим підтвердженням є роман Ю. Андруховича “Московіада. Роман жахів”, а також збірка поезій “Листи в Україну”, в яких “період перетворень розглянуто з позицій людини, що живе в Москві; автор підсумував чимало уявлень, які понад два сторіччя панували в імперському мисленні, й дистанціювався від них [14, с. 400]”.

Отже, місто – середовище культури та для культури, осмислення феномена міста та його ідеї мають виключну роль і значення в літературному процесі та потребують особливого дослідження, що стане темою наших подальших наукових розвідок.

## Література

1. **Тойнбі А. Дж.** Дослідження історії: у 2 т. / А. Дж. Тойнбі. – К.: Основи, 1995. – 607 с.
2. **Венедиктова Т.** Город как дискурс / Т. Венедиктова, Т. Боровинская, Е. Кулик // Вестник Московского университета. Сер. филология. – 2004. – № 3. – С. 98 – 111.
3. **Ауэрбах Э.** Мимесис: Изображение действительности в западно-европейской литературе / Эрих Ауэрбах ; пер. с нем. – М.: Прогресс, 1976. – 550 с.
4. **Малиновская Н.** Модернизм в Великобритании / Н. Малиновская // Зарубежная литература XX века. – М., 2000. – С. 149 – 168.
5. **Заманская В.** Русская и западноевропейская литература первой трети XX века: урбанистическая тема и экзистенциальное сознание / В. Заманская // Проблемы истории, филологии, культуры. – М., 1996. – С. 285 – 292.
6. **Тарнашинська Л.** Художня галактика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Л. Б. Тарнашинська. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2001. – 224 с.
7. **Зеров М.** Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: нариси з новітнього українського письменства, статті / Микола Зеров. – Дрогобич: Відродження, 2007. – 568 с.
8. **Павличко С.** Теорія літератури / Павличко Соломія; передм. Марії Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
9. **Кундера М.** Нарушенные завещания / М. Кундера. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
10. **Франко І.** Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. – К.: Наук. думка, 1976. Т. 49: Листи (1886 – 1894). – 1986. – 810 с.
11. **Кавун Л.** “М’ятежні” романтики вітаїзму: проза Вапліте / Кавун Лідія Іванівна. – Черкаси: Брама-Україна, 2006. – 328 с.
12. **Біла А.** Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Моногр. / Анна Біла. – 2-ге вид., доп. і перероб. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
13. **Зборовська Н.** Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 498 с.
14. **Шкандрій М.** В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / М. Шкандрій. – К.: Факт, 2004. – 496 с.

The topic of urban processes and their importance for human and society development is searched in this article. The city and problems which appear as the result of its high development are described in the work of

Ukrainian novelists at the end of XXth century. The influence of the city and urban style of life on the development of person's outlook is very important now. Nowadays writers try to solve the problems connected with the processes of urbanization.

**Т.П.Шестопалова**

**ДЕФІНІЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ 20 – 30-их рр. ХХ ст.  
ТА ЇЇ КУЛЬТУРОГЕННІ ІМПЛІКАЦІЇ**

Погляд на вітчизняну літературну критику під кутом зору її методологічних та культурно-історичних релятивізацій становить перспективний дослідницький план з огляду на те, що емпірика є органічним верифікаційним простором для теоретичних узагальнень. Тим-то, переслідуючи в майбутньому мету осмислення еволюції теоретико-літературного знання в літературно-критичному спадку Ю.Лавріненка, звертаємося до “культурної тектоніки” (Г.Грабович) того часу, коли формувалося філологічне мислення цього діяча, – другого десятиліття ХХ ст.

Якщо поглянути на вітчизняну критику під цим кутом зору, то стає ясным, що від кінця 20-их рр. минулого століття вона мінімізувала іманентні герменевтичні (а з іншого боку наукові) засяги, поступово нагромаджуючись у публіцистичній сфері в ролі потужного чинника ідеологічного впливу та контролю за літературою як формою суспільної свідомості. Рельєфне уявлення про ситуацію, що склалася на той час в українській літературі під знаком політичних перверсій радянської влади, витворюють дослідження Ю.Луцького [1], М. Наєнка [2], [3], С. Павличко [4]. Саме до них ми й відсилаємо всіх цікавих читачів за необхідним історико-літературним фактажем та наявним у нашій науці досвідом його концептуального (у рамках завдань названих досліджень) осмислення.

Ю. Лавріненко потрапив до Харкова саме тоді (1926 р.), коли нові, ідеологічно ангажовані завдання критики стверджувалися інституційно. Промовистим свідченням приведення суспільної й наукової свідомості до певної парадигми мислення стала стаття А.Луначарського “Критика”, написана для “Літературної енциклопедії”, котра виходила на межі другого й третього десятиліть ХХ ст. в Москві. Частково вона репрезентує собою спробу методологічного поєднання позитивістської й антипозитивістської доктрин мислення, які, перебуваючи в спільному історико-часовому континуумі перших десятиліть минулого століття, детермінували принципові зміни наукової пардигми. Через те, що це видання уособлювало академічний фокус вивчення літератури, характер його змістового наповнення є принципово ілюстративним щодо ідейно-культурної динаміки пореволюційної доби. Повернемося до цієї статті після невеликого відступу.

У Західній Європі на початку ХХ ст. переважали полеміки з позитивістським сцієнтизмом, у ході яких гуманістика й гуманітарні науки здобували собі власний предметний горизонт та методологічний

статус, а відтак, право на самостійність, засадами якого було проголошено суб'єктивізм, релятивізм мислення, неможливість випереджання практики теорією, бо ця остання в гуманітарній сфері завжди формується “по слідах” результатів творчо-мистецької праці. В Україні, попри те, що антипозитивістський поворот відповідав духовним потребам нації, яка через *свою* революцію ввійшла в модерну фазу розвитку, він (цей поворот) був наступально потіснений – аж до повної маргіналізації – з огляду на безпрецедентну конфронтацію модерної платформи мислення й ідеології більшовицько-радянської деспотії.

С. Павличко свого часу зробила один із перших в українському літературознавстві останнього п'ятнадцятиріччя точних висновків щодо цього: “Комуністична диктатура виявила глибинну несумісність із модернізацією суспільства, а партійна цензура – з індивідуалізмом, свободою та мобільністю особистості, які становили частину модернізації європейських суспільств у ХХ столітті” [4, с. 170]. Цитоване твердження не підлягає жодному сумніву, особливо з огляду на підмурованість колосальним масивом глибоко драматичних фактів з вітчизняної історії попереднього століття. Водночас звертає на себе увагу те, що конфлікт модернізму й комуністичної ідеології (культури й політики) імпліцитно представлений як конфлікт різнорідних, фактурно недискретних, чужих одне одному феноменів новітньої доби. Такий “двополюсний” підхід наразився на аргументовану критику в рамках авторитетних міжнародних гуманітарних проєктів, що відбувалися на початковій межі нашого століття [5], оскільки сприяє тенденційній схематизації складної культурної мапи світу.

Наприклад, у світлі дослідницької тези Г.Гюнтера [5, с. 9], протиставлення “комуністичної диктатури” модернізації суспільства може бути переведене в систему духовно-інтелектуальної кореляції понять *постмодерний – модерний*, бо тоталітарна культура, яка в 20-их – на початку 30-их рр. набирає сил, через свій принциповий еkleктизм є, на його думку, виявом гвалтовного постмодернізму. Тоталітарна культура – “ворог модернізму” – його протилежний полюс, але, ідучи за усталеною думкою про взаємозумовленість понять “модерний – постмодерний”, є водночас особливою трансформацією модернізму, його випадком і несподіваним продовженням. А відтак, чи можна розглядати такий показовий у рамках ХХ ст. культурний феномен як літературна критика та науково-критичний доробок окремої особистості (насамперед нам ідеться про Ю.Лавріненка, але в підсумку – передбачаємо звернення до спадку й інших літературознавців відповідного інтелектуального кола), котра повною мірою перенесла на собі (чи несла постійно, протягом життя) відбитки “впорядкування” власного світогляду тоталітарною дійсністю, незалежно від девіацій модерного проєкту? Вочевидь, питання виглядає риторичним, як і заперечна відповідь на нього. Тепер повернемося до згаданої “Літературної енциклопедії”, зміст



якої, на мою думку, є концептуальним щодо характеристики витоків теоретико-наукової еволюції Ю.Лавріненка.

Розлога й багатоаспектна в плані поміщення інформації з теорії, історії, із зануренням у соціологію критики, вона реферує ще кантівську ідею критики, якій “мусить підпорядковуватися все” (“К[ритика] є величезної важливості [в оригіналі: “есть огромной важности” – Т.Ш.], можливо, найважливіша реакція організму на будь-яке зовнішнє явище” [6, ств. 389]), але редукує це “все” до “органіки” зносин одиниць у суспільстві, яку відбивають суспільно-економічні формації, і прикладає еволюціоністські матриці до витлумачення різномірних, у тому числі, і літературних явищ. Критику представлено як архетипальну даність людського світу, що рухає його розвиток, вона є константним психоемоційним ферментом, який своєю колосальною полівалентною реактивністю визначає ступінь, вагу, масштаби, історико-цивілізаційну перспективу всіх суспільних змін. Таким чином, концептуалізується гносеологічний потенціал критики, її онтологія пов’язується з історико-економічним шляхом людства, сама ж вона, відтак, коли йдеться про мистецьку площину функціонування, не має іншого шляху, як розчинитися, “злитися з літературознавством” [6, ств. 593], стати ним самим, а не лишитися собою в його рамках. Критика як наука не має іншого предмету, окрім “правил, законів, норм творчості” [6, ств. 593]. Усе це характеризує позитивістську тенденцію потрактування феномену літературної критики. У сучасному теоретико-літературному дискурсі наявна відповідна метакритична рефлексія: “Вимога збереження безумовного пізнавального об’єктивізму [у позитивізмі – Т.Ш.] виключала зі сфери літературознавства літературну критику. Адже остання мала встановлювати цінність творів і оцінювати їх. А оцінка суперечила вимогам позитивістської епістемології, з одного боку, і онтології – з іншого. Цінності не могли стати предметом пізнання, оскільки їх не можна визнати фактами – щонайбільше, експресіями суб’єктивних емоцій, пов’язаних з предметом пізнання. Отже, судження про них не можуть бути судженнями в науковому сенсі” [7, с. 40].

Водночас, на мою думку, “критика” за А.Луначарським як речником “комуністичної диктатури” таки передбачала окремий план функціонування, і в ньому мала право на оцінки. У віданні літературної критики опинялося не мистецтво як таке, як естетична реальність, а мистецтво як інструмент естетизації дійсності, перетворення її самої на мистецтво [5, с. 7]. У такому разі оцінки, що виносила літературна критика, стосувалися вже не художнього твору, а дійсності, яку він собою стверджував. На це вказує й метафора-парафраз, застосована свого часу А.Луначарським до характеристики її суспільного значення: вона є “чудовою зброєю” однієї класової свідомості проти іншої, сприяє “дезорганізації ворожих класів” [6, ств. 593].

Чому “справа критика стає дуже складною”? Виглядає, що поза риторичною домінантою твердження А.Луначарського, яке я взяла “в

лапки” й увела в питання, справді-бо існувала об’єктивна колосальна складність літературно-критичної діяльності в часи “комуністичної диктатури”, свідомо не зауважувана самим автором цього твердження, але мимохіть відбита у стратегічно “правильній” для розбудови класової літератури тезі: “...критик не може не бути етиком, економістом, політиком, соціологом, і лише в повному завершенні соціологічних знань та суспільних тенденцій фігура критика є завершеною” [6, ств. 594]. Набуті критикою дотепер естетичні пріоритети відходять на другий щодо соціологічних знань план, бо новий об’єкт критичної рефлексії – суспільне життя як нова естетична дійсність – потребував вироблення й нових естетичних підходів, які б обґрунтовували прагнення тоталітарної держави штучно створити по-мистецьки гармонійний світ: “критично розібрати весь наявний доробок психології та естетики й виробити свої власні методи судження про форму, тобто про виражальну силу художнього твору (літ[ературн]ого – зокрема); це послужить йому [критикові – Т.Ш.] базою для нормативного вчення про стиль, тобто про оптимальний *метод художнього вираження суспільних тенденцій такого творчо потужного класу* [курсив наш – Т.Ш.] як пролетаріат” [6, ств. 594]. Таким чином, літературна критика набирає обрису спекулятивної риторики, покликаної забезпечувати художній процес як іманентну класово-суспільну здатність. Намагання окремих індивідуальностей усупереч окресленій глобалістській тенденції бодай паліативно актуалізувати природні філологічні горизонти своїх професійних завдань набувало виразної драматичної закраски та призводило до фатальних наслідків у загальнонаціональній та їхній особистій долі. Наступні слова, попри об’єкту спрямованість на мистецтво, правомірно можуть бути допасованими до характеристики стану критики на той час: “Не може бути “речі в собі”. Тому недозвільною провокацією сприймається й незалежний самоцінний твір мистецтва. Усе до початків перейняте яскравою риторикою боротьби, котра не була порожньою погрозою, доказом чого є терор, котрий супроводжував “чистку” культури від “ворожих” явищ” [5, с. 9]. Тут варто лише згадати фатальну роль статті Ю.Лавріненка “Проблема стилю” в катаклізмах долі її автора. Предметний аналіз цієї роботи, безперечно, приведе до нових конкретизацій тієї доби.

Художній твір стає віртуальним каналом для досягнення глобальної мети – суспільство як мистецький феномен, гармонійно зорганізоване ціле. Недостатньо (й історично шкідливо) витлумачити твір і дати йому оцінку саме як творові. Літературний критик буквально творить літературну дійсність ще до письменника. Усе навколишнє життя трактується як простір творчості; стираються кордони між цими двома початками, настійливо прищеплюється ставлення до фікції як до доконаного життєвого факту.

На підтвердження цієї думки скористаюся словами відомого автора багатьох наукових праць з теорії соцреалізму Є.Добренка: “У

соцреалізмі ми маємо справу зі специфічною структурою літературного процесу, тут відбувається зміна вихідних завдань мистецтва, змінюється сама природа творчості, перерозподіляються функції між суміжними царинами ідеологічної діяльності. Критика продовжує лишатися “інструментом соціального контролю” над цінностями й “регулятором відносин між мистецтвом та суспільством у площині ціннісних зносин”, але в соцреалізмі критика стає феноменом *культуроґенним*, оскільки як інститут і дискурс сама *породжує* соцреалістичний текст. Вона набуває визначального характеру в цій культурі, стаючи мало не самодостатньою” [5, с. 390].

Отже, в утвердженні цієї транспозиції критики питома вага належить зовнішнім щодо літературного процесу контекстам, таким як ідеологія та політика. Попри те, що саме в них найбільш зримо розгортаються принципові перипетії мистецької дійсності 20-их років ХХ ст., існують і інші, більш близькі – родові – контексти, інтелектуально-духовні та культуротворчі спонуки яких, побачені в літературному процесі названого часу, імовірно відкриють ще не завважені закономірності та специфіку.

Зокрема, як діють модерні інспірації на ідейно “ворожій” (Г.Гюнтер) території? Приміром, засаднича в розбудовуваному тоталітарному дискурсі ідея *життя як мистецької сцени* має авторитетні прецеденти серед провіденційних думок модерних митців та мислителів, котрі відкривали необхідність об’єднання художньої та суспільної проблематики, політики, антропології, релігії задля досягнення абсолютно нового синтезу, із якого постане нова досконала людина. Приміром, Р.Ваґнер писав, що в майбутньому (“Мистецтво майбутнього”) “всі люди будуть захоплені спільною працею – витворенням синтетичного твору мистецтва, “для якого слід буде задіяти всі види мистецтва, їхнє максимальне використання до повної вичерпаності заради спільної мети – прямого, не обмеженого умовностями зображення досконалої людської натури” [5, с. 8]. В.Соловйов наголошував, що “новевропейські народи вже вичерпали... відомі нам роди мистецтва” і в майбутньому воно (мистецтво) покликане творити “не лише в уяві, а й насправді – повинне одухотворити, надати абсолютного сенсу нашому реальному життю” [8, с. 404].

Ця доглибна інтенція модернізму була запотребована й трансформована (аж до деформації) системою, що вперто не визнавала його присутності у своєму духовно-інтелектуальному просторі. У цій багатопитальній ситуації мені є загалом близькою позиція Б.Гройса, котрий на прикладі окремих періодів розвитку соцреалізму показав, що цей останній – типологічно близький до постмодернізму через свою “контекстуальну роботу з формою” – “може вважатися специфічним варіантом глобальної модерністської культури свого часу”, хоч водночас “являє собою модернізм *певного роду* [курсив мій – Т.Ш.]” [5, с. 109].

У світлі його розмислів напрошується думка, що перебування творчої особистості та інтелектуала всередині соцреалістичного дискурсу на початку його професійного шляху, з огляду на характеристичні стильові інвазії останнього, може бути осмислене як вихідна метакритична позиція індивідуума в цілій його світоглядно-теоретичній еволюції. Ця остання, розглянута у хронології ХХ ст., парадоксальним чином імплікує розмаїті мисленнєві потенції, що загалом апелюють до головних інтелектуально-культурних парадигм – модернізму та постмодернізму.

#### Література

**1. Луцький Ю.** Літературна політика в радянській Україні 1917 – 1934 / Ред. рада: Валерій Шевчук та ін.; вст. ст. Тамара Гундорова. – К.: Гелікон, 2000. – 248 с. **2. Наснко М.** Історія українського літературознавства: Підручник. – К.: Видавничий центр “Академія”, 2001. – 360 с. – С. 157 – 262. **3. Наснко М.** Наука і кон’юнктура (Українське літературознавство 1917 – 1992). – К.: ПБМП “Фотовідеосервіс”, 1993. – 144 с. – С. 9 – 54. **4. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с. – С. 169 – 278. **5. Соцреалистический канон** / Под общ. ред. Х.Гюнтера и Е.Добренко. – СПб.: Гуманитарное Агентство “Академический проект”, 2000. – 1119 с. **6. Критика** // Литературная энциклопедия / Ред. кол.: П.И.Лебедев-Полянский, И.Л.Маца, И.М.Нусинов и др.; Отв. ред. А.В.Луначарский. – Т. 5. – М.: Изд-во Коммунистической Академии, 1931. – 784 стб. **7. Уліцька Д.** Антипозитивістський злам // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 543 с. **8. Соловьев В.** Соч.: В 2 т. – М., 1988. – Т. 2. – 462 с.

The article deals with an actual problem of modern Ukrainian theory of literary such as the historical evolution of some literary definition’s content during the XX th century. The author shows that one of the most ideological definition “literary criticism” keeps in its inner structure the implication of the main cultural currents, modernism as well postmodernism.

## Документалістика на порозі XXI століття

УДК 821.112.2'06

**С.А. Будурацька**

### **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ ФРН ТА НДР ПІСЛЯВОЄННОГО ПЕРІОДУ**

Про актуальність та поєднаний з цим елемент новизни в темі, що досліджується, можна говорити, якщо взяти до уваги те, що повоєнне минуле в українській літературі розглядається під іншим кутом поглядів, спостережень, проблематики та природи авторських спогадів. Якщо з'являється “нове поле” дослідження, тим паче ще й тісно пов'язане з національним минулим своєї країни, то спроба дослідити це “поле” може вважатися корисною для усвідомлення певних літературних процесів в теорії вітчизняного літературознавства. Значення “користі” в стилістичному розумінні співпадає з семантикою значення “актуальності”. Зокрема низька критиків та літературознавців (Л.М. Каспаров, М. Баслер, Д. Затонський та інші) зверталися до “німецького минулого” як до підґрунтя встановлення реалістичної літературної історії. Невипадково Л.М. Гаспаров зауважував, що є потреба в розумінні якісних змін у літературному процесі, що знаходяться в певному співвідношенні з історичними змінами [1, с. 145].

Метою дослідження є виявлення особливостей розвитку обох частин колишньої єдиної Німеччини, що викликає неабиякий інтерес в процесі досить довгого існування НДР та ФРН, яке в свою чергу стало досить вагомим фактором впливу на подальший розвиток німецького сучасного літературознавства нині об'єднаної Німеччини.

Післявоєнний розвиток німецької літератури мав свою специфіку, що зберігалася тривалий час. Одним з основних напрямків стало звернення до минулого, а об'єктом зображення була війна. Перевага виявилася на стороні документальних книг та автобіографій (Е. фон Саломон, А. Андерш), мемуарів і щоденників (Е. Юнгер, В. Кеппен). У романах спостерігалися елементи репортажу (прикладом можуть служити книги Г.В. Ріхтера). Автори прагнули не стільки створювати витвори мистецтва, скільки висловитися як свідки. Вони вважали своїм обов'язком в першу чергу зафіксувати події та показати своє відношення до них. Політичні реалії – утворення ФРН та НДР після війни – привели до “розподілу” літературного процесу. Відбулося розмежування тенденцій у літературі обох частин колишньої єдиної Німеччини [2, с. 54].

У західноєвропейській літературі того часу однією з головних тем, що затвердилася на багато років, стала тема ошуканої генерації. До неї зверталися Вольфганг Кеппен, Ганс Вернер Ріхтер, Генріх Бьолль, Мартін Вальзер. Найяскравіше вона пролунала у творчості відомого письменника Вольфганга Борхерта. Він був одним з найвідоміших представників так званої “літератури розвалин”, або “літератури руїн”, що визначала ідеологію “штунде нуль” (“година нуль”), яка мала на увазі, що після розгрому гітлерівського рейху розвиток всіх видів мистецтва починатиметься “на порожньому місці”. Метафора “година нуль” вживається в післявоєнний період як засіб зв’язку з часом та як надія на кардинально новий початок [3, с. 264 – 282].

У німецьку літературу середини століття входило нове покоління письменників. До тридцяти років вони встигли пережити мобілізацію у вермахт, фронт, поранення, деякі з них побували у полоні. Вони бачили капітуляцію, їм вдалося дезертирувати, щоб не загинути весною сорок п’ятого. У Дітера Нолля та Макса Вальтера Шульца, Германа Канта та Йоганнеса Бобровського, Генріха Бьолля, Гюнтера Грасса та Зігфріда Ленця були схожі біографії. Вони стали письменниками, щоб розповісти про покалічені долі свого покоління. Нову літературу Німеччини створювали в першу чергу ті, хто пережив трагедію разом зі своїм народом [4, с. 503].

Західнонімецькі письменники зосередили свою увагу на відповідальності кожного німця за скоєне, за те, що трапалося. Центральною темою їх творчості стає усвідомлення власної вини окремо взятою людиною. Вони були переконані: без розуміння того, в чому винуватий ти особисто, неможливе покаяння нації.

Вольфганг Кеппен у романах “Голуби на траві”, “Теплиця” та “Смерть у Римі”, Ганс Еріх Носсак у романі “Справа д’Артеза”, Мартін Вальзер у п’єсах “Дуб та кролик” та “Чорний лебідь” прагнули довести, що частку відповідальності за політику нацистів несе кожний німець, за провинку, а тим більше злочин, треба платити по совісті.

Молоді німецькі письменники-антифашисти об’єдналися в “Групу 47”, яку очолив автор антимілітаристського роману “Не вбий!” Ганс Вернер Ріхтер. До цього об’єднання увійшов і автор неопублікованих тоді віршів та оповідань гамбургський актор Вольфганг Борхерт (1921 – 1947), якому судилося започаткувати антифашистську літературу ФРН.

У його творчості достатньо органічно з’єдналися досвід нового “втраченого покоління” (Борхерт воював) та самостійно вироблена антифашистська позиція з активним освоєнням досвіду експресіоніста. Невипадково ми згадуємо про експресіонізм, адже світ для письменників-експресіоністів є ворожим для людини, яка стала свідком драматичних подій і тяжких потрясінь ХХ століття. Цей світ технічного прогресу є хаотичним, дисгармонійним, абсурдним, і людина приречена на страждання в ньому. Звідси – проникливий біль за людину, за її відчуженість від суспільства та інших людей, прагнення повернутися до

первісних людських почуттів дружби й кохання, мрія про всесвітнє братерство людей [5, с. 417]. Головне в творчій спадщині В. Борхерта – драма “На вулиці перед дверима” (Draußen vor der Tür, 1947) і дві збірки оповідань та есе (всього близько 70) – створені ним за два з половиною післявоєнні роки, коли письменник був вже смертельно хворий. Але саме ця драма та ці оповідання дали деяким критикам підставу говорити про “годину нуль”, коли і країна, і література повинні були починати все з початку. Голос Борхерта виявився одним з тих небагатьох, що були не тільки почуті та сприйняті, але й довгий час зберігали роль камертона: “Нам не нужны поэты с хорошей грамматикой... Нам нужны поэты, чтобы писали жарко и хрипло, навзрыд. Чтоб называли дерево деревом, бабу бабой, чтобы говорили “да”, говорили “нет”: громко и внятно, дважды и трижды, и без сослагательных форм... Мертвые мертвы не для того, чтоб живые жили, как прежде, в уютных своих квартирах... не для того, чтобы их детей дурачили те же гнусавые штудиенраты, которые так ловко обработали для войны их отцов” [6, с. 368]. У лютому драма “На вулиці перед дверима” була поставлена гамбургським “Камерним театром”, потім успішно інсценована на багатьох сценах Німеччини та Європи. Головний герой драми унтер-офіцер Бекман повернувся з війни духовно та фізично знівеченим. Він самотній: батьки його отруїлися газом, дружина його покинула, дитина загинула, немає притулку. Йому не дають спокою жахи війни. Виконуючи в 42-му наказ полковника, він в одну ніч зробив вдовами більше десятка жінок. Болісне відчуття провини переслідує його, його ж співвинуватцям воно здається смішним. Бекман – трагічний клоун. Його спроба самогубства не вдалася, він повинен жити, зберігаючи пам’ять про минуле, пробуджувати совість у свідомості сучасників. Війна на передовій та в тилу визначила творчій зміст Борхерта. Його сюжети автобіографічні. Про що думає людина за тюремними ґратами, коли жити йому залишилося саму крихту? Про це йдеться в оповіданнях “Наш маленький Моцарт”, “Недільний ранок”, “Кульбаба”. Голодні бездомні люди похилого віку, вдови, сироти та вчорашні солдати, знесилені від самоти та туги герої оповідань Борхерта, дія яких розвертається в напівзруйнованому Гамбурзі: “Хліб”, “Ворони ввечері летять додому”, “По довгій, довгій вулиці”. Творчість В. Борхерта виразила кризову духовну атмосферу Німеччини перших післявоєнних років [2, с. 73].

Найбільш творчо послідовним з цієї групи письменників був Генріх Бьолль (Heinrich Böll, 1917–1985). Успіх Г. Бьоллю приніс перший його роман “Де ти був, Адам?” (1951), що розповідає про долю фронтників наприкінці війни. Значення назви роману розшифроване в епіграфі:

- Де ти був, Адам?
- В окопах, Господи, на війні...

У 1951 р. Бьолль був запрошений на засідання “Групи 47”, де йому була вручена премія. Пізніше Бьолль брав участь у роботі “Групи 61”. Після

виходу романів “І не промовив жодного слова” (1953), “Будинок без господаря” (1954), “Хліб ранніх років” (1955), “Більярд в половині десятого” (1959) Бьолль був визнаний найвпливовішим німецьким письменником покоління, що повернулося з фронту. Бьолль вважав, що національне відродження німців можливо тільки за умови його постійного звернення до історичної пам’яті, яка є сукупністю звершень та жахливих падінь німецького духу. У “Франкфуртських лекціях” (Frankfurter Vorlesungen, 1966), де ідейно-естетичне кредо письменника представлено в найбільш продуманій та систематизованій формі, Бьолль затверджує: “Слишком много убийц открыто и нагло разгуливает по этой стране, и никто не докажет, что они убийцы. Вина, раскаяние, покаяние, прозрение так и не стали категориями общественными, уж тем более – политическими. На этом фоне образовалось и существует нечто, что сейчас можно назвать послевоенной немецкой литературой” [7, с. 47]. “Я исхожу из убеждения, что человека делают человеком язык, любовь, сопричастность; это они связывают его с самим собой, с другими людьми, с Богом – монолог, диалог, молитва” (“Франкфуртські лекції”) – так визначив Бьолль основний зміст своєї творчості. Ключовим в цій автохарактеристиці є слово “причетність”. Саме поетика причетності, яку все життя розробляв і культивував Бьолль, додає його творам неповторну своєрідність.

Наприкінці 50-х – початку 60-х рр. в західноєвропейській та американській літературі виникає новий персонаж – розсерджена молода людина. Спільним для романів і драм “сердитих молодих людей” є місце дії – провінція, авторська настроєність та інтонація твору – завжди особиста, іронічна, навіть цинічна, прагнення до найповнішої вірогідності, підкреслена особистісна основа твору. Герой “сердитих” розчарований своїм сірим буденним життям, незадоволений своєю роботою, “повстає” проти суспільства, в якому йому не знаходиться місця [5, с. 432]. Відчуття гніву у нього викликають “пращури” з їх традиційним життєвим устроєм. Він випускає отруту сарказму з приводу надмірної законслухняності співгромадян. Молодіжні умонастрої влучно використав Г. Бьолль для відображення скептичного відношення до “економічного чуда”, що трапилося в одному з самих ліричних своїх романів “Очима клоуна”(Ansichten eines Clowns, 1963). Персонаж схожий з іншими розсердженими, але у нього для гніву є серйозніші підстави. При аналізі роману “Очима клоуна” не можна не пригадати “Бляшаний барабан” Г. Грасса. Бьолль немов позичає тематику та проблематику скандального роману свого молодшого сучасника, але при цьому звільняє свій твір від модерністських прийомів Грасса, що переводить його тим самим у річище загальної правдоподібності.

Бьолль проаналізував причини великої трагедії країни та обставини, що створили “маленьку трагедію” кожної людини, в одному із найвизначніших романів “Груповий портрет із дамою” (Gruppenbild mit Dame, 1971). Розповідачем-дослідником, що збирає досє на пані,



виступає допитлива молода людина, яка усюди зветься навіть не автором, а просто “авт.”. Цим прийомом Бьолль прагне деталізувати сюжети з життям, наполягаючи на тому, що проза документально достовірна. Проте Бьолль замислює відверту гру з читачем, красуючись демонстративним, іноді навіть пародійним наукоподібством. У “Груповому портреті” “авт.” –добровільний заступник і захисник, що задумав відновити добру репутацію скромної немолодої жінки на ім’я Лені Груйтен. При цьому він збирає свідчення рідних, знайомих та друзів, а також не відмовляється й від свідчень недоброзичників. Розпитуючи тих, хто знав Лені у різні часи та при різних обставинах, він хоче докопатися до етичної природи героїні. Навіть зраджених друзів бентежать і шокують багато її вчинків. Кожен з них точно знає, в чому помилялася Лені, вважаючи, що вона сама джерело своїх нещасть. Жінка, яка покохала російського військовополоненого Бориса Котловського, яка виховує позашлюбного сина, зазнає жахливих життєвих труднощів, не оцінює свої вчинки як героїчні або антифашистські, а живе та любить по законах причетності природи та людяності, але не по вовчих законах нацистської ідеології. Бьолль багатьма ледве помітними деталями переносить свій персонаж з повсякденності у сферу історико-філософську. Лені загадкова, як сама її країна. Для Бьолля вона і є уособленням Німеччини. Лені утілює совість та гуманність нації, якнайглибшу порядність і готовність йти назустріч тим, хто потребує її допомоги [4, с. 509].

Крім Бьолля активними учасниками засідань “Групи 47” були також прозаїк і журналіст-сатирик Вольфдтріх Шнурре, прозаїки Мартін Вальзер, Зігфрід Ленц, Вальтер Йенс. Повний перелік учасників засідання групи налічує більше 20 імен.

У перші післявоєнні роки в Західній Німеччині відбулося нове відкриття американської класики ХХ в., адже книги У. Фолкнера та Е. Хемінгуея були майже два десятки років заборонені. Недивно, що нова німецька література випробувала дію заокеанської традиції. Зігфрід Ленц запозичив у автора повісті “Старий та море” типажі героїв, їх мужність, що розкривається у боротьбі з природною стихією або в спортивних змаганнях.

Після появи ранніх прозаїчних речей З. Ленця “Дуель з тінню” (1953), “Людина в потоці” (1957), “Хліба та видовищ” (1959) критики дали йому прізвисько “Хлопець та море” [2, с. 90]. Шлях письменника до самобутності був не таким вже й простим і швидким. Успіх прийшов, коли Зігфрід Ленц відкрив читачам місця, знайомі йому з військових років: це північне узбережжя Німеччини, що межує з Данією, селища поблизу Ельби, а улюбленим місцем дії стало місто Гамбург. Адже тут він знайшов багато своїх героїв, в яких вже досить давно переплелася скандинавське та німецьке коріння, та сформувався стриманий, мужній, відшліфований багаторічною звичною боротьбою з морем за життя та землю характер. Поява роману Зігфріда Ленця “Урок німецької” (1968)

стала великою подією у літературному житті Західної Німеччини. Ядро роману “Урок німецької” – це твір на тему “Радість виконаного боргу”, що вже декілька місяців наполегливо, по внутрішньому імперативу, пише неповнолітній злочинець, що проштрафився. Драматична складність ситуації роману Ленця в тому, що “головний злочинець” – провінційний поліцейський – не стільки переслідувач, скільки жертва. Його відвічна позитивна сумлінність позбавляє його здатності міркувати. Відбулася заміна людини поліцейським, так само як в інших подібних мільйонних випадках – солдата наглядцем гестапо. У подальших романах “Красназничий музей” (1982), “Учбовий плац” (1985) З. Ленц знову пропонує читачу зробити подорож у минуле. Оповідання зосереджене навколо реліквій минулого, будь то майстерні зразки народної творчості або ж іржава військова зброя, але вони повертають пам’ять назад до тих давніх часів, коли відбулося світове побоїще і люди різних національностей, що мирно жили в Мазурському краю, перетворилася на смертельних ворогів. У романах і розповідях Зігфріда Ленця сучасність завжди нерозривно пов’язана з минулим. Він, як і інші німецькі письменники старшого покоління, стурбований тим, щоб кошмарне минуле його юності ніколи не повторилося в новій об’єднаній Німеччині [8, с. 347].

Порівнюючи романи та новели Зігфріда Ленця з творами Г. Бюлля та Г. Грасса, слід визнати, що він більш традиційний, підкреслено реалістичний та достовірний. Його цінують, перш за все, ті читачі, які звикли у романах знаходити об’єктивне віддзеркалення сучасної дійсності. Він не схильний до сатиричних елементів творця роману “Очима клоуна” та грассівського неймовірного гротеску в “Бляшаному барабані” або “Собачих роках”.

Вище було вже зазначено, що як нація в цілому, так і німецька література виявилися розділеними надвоє. Хоча антифашистська тема в творчості письменників НДР та ФРН зайняла провідне місце, акценти робилися різні. Східнонімецькі письменники були стурбовані в першу чергу вихованням “нової людини”, тому в їх творах звичайно зображалося очищення від нацистських догм, яке часто відбувалося механічно. Всі рядові вермахту та звичайні бюргери оголошувалися без провини винними та заслуговували пробачення. Ця ситуація варіювалася в романах “Пригоди Вернера Хольта” Д. Нолля, “Ми не пил на вітру” М.В. Шульца, “Актова зала” Г. Канта, “У пошуках Гатта” Е. Нойча та багатьох інших [9, с. 280].

На відміну від західнонімецької літератури, у творах письменників НДР не обговорювався горезвісний “комплекс вини”. Головним принципом післявоєнної літератури Східної Німеччини був творчий початок. Романи на виробничу тему писали Дітер Нолль, Герман Кант та низка інших авторів. В той же час літературна та ідеологічна діяльність старшого покоління письменників, що зв’язали свою долю з НДР – І. Р. Бехера, А. Зегерс, А. Цвейга, Б. Брехта – була спрямована на

затвердження гуманістичних основ у німецькій культурі. Етичні питання, звернення до майбутнього перед читачами ставлять Кріста Вольф та Ервін Штрітматтер, Франц Фюман та Гюнтер де Бройн, Йоганнес Бобровський та Фолькер Браун. Інтелігенція НДР спрямовувала свої сили на те, щоб побудувати на сході країни першу в німецькій історії демократичну державу, що здатна відродити та розвивати гуманістичну культуру.

Тенденція до суб'єктивності та автобіографізму стала також помітною в Східній Німеччині. “Роздуми про Крісту Т.” (1968) Крісти Вольф позначили це зрушення, що розповідає про проблеми молодої жінки в самопошуці, яка так і не змогла самореалізуватися. Але чи тільки тому так трапилося, що Кріста Т. в 35 років померла від раку? Зрозуміло, письменницю цікавило інше питання, питання про те, чи може справді вважатися гуманним суспільство, що ставить перед своїми співвітчизниками низку проблем, окрім головної – пізнання кожною людиною самої себе та значення життя? Починаючи з цього роману, Вольф все більше зміцнюється в думці, що сучасний письменник вже не має права бути всебічно інформованим “всезнайкою” або виступати у ролі незацікавленого спостерігача. Прагнучи бути перед усім чесною в передачі свого досвіду, письменниця розробила теорію “суб'єктивної автентичності” та спробувала реалізувати її в романі “Образи дитинства” (1976) і “Немає місця” (1979), де вона також продовжила інтимно-психологічну лінію. Література НДР не пройшла також повз теми фемінізму, хоча й в соціалістичному аспекті, “Кассандра” (1984) Крісти Вольф, “Франциска Лінкерханд” (1974) Брігітти Райман, “Жінка-пантера (1973)” Сари Кирш [9, с. 311].

Вельми продуктивним для східнонімецької літератури виявився жанр документально-автобіографічної прози, в якому письменники підводили підсумки свого життя. Деякі з цих книг, мабуть, і сьогодні не втратили свого значення. До жанру автентичної хроніки відноситься роман Бруно Апіца “Голий серед вовків”, перекладеного більш ніж 30 мовами світу. Секрет успіху Апіца у фактографічності оповідання (вісім років, проведені в Бухенвальді, порятунок польської дитини, що народилася в концентраційному таборі). Потребою тодішнього читача в правдоподібних життєвих картинах легко пояснюється і успіх “Пригод Вернера Хольта” Дітера Нолля та низку інших творів, звичайно зарахованих до жанрів “роману виховання” та військового роману. До їх авторів, зокрема належить Ервін Штрітматтер.

У літературі НДР, звичайно, були свої суперечності, але, проте, вона стабільно розвивалася аж до падіння Берлінської стіни.

Взагалі, література в цей час у всіх жанрах переживає розквіт модернізму: у вжиток вводяться нові художні засоби. Драматургія часто наслідує принципи “документального театру”, багато авторів захоплюються суб'єктивними описами та автобіографіями.

Слід зазначити те, що війна все ж таки “знищила творчий початок” літератури та взяла, так би мовити, її собі на службу. Але це не означає, що кожна літературна робота була причетна до цього. Літературу залюбки використовували. У НДР більш охоче, ніж у Федеративній республіці, тому що розповідач сприймається тут як вихователь, тому й книга мала інше значення, бо вона аргументувала такі речі, про які в інших місцях мовчали.

Повоєнна література Німеччини вичерпала себе тематикою війни та повоєнного сорому, на зміну приходять низка молодих авторів, які знаходяться в пошуку своєї національної ідентичності. У 1991 році вийшла книга відомого письменника сучасності Рольфа Штольца “Німецький комплекс”, де автор зазначив поступову трансформацію старої теми “німецька нація та фашизм” в іншу – “німецька нація та людство”.

Літературний процес з його оновленням планується досліджувати надалі, тим паче, що на літературній арені Німеччини з’являється тенденція “різновікових” письменницьких груп: це ті, хто зробив собі ім’я це майже пів століття тому – Г. Грасс, М. Вальзер, З. Ленц, К. Вольф, Д. Нолль та інші) та генерація “нових архівістів” [10, с. 44].

#### Література

1. **Гаспаров Л.М.** Как писать историю литературы / Л.М. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 2003. № 59. – 250 с.
2. **Фрадкін І.М.** Литература новой Германии. – М., 1961. – 448 с.
3. **Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden.** Westdeutsche Literatur, Bd. 1 – 2. – Fr./M., 1972. – 324 S.
4. **Зарубежная** литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М. Толмачёв, В.Д. Седельник, Д.А. Иванов и др.; Под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Академия, 2003. – 640 с.
5. **Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури: Підручник. Видан. третє, стереотипне. – К.: Либідь, 2006. – 488 с.
6. **Карельский А.В.** “Группа 47”, в сборнике: Зарубежные литературы и современность. – М., 1973. – 640 с.
7. **Kühne P.** Arbeiterklasse und Literatur. Dortmunder Gruppe 61. – Fr./M., 1972. – 588 S.
8. **Einführung** in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. – Hamb., 1968. – 446 S.
9. **История** литературы ГДР. – М., 1982. – 462 с.
10. **Groys V.** Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie [1992] / V. Groys. – Ffm.: Fischer, – 1999. – 247 S.

In this article the question is about features of literature’s development in Western and Eastern Germany. It is necessary to notice, that these features of post-war literature have an influence on the modern literature of German. Autobiographical books, essays, memoirs are distinctive for this time.

**О.М. Медоренко**

### **СПЕЦИФІКА АВТОКОМЕНТАРЯ ЯК МЕМУАРНОГО ЖАНРУ (ВІД ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ ДО ПРОСВІТНИЦТВА)**

Пропоноване дослідження є спробою наукового розв'язання природи автокоментаря з точки зору історії походження жанру, його місця й ролі серед інших мемуарних форм. На прикладі трьох епох: Відродження, класицизму та просвітництва простежено процес становлення внутрішніх міжетекстових відносин у художньо-документальній літературі, з'ясовано причини використання жанру письменниками, розкрито хронологічні етапи його еволюції. Проблематика даного дослідження є актуальною щодо розв'язання, адже вона становить невід'ємну частину нашої кандидатської роботи. На жаль, автокоментар, маючи давнє походження, не є достатньо дослідженим сучасними теоретиками в галузі мемуаристики. До розв'язання даної проблеми почали вперше звертатися представники французького постструктуралізму: Р.Барт, М.Фуко, Ж.Дерріда, Ю.Крістева у 60 – 70 рр. ХХ ст, а також представники генетичної критики: Ж.Неф, М.Конта тощо. Великий внесок у дослідженні розвитку метажанру як жанру “первинного” належить художньо-критичним працям М.Бахтіна. Серед останніх досліджень до вирішення проблематики автокоментаря, можна віднести праці Г.Косикова “Про принципи розповіді в романі” [1], А.Ільфа “Комментарии не излишни!” [2], К.Ісупова “Вненаходимость комментатора” [3]. Беручись вивчати еволюцію автокоментаря з часів Відродження і далі до просвітництва, що становить невирішеність проблеми, ми ставимо за мету розглянути жанр з точки зору історичних подій, змін у суспільстві та культурі. Тому нашими завданнями є розкрити особливості історії становлення автокоментаря, характерного для певної доби: Відродження, класицизму та просвітництва; дослідити його індивідуальні жанрові риси. На наш погляд, дані доповнення перш за все стануть документальним підтвердженням доби, що допоможе з'ясувати причини поступового занепаду чи розвитку жанру, його трансформацію, еволюцію, перспективи.

Відродження (“Ренесанс”) – доба в історії культури та мистецтва, що символізує переломний етап занепаду догматичних ідеалів середньовіччя, уводячи поняття гуманістичного світогляду, повернення до античних зразків, переходу літератури з латинської мови до національної тощо. “Таким чином, уже в оцінках самих діячів цієї доби, Відродження виокремилася етапом культурного розквіту, що настав після тисячолітнього панування “середньовічного варварства” [4, с. 22]. Антропоцентризм, як головна філософська настанова, ставить людину центральною фігурою всесвіту, як у суспільстві так і в літературі.

Анонімність текстів, що була розповсюджена у попередню добу, змінилася на акцентування ролі автора в тексті. Саме з Відродження документом авторства вважається зазначення прізвища та ініціалів, уведення авантексту як окремого жанру, що розриває текстову цілісність. Автограф у художників стає документальним жанром, роблячи твори мистецтва підкреслено-авторськими. Не дивно, що саме в цей час у творчості художників (С. Боттичеллі, Р. Санті, М. Буонарроті) найбільшого розвитку набув портрет і автопортрет, а в літературі – форми мемуарних портретів, що розкрилися в автобіографіях, спогадах, авторських коментарях. Серед відомих автобіографій цього часу слід зазначити “Життя Бенвенуто” Б. Челліні, “Про моє життя” Дж. Кардано, “Проби” М. Монтеня, “Листи нащадкам” Ф. Петрарки...

Зміни доби не могли не відбитися на трансформації авторського коментаря, який по-різному розвивався, претендуючи на жанрову самостійність. Мемуарні здобутки Італії насичені цим жанром. Листи Колюціо Салютаті вміщують авторські нотатки у вигляді метатекстових вкраплень з домінуючою в них авторською позицією: “Всеодно я вирішив би, якби не був сам упевнений у твоїй приналежності (оскільки не можу взяти за істину те, що ти виявився лицемірним і скритним), що ти не стільки прагнеш дізнатися що-небудь сам, скільки дратувати мене” [5].

Не позбавлена суб’єктивності й автобіографічна проза Ф. Петрарки “З листів про повсякденні справи”, “Лист нащадкам”, “Моя тайна або книга бесід”. За словами Н. Томашевського, “автобіографічна проза є своєрідним коментарем до “Книги пісень” письменника” [6, с. 11]. Автокоментарі стають своєрідним провідником до внутрішнього світу поета, документально розкриваючи нам моменти його нещасного кохання, міркувань, морально-етичних поглядів тощо. На відміну від листів К. Салютаті, авторські нотатки Ф. Петрарки пишуться інакше. По-перше, в ході автобіографічної розповіді письменник уводить коментар до передмови, не відмежовуючи його дужками: “Коли ти почувеш що-небудь про мене, хоча й сумнівно, що моє нікчемне і темне ім’я проникло далеко крізь простір і час, то тоді, може бути ти побажаєш дізнатися, що я за людина...” [7, с. 394]; по-друге, як П’єр Абеляр, надає жанру конотативно-пафосного відтінку: “Так звані бенкети (або-пиятки, ворожі скромноти та добрі вдачі) мені ніколи не подобалися” [7, с. 395]. Хоча проаналізовані уривки зазначених письменників і відрізнялись між собою підходами до використання автокоментарів, об’єднувало їх те, що кожен надавав жанру маргінального значення, уводячи його до першотексту у вигляді стислих метатекстових роздумів, пояснень чи доповнень.

Дещо інший підхід до автокоментаря знаходимо у працях Марсиліо Фічино “Коментар на Пир Платона” та Пико делла Мірандола “Коментар на канцону про кохання” свого друга Джироламо Бенів’ені, які в зазначених працях філософського характеру зробили спробу

вивести жанр з підлеглого існування до самостійного. Підходячи до автокоментаря як джерела тлумачення філософських дискурсів щодо вічних тем того часу (злиття Бога з всесвітом у першому випадку та визначення суті “образу небесної любові” у іншому), через нього письменники намагалися дати розгорнену панораму власних світоглядних ідей.

Існує думка, що після Аврелія Августіна до епохи Відродження та Реформації не було написано значної автобіографії. Сходінками до нового бачення мемуаристики вважається французька та італійська література. Доба Відродження представлена працями Мішеля Монтеня “Проби” та Бенвенуто Челліні “Життя Бенвенуто Челліні”, перша з яких спрямована до звичайного зображення життєвих подій, інша – до самохвастощів, авторської вигадки та перебільшення. Варто зазначити, що в ході коментування власного життєпису у вступній частині Бенвенуто Челліні намагається передати кожне сказане слово за факт, отже, за достовірність. У даному випадку вступний коментар не є правдивим, він більше схиляється в бік художньо-авторської гри. Якщо у творчості Б. Челліні авторські нотатки не були відокремлені від прототексту, виконуючи доповнюючу роль (у вигляді вставних речень), то автокоментар до спогадів М. Монтеня мав “психологічне відкриття, будучи обгорненим у дещо архаїчну форму посилань на античні джерела, анекдоти, історичні приклади” [8, с. 203]. “Анаксимен писав Піфагору: “Чи можу я захоплюватися тайнами зірок, коли у мене безкінечно перед очима смерть чи рабство? (Адже це було в той час, коли царі Персії готувались йти в похід на його батьківщину)” [9, с. 68]; “Простий хлопчисько-спартанець, вкравши лисицю і заховавши її у себе під плащем, допустив, щоб вона прогризла йому живіт, тільки б не видати себе (адже вони, як відомо, значно більше боялися проявити незручність при крадіжці, ніж ми)” [9, с. 46]. Автокоментарі письменника, виконуючи підлеглу роль, залучалися досить часто, поглиблюючи зміст твору, розширюючи його простір. До них можна віднести автокоментарі-тлумачення (подій, фраз, символів) комунікативного та автокомунікативного спрямування. У порівнянні з вищезгаданими художньо-документальними текстами в коментарях до “Проб” М. Монтень працює над встановленням внутрішнього діалогу між автором та читачем.

Треба зазначити, що в різних країнах Європи автокоментар розвивався неоднаково. Скажімо, в Італії, у зв’язку з розширенням інтересу до художньо-документальної літератури, жанр еволюціонував більше ніж у Франції, Німеччині чи Англії. З проаналізованих текстів доби Відродження можна простежити наступний розвиток автокоментаря: 1) перейшов від біографічного до автобіографічного контексту; 2) поширився у передмові; 3) набув суб’єктивного, оціночного значення; 4) об’єднав вигадку і реальність; 5) започаткував новий етап написання розгорнених коментарів до хвилюючих проблем

філософського характеру (“Коментар на Пир Платона”, “Коментар на канцону про кохання”)...

Класицизм становить напрям у європейській літературі другої половини XVII ст., перші згадки про який зустрічаються в Італійській культурі, а розвиток і становлення відносять до французької. “Французька література XVII століття, що дала Франції її великих класиків, була надзвичайно багата художніми досягненнями, зробила значний вплив на інші національні літератури Європи, багато в чому визначила культурне обличчя століття у цілому” [10, с. 28]. Саме в час встановлення раціоналізму, правил трьох єдностей (під впливом праць Р. Декарта, М. Буало) відбувається зростання драматичних жанрів. Найвиразніше це відбилосся у творчості П. Корнеля, Ж.-Б. Мольєра (Поклена), Ж. Лафонтена. Домінування художнього в літературі над документальним, об’єктивного над суб’єктивним призвело до занепаду жанру автокоментаря. На відміну від мемуарних здобутків Відродження, мемуари класицизму мали дворянське спрямування. Серед найвідоміших джерел Франції можемо назвати “Мемуари” Франсуа де Ларошфуко та “Мемуари” Жан Франсуа Поля де Гонді. У книзі Л. Гінзбург “Психологічний герой”, була розроблена класифікація мемуарів доби XVII ст.: від інтимної (придворної) хроніки до воєнної (хронікальної).

Хоча творчість М. Ларошфуко підлягає хронікальному типу, художній зміст вигадки відчувається в мемуарах. Метатекст у текст автор уводить від першої особи, а себе, як біографічного персонажа, презентує від третьої. Вдаючись до зображення обставин при королівському дворі, автор, хоч і опосередковано, вплітає через автокоментар біографічні відомості, де характеризує власне “Я”. В “Мемуарах” письменник не відокремлює даний жанр дужками чи самостійними абзацами; він входить в текст неретроспективними поясненнями: “Однак, на відміну від інших, я зовсім не вважав вплив пані Шеврез настільки сильним: королева у розмовах зі мною відгукувалась про неї з помітною холодністю” [11, с. 27].

“Мемуари” Жан Франсуа де Гольді вважаються повною протилежністю щодо попередніх: у них яскраво виявляється авторська присутність; більш чітко виражене автобіографічне начало, де домінує самоопис з елементами вигадки.

Доба класицизму поставила людину-автора-особистість у центр тексту, надаючи великого повштоху до розвитку жанру автокоментаря. Однак, строгість та чітка унормованість у деталях, проголошення перемоги розуму над почуттями не розвинули автокоментар ані в текстовому просторі, ані в часі. Письменники через коментар, крім додаткової чи пояснюючої інформації, передавали й суб’єктивно-оціночне ставлення до зображеного, що виражалосся в сарказмі, іронії чи пафосі. Автокоментар ще не мав власного визначення та місця серед інших мемуарних форм, прикриваючись цілісним текстом, навіть якщо у його межах траплялися невеличкі авторські відступи.



VIII століття в історії світової культури позначено епохою Просвітництва, основними ознаками якої були: раціональність природи мислення, тяжіння людини до науки, нищення “релігійного дурману”, естетичність спрямованості мистецтва... Вважається, саме цей період сприяв розвитку художньо-документальних жанрів: щоденників, мемуарів, автобіографій, хронік. “Література XVIII ст. пронизана духом дослідження. Не відступаючи від життєвої правди, вона достовірно змальовує духовну атмосферу свого часу, де письменник охоче удається до експерименту, як би випробуючи людину у різних ситуаціях, досліджуючи її можливості” [12]. З одного боку, мемуарні жанри відточували власну жанрову незалежність, з іншого – вплітали елементи художнього в документальне, що призвело до розвитку жанру сповіді (заснованого у середньовіччі), представником якого був Ж.-Ж. Руссо. У сповіді він “новаторськи зумів об’єднати діалектику душевного життя, плинність психологічних елементів, співвідношення свідомого та підсвідомого” [8, с. 210]. Автокоментарі до “Сповіді” Ж.-Ж. Руссо, на відміну від французьких попередників класицизму, вийшли з-під традиційних настанов письма, розробивши нову традицію, у якій висвітлювалося домінування авторських емоцій, психологізму внутрішнього світу письменника. Авторські маргінали не тільки впліталися в контекст, але й відмежовувалися від спогадів самостійними відступами. Більшою мірою це були розширені міркування, в ході яких автор аналізував власне буття, внутрішні порухи, душевний стан біографічного “Я”. “І зараз, коли пишу ці рядки, я відчуваю, як частішає мій пульс; ці хвилини будуть завжди в моїй пам’яті, хоч би я прожив сто тисяч років. Перше відчуття насильства і несправедливості так глибоко відобразилося в моїй душі... що побачивши будь-який несправедливий вчинок... моє серце так горить обуренням, неначе я сам є жертвою” [13, с. 23].

Слід підкреслити, що новим у досліджених художньо-документальних текстах було зіставлення життєвих реалій минулого та їх обґрунтування в ретроспективних автокоментарях. Це говорить про глибше, різнобічне розкриття авторського образу, який не є однаковим у межах різних часових відрізків: “Мені не вдалося здобути необхідного визнання. Мене закликали до відповіді багато разів, довели до жахливого стану, але я був непохитний. Мені легко було померти, і я зважився на це. Пройшло майже п’ятдесят років з часу цієї події, тепер мені нічого боятися покарання за той випадок, і ось я оголошую перед небом, що я був у ньому неповинним, що я не ламав і не чіпав гребеня, не підходив до плити і навіть не думав про це” [13, с. 22]. Отже, як бачимо, автокоментар має особливу здатність повертатися до тексту через певний час, доповнювати його, коректуючи власний образ. (Однак такі реанкорнаційні повернення тексту до нового життя в добу Просвітництва зустрічались рідко).

На основі “Сповіді” Жан-Жака Руссо ми проаналізували наступні вияви жанру: 1) автокоментар набуває елементів психологізму (з зануренням письменника у внутрішній світ свого Alter ego); 2) впроваджує всюдиприсутню роль автора (через уведення ретроспективного коментаря); 3) підкріплює достовірність спогадів фактами, зводячи художність авторської оповіді до документальності...

Дана праця є фрагментом дисертаційного дослідження.

#### Література

1. **Косиков Г.** О принципах повествования в романе // Литературные направления и стили: Сборник. – М.: МГУ, 1976. – С. 65 – 76.
2. **Ильф А.** Комментарии не излишни! // Вопросы литературы. – 2005. – № 6. – С. 273 – 310.
3. **Исупов К.** Внезаходимость комментатора // Вопросы литературы. – 2008. – № 2. – С. 6 – 19.
4. **Брагина Л.** Итальянский гуманизм: этические учения XVI-XV вв. – М.: Высшая школа, 1977. – 254 с.
5. **Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век)** / Под ред. Брагиной Л. – М.: Изд-во МГУ, 1985. <http://renaissance.rchgi.spb.ru/Salutati/opus1.htm>
6. **Томашевский Н.** Предисловие. – В. кн.: Сонеты; канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза. – М.: Правда, 1984. – 529 с.
7. **Петрарка Ф.** Сонеты; канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза. – М.: Правда, 1984. – 529 с.
8. **Гинзбург Л.** О психологической прозе. – Л.: Сов. писатель, 1971. – 464 с.
9. **Монтень М.** Опыты. – М.: ЭКСМО, 2006. – 512 с.
10. **Пахсарьян Н.** Французская литература [XVII века] // Пахсарьян Н.Т. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков: Учебно-методическое пособие. М.: Издательство РОУ, 1996. – 141 с.
11. **Ларошфуко Ф.** Мемуары-Максимы. – Л.: Наука, 1971. – 279 с.
12. **Романчук Л.** Особенности повествовательной манеры Стерна в “Сентиментальном путешествии”. <http://roman-chuk.narod.ru/1/Stern.htm>
13. **Руссо Ж.-Ж.** Избранные сочинения в 3-х томах. – М.: Гослитиздат, 1961. – Т. 3. – 727 с.

Current article is the first scientific attempt of finding out a meaning, place and history of author commentary. Starting discovering this genre from Renaissance to the Ages of Enlightenment we put to a goal lean ways of its nature, poetic and genesis that started from margins of metatext and later on grew to individual forms. While analyzing author commentary we took it together with history of that time, culture and memoirs. Such knowledge will help us form scientific field of view to a problem of a genre.

**В.Ю. Родигіна**

### **АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАЗВИ МЕМУАРНИХ СПОГАДІВ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ “ДАР ЕВДОТЕЇ”**

На зламі тисячоліть зростає зацікавленість документалістикою не тільки читачів, але й літературознавців, вчених. Це не дивно з огляду на те, що Україна пережила довгу добу репресій, замовчувань, заборон. Українська література, як і журналістика, протягом багатьох років не мала змоги висвітлити історичну правду про соціально-політичні процеси, які відбувалися в ХХ столітті. Водночас зростає увага літературознавців до теоретичних визначень та узагальнень категорій документальної літератури.

Із зникненням цензури особливо активізувалось видання документально-правдивих книг, героями яких були реальні історичні постаті і оцінка певних історичних обставин в них дається від першої особи. В молодій незалежній державі лиш тільки починають з'являтися книги, авторам яких є багато чого розповісти нащадкам, а те, що ці люди були живими свідками суперечливих подій додає великої вартості їхнім спогадам. Як зазначає Олександр Галич: “Документалістика, особливо така її форма, як мемуари, набагато точніше, а ще й емоційніше, ніж донедавна вузівські та шкільні підручники, відтворює далеке й більш віддалене минуле, провідні історичні тенденції, дає оцінки реальним політичним діячам, письменникам, акторам, у різні періоди (відносно спокійні чи драматичні, а то й трагічні) нашої історії. Спогади часом називають третьою історією, маючи на увазі, що перша історія – це справжній суспільний процес, що мав місце в минулому; друга – це його бачення в офіціозі; а третя – неупереджений погляд мемуариста чи автора біографічної оповіді” [1, с. 5 – 6].

Серед таких визначних літературних постатей українсько-радянської, а згодом, українсько-емігрантської епохи є письменниця Докія Гуменна.

Мемуаристика Докії Гуменної ще не розглядалась як самостійне літературне явище або як історико-літературне джерело унікальної інформації. На пильну увагу науковців заслуговують 7-томні мемуарні спогади письменниці, з яких опублікованими є лише перші два томи, а більша частина зберігається у відділі рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

У своїй статті ми зробимо спробу з'ясувати жанрові характеристики спогадів письменниці, встановити, що мотивувало авторку розпочати роботу над мемуарами, чим вона керувалася при виборі теми “Дар Евдотеї”, адже без розуміння першопочатку роботи неможливо осягнути цілісного її значення.

Хоча мемуаристика Докії Гуменної досі не потрапляла під пильну увагу літературознавців, певні загальні відомості про спогади письменниці ми все ж можемо з'ясувати. Наталія Іщук-Пазуняк називає “Дар Евдотеї” “коронною працею письменниці, де розповідь побудована на основі пережитого за все життя” [6, с. 180].

Микола Мушинка визначає “Дар Евдотеї” “мабуть, найвизначнішим твором Докії Гуменної після “Дітей Чумацького шляху”... Це автентичні спогади, оперті здебільшого на записи у щоденнику, який авторка вела протягом цілого життя... Історія правдива, діаметрально протилежна поданій у дотеперішніх радянських підручниках літератури. За цю правду Докію Гуменну били і в Україні, та немало дісталось їй і на еміграції...”

Критична вона не лише до свого оточення, а й до самої себе. “Дар Евдотеї” – її щира, відверта сповідь...” [7, с. 35].

Цікавою є оцінка спогадів письменниці, яку надав Петро Сорока: “Підсумком великого творчого життя Д. Гуменної в літературі стали автобіографічні спогади “Дар Евдотеї”. Тематичний діапазон цієї книги надзвичайно широкий, багатоплановий, багатозвучний. Це не тільки книга спогадів, “іспит пам'яті”, це ще й нагода викласти свою світоглядну систему, роздуми про мету людського життя, ціну людяного слова і високе призначення людини” [8, с. 138].

Вадим Пепа у передмові до перших двох книг “Дар Евдотеї” вклоняється таланту письменниці: “Тут би вдарити на повну силу в такий дзвін, щоб усі почули: у мові – історія народу. Закодована його пам'ять від первоз'яви роду на білому світі й до часу нинішнього. Пам'ять мови рівнозначна генетичній. Ось із цим відчуттям Докія вродилася. Науково його не пояснює, а виявляє у своїх творах, особливо ж у “Дарі Евдотеї”. Бо це ж мемуаристика” [2, с. 15].

Як бачимо, критики не є одноставними у визначенні жанру мемуарної праці письменниці. Діапазон визначень коливається від загальноприйнятого “автобіографічні спогади” до зовсім загального “мемуаристика”. Сама Докія Гуменна на сторінках спогадів так прокоментувала жанрову приналежність свого твору: “Звичайно, я після гостювання входжу до хати і починаю читати, щоб стерти цю втому. Тепер, щоб викинути з себе якийсь нагул від перебування з людьми, я зшила зошит і написала: “28-го квітня 1960 року.” Не знала, як назвати. “Автобіографія?” – “Спогади?” Ні те, ні те. У цей мій давно намірений задум має ввійти не тільки те, що було зо мною, в моїй душі, а й те, що мені довелося бачити, спостерігати. Головне – що я бачила із своїх “задвірків” у літературному житті” [5, с. 728].

У своїй статті ми користуємося класифікацією професора Олександра Галича і на її основі робимо висновок, що твір Докії Гуменної є мемуарним романом [1]. Щодо бінарної опозиції об'єкт – суб'єкт, то в даному аспекті класифікації мемуари Докії Гуменної поєднують в собі ці два начала, адже авторська свідомість спрямована не

тільки на зображення історичної епохи, людей, але й на розкриття внутрішнього світу авторки, отже вони є суб'єктно-об'єктивними.

Проблема автора неодноразово розглядалась в сучасному літературознавстві. Основною метою в розробці цієї проблеми є оволодіння повнотою сенсу мемуарного твору – тією повнотою, яка відкривається при сприйнятті твору як цілісності. У розгляді проблеми автора в мемуаристиці Докії Гуменної ця повнота сенсу ототожнюється з авторською позицією – весь твір як ціле розглядається в плані виразу авторської позиції, авторської свідомості. Назва, архітектоніка художнього твору, його образна система, оповідна форма і т.д. є способами реалізації авторської позиції, осмислення явищ дійсності і їх одночасною оцінкою. Очевидно, що концепція Докії Гуменної найконструктивніше реалізується в назві – “Дар Евдотеї”. Але крім цього в назві твору має бути представлений мотив його написання, адже мотивуюча складова є невід'ємним компонентом номінації.

Перша з семи книг мемуарів Докії Гуменної має назву “Іспит пам'яті”, присвятила її авторка своєму батькові. На сторінках цієї книги читаємо про такий мотив написання мемуарів: “Мені вже 68 років, думаю, що ніяких особистих подій у моєму житті вже не буде і що пора записати його. Відтворити. Вправа для пам'яті. Життя моє бідне на зовнішні події, а пересичене внутрішніми емоціями, настроями, переживаннями. Можна сказати, що моя зовнішня біографія не має нічого індивідуального, а повторює долю тих, що народилися в період перед революції і перейшли те, що було всім. Таке собі сіре існування, без барв, нема про що розказувати” [2, с. 20]. Як бачимо з цих рядків, їх авторка є дуже скромною, невибагливою людиною. Записи свого життя вона здійснює для того, щоб перевірити наскільки вона ще здатна пам'ятати. І перше з чого починає – це її дитинство 3 – 4 років. Перша з семи книг мемуарного роману має назву “Київські кручі”, в її основу полягли дитинство, юність Докії Гуменної, початок її навчання в Ставищах, Києві.

Як можемо бачити із тексту спогадів, Докія Гуменна завжди принципово та неоднозначно ставилася до свого імені, протягом усього життя продовжувала цікавитися його походженням та значенням: “23 лютого старим стилем 1904 року прийшла я на цей світ. Дали мені ім'я грецької морської богині Евдотеї – Євдокія” [2, с. 26]. Пізніше письменниця почне асоціювати своє ім'я зі своїм художнім талантом, а також з певною невидимою силою, яка завжди поруч у скрутну хвилину.

І не завжди це ім'я було предметом гордості його власниці. Під час однієї з сільських дитячих ігор сталася неприємна для самолюбства Докії Гуменної подія, яка багато в чому вплинула на її подальше сприйняття дійсності. “Нарешті дівчата підказують: – Явдоня! Явдоня! – гукають. Володя з виразом ввічливої зневаги процідив: – Явдоня, что лі? Чи то настільки плебейське було це ім'я, чи настільки низько стояла я на соціальній драбині Жашкова, чи я вже така була невиразна і незначна, що

навіть ім'я моє важко було пропхнути через губу? А головне ж, Володя прекрасно знав мене й як я звуся! З гри я не вийшла, але образа залишилася на все життя” [2, с. 63]. Ця образа виникла через почуття вимушеної меншовартості в оточенні інших, до того ж меншовартість викликала суто українським ім'ям – Явдоня, як Докію називали вдома, а ця несправедливість ще більше докоряла їй.

Під час навчання в педагогічній гімназії у Ставищах Докія Гуменна стала ще більш прискіпливо ставитися до того, як її називають. “Бо треба сказати, що в цій клясі причепили мені ще одне ім'я – Дуся. Хтось так назвав – і пішло. Мені це ім'я не подобалось, якесь ніби міщанське, то я стала називати себе Докією. Явдоня – це ж тільки домашнє. Явдоха видавалось мені тоді простацьким і грубим. Хоч тепер я думаю: грецькі Гіпероха, Андромаха – гарно. А чому українське Явдоха – негарно? Ну, я тоді ще не знала, що Євдокія – це ім'я грецької морської богині, Евдотеї. І значить воно: добра богиня вода. Еї-ев – добра. До – вода. – Кія-тея – богиня.

В 30-х роках видавали пашпорти і написали в моєму “Євдокія”. Я не хотіла такого паспорта брати і довелося йти до начальника міліції та доводити, що я – Докія. Для цього я принесла словник Грінченка (бо міліція казала, що такого імені нема). Але начміліції сказав, що словник Грінченка не документ. То я принесла академічний словник і показала там своє ім'я. Відтоді я в документах Докія” [2, с. 125]. Така деталізація говорить сама за себе, адже в ній поєднуються і честолюбство, і патріотизм, і певні пошуки себе в цьому світі. А в молодості кожна людина, доки вона ще не визначилась з покликанням життя, шукає це покликання в собі, в своїм імені.

Коли ж після безрезультатних благань матері Докія Кузьмівна покинула рідний Жашків і поїхала на навчання до пореволюційного Києва, в неї з'явилось ще одне наймення. Ось як сама вона про це пише: “Відразу він мене перехрестив на аристократичний лад – і стала я з-французька Евдоксі. І так, придбала я ще одне ім'я, крім уже відомих: Євдокія, Ядоня, Явденцл, Явдуна, Дуся, Докія...” [2, с. 125]. У випадку Докії Гуменної носій імені виступав як колекціонер даних йому номінацій, кожна з яких несла своє емоційно-змістове навантаження та додавала носію багатогранності та неповторності.

Коли дорогу в літературу було закрито і Докія почала працювати стенографісткою після закінчення курсів до її київської кімнатки почали навідуватися старша сестра Ганя з вже дорослим сином Вітею. Вітя дав Докії нове наймення: “Ну, як тут на нього сердитися? Завжди він щось виспівував, вибренькував, веселість із нього била аж до стелі. Мене він уже перейменував на Явдоніну. Ще одне ім'я” [2, с. 399].

І це ім'я подобалось власниці набагато більше, ніж попередні. Адже зі своїм племінником вони завжди знаходили спільну мову. Цього зовсім не можна сказати про стосунки Докії з молодшою сестрою Оленою (Льоною), з якою вона ділила кімнату на двох. Сестри були дуже

різні, якщо не сказати діаметрально протилежні. Олена вболівала за матеріальні статки, Докія в той же час задовольнялася богемними творчими інтересами, практичність її не цікавила зовсім. Докія Кузьмівна часто пише про непорозуміння з молодшою сестрою та про своє нове наймення: “Я нічого не могла розказати при ній з свого “я”, а коли при ній пускалася розвивати свої думки, що на той час настирливо товклися в голові, – на Олениному обличчі з’являлася секретна іронічна посмішка. І вгадай, що вона думає! Це ж вона надала мені най модерніше ім’я з усіх, що я досі мала: уже я в хаті звалася Явдо” [2, с. 420].

Можливо, ця багатоманітність імен – багатогранність людини й зумовила початок гігантської праці записів свого життя. Сама Докія Гуменна пише так: “Головне, – треба зробити “Іспит пам’яті”, поки не напала склероза, поки пам’ять служить. Недарма ж я так назвала, це ж я роблю перегляд своєї здібності. Це – вправа, що я можу згадати.

Тут заувага: я багато чого пропускаю; деталі, щоб не затемнювали, і побічні теми, прикладом, характеристики і біографічні клаптики тих осіб, що побіжно згадую, а про них знаю все таки більше. Одночасно – зникло з пам’яті таке, що було у моєму досвіді” [4, с. 1475]. На той момент робоча назва “Іспит пам’яті” повністю відповідала дійсності та мотивам написання мемуарного роману – з’ясувати, як багато сама письменниця пам’ятає зі свого життя: “Назва “Іспит пам’яті” прийшла пізніше, як я побачила, що це – справді іспит. Витягати треба з комор і закомірків пам’яті усякі сцени, важливі і незначні, та вирішувати, що з тим зробити” [5, с. 728].

Що ж було тим провідним мотивом, який змусив письменницю відійти від суто випробувального погляду на назву свого твору та ототожнити його з своїм власним ім’ям. Перед тим як заглибитися в авторську інтерпретацію справжнього походження назви мемуарного роману розглянемо цікавий факт. Неодноразово на сторінках своїх мемуарів Докія Гуменна пише про свою особливість: “Почуття своєї інакшості – “я не така, як усі”, почуття окремішності й чужості оточення – це було вже готове в мені. Може, через ці дефекти думки та мови? “Недоскоцька” й “недопитацька”. Тепер – певність: “Я не звідси!” А тоді: “Чого я тут? Звідки ж я? Нащо я тут?” Не бачивши в реальності відповіді, я приходила до двох відповідей: 1. Моє життя – випадкове безглуздя. 2. Воно для того, що я маю виконати якусь місію” [2, с. 215].

Наталія Іщук-Пазуняк в своїй статті також пише про цю дивну обставину: “В кінці цього короткого огляду хотілося б зупинитись над окремим явищем, яке спостерігає сама авторка у своїх прецікавих спогадах “Дар Евдоті”. Є це та невияснена для неї обставина, що при найбільшій небезпеці для неї чи для її родини приходить неочікуваний порятунок. Виникає здогадка, що людина, яка носить у собі іскру Божу – талант творчості, перебуває і сама під незримою опікою творця, недаремно ж іскра Його жевріє в ній і охороняє. Ця здогадка нехай і буде даром письменниці, гуманістці і правдоносцеві у її 90-ліття” [6, с. 180].

Справді в мемуарному романі неодноразово натрапляємо на якусь невидиму Істоту, яка в найтяжчі часи допомагала Докії Гуменній та її рідним: “Я завжди тримаю в пам’яті цей дивний випадок, це чудо. Тепер, коли набралось багато таких феноменів, я думаю, що то був не випадок, а вияв присутності опікуна. (Він? Вона? Воно? Хто? Що?) Воно весь час присутнє біля мене, скеровує мої дії й утворює ситуації” [2, с. 215 – 216]. Докія Гуменна вірила в те, що хтось чи щось скеровує її до літературної роботи та допомагає у житті в найскрутніші моменти: “В ці дошкульні дні зустрічаю Шабельницького, що колись був на нашому курсі. Чи й тут діяв замисел Істоти?” [2, с. 247].

З цього бачимо, що все життя письменниці жила з вірою у те, що поруч знаходиться невідома всепереможна сила, але усвідомити її у зовнішніх обставинах письменниці не змогла. Тому віднайшла її в самій собі, як внутрішню здатність до мобілізації, про що й згадала у мемуарах: “На одному з літературних вечорів в Сан Дієго засновник цього вечора – Олександр Скоп сказав промову. Представляючи мене, Олесь жартома відкрив дивину: “Наша гостя – дощonosниця, розвозить дощ. Куди приїде – слідом за нею іде дощ!” А то ж була сама справжня дійсність, я ж Евдотея, Добра Богиня Вода.

Тепер після багатьох студій я можу додати більше. Евдотея, не тільки морська богиня, що допомагає морехідцям у біді, а й взагалі діва усіх вод. І дощів, і широких повноводних рік, і бурхливих весняних потоків. Не тільки у греків ряснить її ім’я Ейдотея, Ізофея, Аедона, а й у всій Європі. У старовинних мітах та легендах предків, вона – богиня безсмертя. Ідун завжди мала при собі повен кошик золотих яблук молодості. Може це вона – та невидима істота, що я її весь час відчуваю біля себе, що все життя веде мене неходженими стежками. Це вже тоді, на цьому вечорі в Балбоа-парку, зродилася ідея... Довго-довго дозрівала вона – а дозріла у назві через багатенно років для мого іспиту пам’яті – Дар Евдотеї. І коштувало це 31 доляр, що зібрав із вступних та вручив мені Олесь” [3, с. 1155 – 1155 а].

І не дивно, що в свідомості письменниці невидима Істота еволюціонувала та стала ототожнюватися з ім’ям письменниці, а потім в решті решт ми знаходимо її сліди й у назві найбільшого твору життя Докії Гуменної. Сама авторка дає пояснення зміни назв в своїй книзі життя так: “Весь задум тривав з 28 квітня 1960 р. до 17 квітня 1974 р. Вся ця праця названа: Дар Евдотеї. А назва “Іспит пам’яті” це підназва. Ця робоча праця служила мені під час праці, але для цілості ліпша Дар Евдотеї” [4, с. 1633].

Початок літературної кар’єри письменниці припадав на важкі для України післяреволюційні роки. Як дочка “нетрудового елементу” Докія Кузьмівна не мала змоги отримати повноцінну освіту, як правдива письменниця зазнала утисків та безробіття через свою непохитну позицію і врешті-решт під час Другої Світової війни була змушена емігрувати закордон. Складне, напівголодне, незрозуміле оточенню



життя письменниці зафіксовано в головному творі її життя – спогадах “Дар Евдотеї”, а підсумок в своїм мемуарнім романі вона зробила сама: “Починаючи цю студію іспиту пам’яті, я думала, що моя біографія – мільйонний раз повторення інших. А тепер перейшовши ще раз своє життя, думаю: так, натерпілась я принижень, упосліджень, як і мільйони – і все ж я вийшла з бою із “не поламаними ребрами душі” [4, с. 1629].

Таким чином, можемо зробити висновки про те, що визначний мемуарний доробок Докії Гуменної лише тільки починає відкриватися широкому загалу, він ще потребує належного літературознавчого вивчення. Авторська свідомість в мемуарному романі письменниці постає як багатоплановий неоднозначний образ і також чекає детального дослідження.

### Література

1. **Галич О.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи. – Луганськ: Знання. – 2001. – 244 с.
2. **Гуменна Д.** Дар Евдотеї. Іспит пам’яті. Кн.. 1. Київські кручі; Кн.. 2. Жар і крига. – К.: Дніпро, 2004. – 520 с.
3. **Гуменна Д.** Дар Евдотеї. II серія – Америка. Добра Богиня Вода // Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Фонд № 234. – Од. зб. 25.
4. **Гуменна Д.** Дар Евдотеї. II серія – Америка. Та й о! Програма виконана // Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Фонд № 234. – Од. зб. 26.
5. **Гуменна Д.** Дар Евдотеї. II серія – Америка. Кольорова терапія // Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Фонд № 234. – Од. зб. 23.
6. **Іщук-Пазуняк Н.** Постать, доля і праця Докії Гуменної // Березіль. – 1995. – № 9 – 10. – С. 173 – 180.
7. **Мушинка М.** Докія Гуменна та її “діти” // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 26 – 35.
8. **Сорока П.** Світлий дар Євдотеї: до 100-літнього ювілею Докії Гуменної // Дзвін. – 2004. – № 10. – С. 134 – 139.

The memoir inheritance of Ukrainian authoress emigrant appears in new light. The features of display of author consciousness of memoirs of Dokiya Gumenna “Gift of Evdoteya” open up on the pages of the article. Original interpretation of the name of memoirs is given. The unpublished fragments of memoirs are also used for the detailed studying of reasons of writing the work.

**І.Л. Савенко**

**СПЕЦИФІКА РЕЦЕПЦІЇ ПОСТАТІ Т. ШЕВЧЕНКА  
В НОВІТНЬОМУ ДОКУМЕНТАЛЬНО-БІОГРАФІЧНОМУ  
Й МЕМУАРНОМУ ДИСКУРСІ: ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНИЙ  
ТА СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ**

Сьогоднішній поступ України відзначається швидкою зміною власних пріоритетів, коли національні почуття, на жаль, часто апелюють до нетривких знакових систем. Історичний досвід, з одного боку, виступає ілюстрацією до власних помилок, які не бажаємо долати, а з іншого – він стає відображенням свого справжнього усвідомлення в дзеркалі історії.

Попри такий стан справ для України існують такі пріоритети, що спромоглися піднятися над дріб'язковістю суб'єктивізму, і які репрезентують базові основи фундаментальності української нації. Саме такою постаттю для української літератури виступає Т. Шевченко, місце якого для самоідентифікації української культури важко переоцінити, тому що його особистість (з усіма її перевагами і недоліками) зорієнтовує органічний розвиток вітчизняної культури в світовому культурному просторі.

Погодимось із загальновідомим твердженням про те, що історія народу – це передусім історія його найвизначніших представників. Розуміння й знання свого минулого – досить актуальна проблема для України сьогодні. Для новітнього українського письменства гостро встала потреба кардинальної ревізії існуючої парадигми, що має здійснюватися на чіткому розумінні позитивних і негативних моментів у своєму розвитку та об'єктивності їх потрактування.

Документалістика – таке літературне явище, що існує в сьогоднішній для історії. У новітньому літературному процесі вона виконує функцію каталізатора, що сприяє своєрідному “поверненню”, “перегляду” та “реінтерпретації” вже ніби давно і непорушно відомих постатей, таких як Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський тощо.

Сучасна шевченкіана, і документальна зокрема, становить собою строкате жанрово-стильове й тематичне поле, як пропонує різноаспектний розгляд даної проблеми: від “антишевченківських” творів і “пашквілів”, розвінчання міфотворчості поета, до нової муміфікації й піднесення його на п'єдестал. Авторський суб'єктивізм часто не дозволяє біографам подати неупереджену рецепцію особи поета. Тому досі не маємо правдивого й суто документального осмислення життєвого шляху Кобзаря.

Постать Т. Шевченка вважається духовною підвалиною української самоідентичності, основним чинником доказу самостійного

історичного минулого й перспектив майбутнього існування України. Внаслідок цього, правдива рецепція постаті Кобзаря пов'язана із певними труднощами. Вважаємо, що за останній час постать Т. Шевченка виявилася найзаангажованішою серед усіх, які претендують на титул духовного проводиря нації.

Не можна не брати до уваги той факт, що вітчизняна документальна, історико-біографічна та мемуарна література головним чином, звертала свою увагу на постаті українських письменників. Цей параметр виступав суттєвим показником для визначення жанрово-стильового поля їх рецепції документальним письмом. Намагаючись подати біографію відомого письменника або висвітлити окремі питання його життєпису, дослідник вирішує безліч проблем: від художньої довершеності твору до справжності фактичних подробиць. Працюючи на вирішенням цих проблем, біограф обов'язково стикається із досить "популярним" явищем для вітчизняної літератури як "міфологізація".

Якщо брати до уваги сучасну шевченкіану, то з одного боку, таке твердження справедливе. Т. Шевченко виступає національним символом України, як, наприклад, О. Пушкін для Росії, Байрон для Великобританії, Гете для Німеччини або Данте для Італії. Проте у виписуванні "монументальних" рис "світоча" національної культури, губиться справжня особистість митця. З іншого боку, існує небезпека штучного спрощення особистості письменника через показ побутових і "низьких" деталей його життя. Крайнощі, які пропонує сучасна дійсність, іноді не дозволяють витримати "золоту середину" поміж цими двома чинниками. Особливо "хворіє" на це сучасна документальна шевченкіана.

Актуальність звернення до даної теми зумовлена сучасним станом літературного процесу й тим місцем, яке в ньому займає величезний недосліджений масив документального письменства, зокрема документально-біографічної та мемуарної прози. Той стан, в якому перебуває українське суспільство, що прагне духовного відродження, створює сприятливі умови для пошуку документалістами й біографами нових підходів та вдосконалення вже існуючих, до багатоваріантного розгляду біографічної постаті, оцінки та її ролі в історичному процесі.

Вагому частину аналізу сучасних документалістів становить канонізована за радянських часів постать Т. Шевченка. Новітня шевченкіана наприкінці першого десятиліття ХХ століття представлена об'ємним накопиченим матеріалом і потребує до себе уваги літературознавців, що займаються вивченням жанрово-стильових питань сучасного документально-біографічного письменства.

Відмітимо, що сьогодні достатньо важко (проте цікаво) працювати із визначенням жанрової приналежності і стильової специфіки документальних, історичних, мемуарних та інших творів.

Прогнози щодо розвитку документально-біографічної прози, які прозвучали ще в 70-х роках ХХ століття, не лише здійснилися, але й стали орієнтиром для документального письменства у нових творчих

пошуках в документально-біографічній шевченкіани межі ХХ – ХХІ століть. Протягом цього часу вийшли друком монографії, дослідження й численні розвідки, в яких автори намагалися висловили власне бачення творчого шляху й біографії Т. Шевченка.

Жанрові особливості сучасної документальної літератури свідчать про те, що вона органічно поєднує в собі, як звернення до фактичної точності документів, так і врахування суб'єктивної позиції дослідника-біографа. Іноді головна увага переключається не на біографічний факт, а на його пошуки. Оголений документальний факт обов'язково огортається письменницьким домислом. Через це мемуарні жанри сьогодні все більше посилюють свою позицію, ускладнюючи визначення жанрової й стильової специфіки сучасної літератури.

По суті, для багатьох біографів у теперішній час суспільно-політичних перемін і творчої свободи документальні жанри стали компромісним рішенням, своєрідною свободою для проявлення (або швидше, висловлення) своїх ідейно-естетичних принципів. Модель національної концепції письменника, що вибудовується в літературі, зокрема біографічній, дає можливість перепоціновувати постать відповідно до потреб і нових запитів епохи.

При розгляді ідейно-естетичної і жанрової організації сучасних біографічних творів про Т. Шевченка, можна відзначити в них спробу не лише до прагнення окреслити свою власну думку, але й показати історичну й художню глибину розуміння постаті митця з погляду сучасності. Активні й плідні пошуки сучасної шевченкіани у різноманітних жанрових різновидах і модифікаціях документально-біографічної прози слугують якісним прикладом нового естетики-філософського та історико-літературного осягнення постаті Т. Шевченка.

Спірним питанням може виступати концепція відображення історичної та художньої правди. Попри штучне нашарування новітніх сентенцій часу, ці розвідки несуть у собі зерно раціональності в новому осмисленні постаті Т. Шевченка. З цього боку, окреслені твори можна вважати активним духовним надбанням сучасного письменства. Але значущість цих творів стане ще вагомішою, якщо розглядати їх в контексті “класичних” зразків шевченкіани (наприклад, С. Васильченка, О. Іваненко, О. Ільченка, З. Тулуб, Л. Смілянського, Вас. Шевчука тощо).

Так, Б. Мельничук вважає, що українська історико-біографічна література – це література, по суті, про письменників [21]. Про це свідчить шеститисячна шевченкіана попередніх років. Але сучасна документально-біографічна шевченкіана змінює кут зору із історичної спрямованості в фактографічну. Реалізувати самосвідомість поета і художника, оживити канонізований образ Кобзаря намагається документальна проза про митця межі ХХ – ХХІ століть.

Якщо поглянути на твори про Т. Шевченка початку і середини ХХ століття, ми побачимо численні твори історико-біографічного жанру. Наприклад, “В бур'янах” С. Васильченка, “Тарасові шляхи” О. Іваненко,

“Серце жде” О. Ільченка, “Поетова молодість” Л. Смілянського тощо. Так само, як із відходом вікторіанської біографії, яка надавала перевагу ідеалізації своїх героїв, на початку ХХ століття з літературної сцени, твори А. Моруа, Л. Стречі, І. Стоуна розірвали зв’язок із віджилими традиціями попередньої епохи, так зараз шевченкіана сьогодення пропонує новий шлях до осмислення постаті Кобзаря.

Залежність від класового принципу позбавляла біографістику середини ХХ століття варіативності погляду на багатогранну особистість Т. Шевченка й не давала можливості здійснювати творчі пошуки в історико-документальних жанрах. Але національна потреба в духовному розвитку України обумовила й новий етап розвитку вітчизняної шевченкіани. Тому шокуючими (і почасти неприйнятними) для суспільної “вікторіанської” свідомості багатьох українців виступили окремі “відкриття” про Т. Шевченка.

При аналізі сучасної документально-біографічної шевченкіани доцільно, на наш погляд, звернути увагу на процес перетворення фактів на естетичну домінують творів, на межу й співвідношення між вимислом і домислом. Із подальшого аналізу пропонованих творів можна зробити висновок про те, що однотайності думки в цьому питанні принаймні сьогодні досягти досить важко. Сучасна біографічна проза послуговується як художнім вимислом, так і фактографічним домислом. Проте, на нашу думку, їх використання не суперечить поліваріантності сучасного документального письма в тому випадку, якщо мистецька вартість твору не страждає від їх злиття. Саме міра їх злиття і співвідношення базових компонентів і зумовлює стильові позначення (своєрідні “маркування”) документального письма: історичне, документальне, біографічне, мемуарне тощо. Наприклад, міра художнього вимислу набирає ваги в історико-документальних чи історико-біографічних творах, і зменшується в документально-біографічних, де, в свою чергу, зростає складова домислу. А мемуари додають до цього ще своєрідну третю складову: авторський суб’єктивізм.

У колі уваги нашої статті – проба окреслити специфіку рецепції постаті Т. Шевченка в сучасному документальному письмі за допомогою визначення окремих напрямків дослідження.

Про актуальність переосмислення шевченкознавством вже своїх нових напрацювань свідчить факт активного перевидання розвідок про Т. Шевченка, які з’являлися порівняно нещодавно. Серед них назвемо праці Г. Грабовича “Шевченко, якого не знаємо” (2000 р.) [7], О. Забужко “Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу” (2006 р.) [13], П. Зайцева “Життя Тараса Шевченка: нариси, есе” (2004 р.) [14] тощо. Посилився інтерес до нової інтерпретації праць про Т. Шевченка, які з’являлися в попередні роки, наприклад, С. Сміль-Стоцького “Т. Шевченко. Інтерпретації” (2003 р.) [25] або Є. Єнджеєвича “Українські ночі, або родовід генія” (1997 р.) [11]. Ці видання, із доповненнями, різноаспектно поціновані сучасною критикою й

літературознавством, витримали вже не одну редакцію. Отже, можна констатувати посилення дискусійного інтересу до переосмислення цих творів, яке й викликало їх перевидання.

Новітнє шевченкознавство поповнилося ґрунтовними біографіями поета. До біографічної шевченкіани долучилася низка нових розвідок, присвячених дослідженню біографії Кобзаря. Серед них вкажемо монументальні дослідження І. Дзюби “Тарас Шевченко: біографія окремої особи” (2005 р.) [8], “Тарас Шевченко: Життя і творчість” (2008 р.) [9], П. Жура “Труди і дні Кобзаря: Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка” (2003 р.) [12].

Варте уваги дослідження І. Дзюби “Тарас Шевченко: Життя і творчість” (2008 р.) [9]. Критика схильна розглядати цю працю із трьох аспектів: публіцистичного, аналітичного, літературознавчого. Така постановка проблеми виправдана. Розвідка І. Дзюби виступає синтетичним дослідженням: поряд із біографією Т. Шевченка подається й аналіз його творів, і визначення місця Кобзаря в історії української літератури взагалі, і включення поета до європейського літературного контексту.

На відміну від новітньої шевченкіани, яка прагне розкласти постать поета на складові з метою більш глибокого їх дослідження, І. Дзюба прагнув подати таку розвідку, в якій Т. Шевченко поставав би синтетичною й цілісною особистістю, зупинитися на всіх проблемах, які пов’язані із його діяльністю, творчістю, перебуванням у різних місцевостях тощо. Об’єднуючим стрижнем для обґрунтування такого свого підходу до біографії Т. Шевченка І. Дзюба вважає переживання поета за долю України та її народу в усій конфліктній складності його розвитку. Саме конфліктність і зумовила дещо полемічний характер праці І. Дзюби, про що він наголошує вже у вступі до своєї книжки. Це протистояння приниженням Т. Шевченка, нерозуміння трагічності його постаті або втрата поета для історії і сучасності.

Для побудування своєї концепції дослідник спирається на безліч історичних документів, мемуарних свідчень, літературних публікацій як українських, так і російських авторів. Головне для автора – позбавитися суб’єктивного погляду на Т. Шевченка, охопити його в усій складності, бачити не свої уявлення, а саме шевченкові перспективи.

Відмітимо, що у своїй праці І. Дзюба підіймає ще одну важливу проблему. На його думку, все глибше посилюється розрив між науковим усвідомленням проблем шевченкознавства й розумінням Кобзаря широкими масами. Шукати вирішення цього питання варто у віднайденні зв’язку між історією і сучасністю.

На нашу думку, в аспекті висвітлення проблеми рецепції повної біографії Т. Шевченка сучасною документальною літературою варто звернутися ще до одного дослідження про Кобзаря. Мається на увазі книжка П. Жура “Труди і дні Кобзаря: Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка” (2003 р.) [12].

У вітчизняному літературознавстві П. Жур – відомий дослідник біографії Т. Шевченка. У його науковому доробку вже є низка ґрунтовних художньо-документальних праць про поета, що звертаються до окремих періодів його біографії. Проте дане дослідження відрізняється від попередніх. Воно зроблене на підставі багаторічної дослідницької роботи в численних архівах. У книзі подається поденна реконструкція життя і творчих досягнень митця.

Біографічна шевченкіана за останні п'ять років поповнилася й розвідками, які звертаються до дослідження окремого періоду життя Т. Шевченка. Наприклад, праця Д. Антоновича “Шевченко – маляр” (2004 р.) [1], назва якої говорить сама за себе.

Синкретичний характер сучасної документалістики сприяв глибокому симбіозу літератури з іншими видами мистецтва, зокрема із кінематографом. Новітня шевченкіана не залишилася осторонь цього феномену. Варто звернути увагу на такі специфічні жанрові утворення, як “телеповість”: “Тарас Шевченко і родина Енгельгардтів” (2002 р., автори О. Відоменко та Є. Семенюк) [5], “книга-фільм”: “Пам'ять серця: книга-фільм: Біографія Тараса Шевченка в кінокадрах” (2004 р., автор Х. Кліменко) [14]. Монтажний спосіб подання матеріалу, який активно використовується сучасним біографічним романом, зокрема, романом-пошуком (див., наприклад, нашу працю [23]), дає можливість автору органічно вписати свій твір у фрагментарний характер свідомості сучасності.

Всеохоплюючий і універсальний характер документального письма можна підтвердити ще однією цікавою розвідкою П. Коваленка “Серце моє трудне, що в тебе болить...?: (Захворювання і смерть Т.Г. Шевченка з погляду сучасної медицини)” (2000 р.) [17], де цікавим відгалуженням новітньої шевченкіани виступають детальні “натуралістичні” дослідження окремих подробиць біографії Кобзаря, виявляючи зв'язок біографістики із медициною.

Про те, чи можна вважати ці твори повноправно належними до документального письма, буде вирішувати сучасність. Ми вважаємо, що поява подібних специфічних жанрових новоутворень має важливу і принципову відмінність від художньо-літературного або суто біографічного твору. Поширена думка, що наукова біографія оперує не тільки фактично-достовірним і науково-доведеним документальним матеріалом. Проте сучасний стан документального письма доводить, що біографія може активно послуговуватися й авторським осмисленням фактів, специфічним опрацюванням здогадок, вибудовуванням індивідуальних концепцій і поданням свого тлумачення героя. Художній твір будується на вимислі, який у ньому постає як реальність. Але в документальному творі припущення й здогадки біографа виступають саме як здогадки й гіпотези. Тому жанрово-стильове поле новітньої документалістики надзвичайно широке, а межа між жанрами надзвичайно гнучка.

Однією із центральних проблем новітнього шевченкознавства виступає проблема “міфотворчості” Т. Шевченка, його “муміфікації”. Дискусії щодо цієї теми, які ведуться поміж літературознавцями і біографами, є найбільш гострими.

Цікавою за формою і змістом виступає книжка М. Назаренка “Поховання на могилі: Шевченко, якого знали” (2006 р.) [22], що продовжує ідею Г. Грабовича [7] і О. Забужко [13] щодо шевченкового міфу України й утворює разом з ними своєрідний “триптих”.

Головне питання, яке намагається розв’язати автор даної праці, можна визначити такими його словами: “Усвідомити ми маємо лише одне: Україна або спробує вийти з міфічного кола – або блукатиме ним до скону” [22]. Щодо жанрової приналежності, то цікавим виявляється власне визначення автора, вказане в анотації – “паралельна біографія”.

Книжка являє собою найповніше зібрання народних легенд про Кобзаря. Витворений шевченківський міф досить успішно проіснував протягом багатьох років в українській історії. Про його особу у вітчизняному літературознавстві написано багатотомні розвідки, численні варіанти біографій, спогадів і мемуарних творів. Використовуючи фольклорні першоджерела в якості ілюстративного матеріалу, такі як, наприклад, анекдоти, спогади, усні перекази, легенди, дослідник дає змогу сучасному шанувальнику Кобзаря побачити його таким, яким сприймав його народ, і яким цей народ його зробив. Перед читачем постає навіть посмертна діяльність Т. Шевченка. Наприклад, Кобзар мав шапку-невидимку, міг ходити по дну річки, виринав на білому коні із своєї могили тощо.

М. Назаренко, зацікавившись міфом про Т. Шевченка, прагне показати його таким, яким його мало хто знає сьогодні. З огляду на бурхливий розвиток документального письменства, що обов’язково має тісний зв’язок із сучасністю, поява подібної праці – важливий факт. Ці оповіді, на думку автора, вже не стосуються лише постаті Т. Шевченка, вони співвіднесені із долею народу.

Серед праць, які отримали неоднозначні відгуки, можна назвати книжку О. Бузини “Вурдалак Тарас Шевченко: Інтелектуальний трилер” (2000 р.) [4]. З одного боку, цю книжку важко спокійно віднести до масиву документальної літератури, і з іншого – такі явища не слід пропускати навіть науковому літературознавству. Спробуємо дослідити причини появи так званої “антишевенкіани”, що репрезентована цим твором.

Попри необ’ємний накопичений матеріал сучасним шевченкознавством, ми до сьогодні не маємо “справжнього” Т. Шевченка й тільки починаємо розбиратися у витвореному ним і тоталітарною системою, міфі. Наприклад, ще й сьогодні повністю не видані мемуарні спогади про Кобзаря, немає повної енциклопедії про Т. Шевченка тощо. Тому неординарними виявилися для сприймання праці Г. Грабовича [7] й О. Забужко [13], що зверталися до розуміння



справжності шевченківського міфу. Причину появи творів подібного кшталту треба шукати саме тут. Після виходу книжки О. Бузини, її стали називати “пашквілем”, що замахнувся на святе, бо головним твердженням цього “інтелектуального трилера”, на нашу думку, виступав не захист Т. Шевченка, а провадження думки про національну несамостійність українців, підмурівком якої і є міф про національного поета. Тому автор “трилера” і вважав за потрібне подати постать Кобзаря без “міфологізацій” і “муміфікацій”.

Варта уваги й думка І. Дзюби, яку він оприлюднив у своїй статті-лекції “Шевченкофобія в сучасній Україні” [10], що була виголошена у Львівському національному університеті імені Івана Франка 15 вересня 2006 р. Дана стаття виступає рефлексією на “антишевченківські” публікації і масову шевченкофобію в сучасній Україні, в якій науковець пише: “Щоб нація втратила свою життєздатність, дуже важливо дискредитувати основні опорні конструкції її національного самоусвідомлення. І тут, звичайно, Шевченка ніяк не обійти. Воюючи з Шевченком, воюють з Україною, хоч і приховують це з різною мірою вправності” [10, с. 4 – 5].

Для того, щоб проілюструвати ставлення до аналізованого нами “інтелектуального трилера” О. Бузини, знову процитуємо І. Дзюбу: “Ще не так давно як “піонер” новітньої шевченкофобії уславився Олесь Бузина – київський літератор того новітнього типу, що “ради красного словця не пожалееет ни мать, ни отца”. Він позиціонував себе як аристократ духу, що не зносить мужицького поета, та, зрештою, і всієї мужицької – української – літератури. Доволі штучний ажіотаж навколо його “викриттів” швидко вигас, але ім’я його не забулося і час від часу зринає в нових колотнечах коло підніжжя тієї гори, на якій височіє Шевченкова слава” [10].

Отже, поява книжок подібного кшталту, що стоять, по суті, поза межами наукової полеміки шевченкіани, але починають полеміку зовсім іншу в галузі новітнього шевченкознавства, – данина сучасності й шукати причину їх появи слід значно глибше.

Вартими уваги у сучасному шевченкознавстві є порівняльні та компаративістичні студії. Виділимо серед новітніх розвідок дві з останніх. Це порівняльно-типологічна студія Ю. Барабаша “Коли забуду тебе, Єрусалиме...”: Гоголь і Шевченко” (2001 р.) [2] та дослідження Є. Нахліка “Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики” (2003 р.) [23], видане НАН України і Львівським відділенням Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка.

Для сучасного шевченкознавства монографія Ю. Барабаша “Коли забуду тебе, Єрусалиме”: Гоголь і Шевченко” [2] виступає поштовхом для глибоких розмірковувань щодо джерел російськомовних творів митця. Дослідник твердить про глибокий і органічний зв’язок російськомовної прози Т. Шевченка із прозою М. Гоголя. До уваги залучено світогляд Кобзаря, окремі моменти біографії письменника, що

дають змогу на науковому рівні простежити глибинну сутність вказаних процесів. Новий кут бачення та інтерпретації отримує образна система прози Т. Шевченка, що розглядається за допомогою структурного й герменевтичного підходів.

Для сучасного документального письма ця порівняльно-типологічна студія цікава тим, що на перед висувається не стільки художній матеріал (російськомовна проза Т. Шевченка), не розгляд теми і сюжету даних творів, скільки процес біографічних і художніх знахідок автора, спосіб їх втілення. Ю. Барабаш простежує прозу Т. Шевченка не тільки за жанровими ознаками, а й за вписаністю її у біографію письменника. Головна думка розвідки – ці твори, розглядувані за мовними, тематичними й текстуальними ознаками, обумовлені особистісними рисами автора.

Праця Є. Нахліка “Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики” [23] виступила не тільки значним внеском у сучасну українську документально-біографічну шевченкіану, а й поповнила наукове польське літературознавство. Цікава назва розвідки, що поєднала в собі слово “доля” трьома різними мовами: “судьба” (російське), “Los” (польське), “доля” (українське).

Дана книжка являє собою фундаментальну безкон’юнктурну працю, яка характеризується різноаспектною проблематикою, й пропонує вивести дану тему на нові гносеологічні виднокола. Автором опрацьований величезний історико-літературний, біографічний та теоретико-концептуальний матеріал, який підкорений головному завданню праці, що полягає у тому, щоб “показати Шевченка, зазвичай “забронзованого”, як творчу особистість з людським обличчям. Яка реальна доля реальної авторської особистості криється за міфотворчістю і міфологізацією Шевченка і Пушкіна, “трьох пророків” “Міцкевича, Словацького, Красінського”? – ось наскрізна проблема, яку намагаюся з’ясувати” [23, с. 10], – говорить автор. Поставлену проблему Є. Нахлік прагне розв’язати, виходячи із реальної біографії Т. Шевченка.

Підхід до обробки матеріалу, обраний автором, є досить своєрідним. Поряд із теоретико-методологічними, засадничими для літературознавства, прийомами, дослідник використовує фрейдівський психоаналіз, поняття про архетипи Юнга, деконструктивізм, інтертекст тощо. Таким чином, вчений вдало обирає тло для розгляду особистості Кобзаря: серед польських романтиків й росіянина-Пушкіна Т. Шевченко виступає основоположником нової української літератури.

На нашу думку, дана розвідка, не позбавлена проте окремих недоліків, цінна для предмету розгляду даної статті тим, що, уникаючи поверхневої публіцистичності, Є. Нахлік добре усвідомлює діалогічний характер взаємовідношення між біографією Кобзаря, його творчістю та суспільно-історичними подіями доби, в яку він жив. На відміну від позиції Г. Грабовича [7] або О. Забужко [13], Є. Нахлік, звертаючись до

міфотворчості Кобзаря, апелює в першу чергу до аргументів індивідуально-біографічного характеру.

Крім того, Є. Нахлік не обмежується поверхневими констатаціями або зауваженнями. Він вдало веде наукову полеміку із відомими шевченкознавчими студіями, не роблячи із постаті Кобзаря “мертвого” ідола. Є. Нахлік, по суті, ще раз підтверджує ту тезу, що українське шевченкознавство й документально-біографічна шевченкіана вступає у XXI століття як неоднорідний художньо-духовний феномен, усвідомити (а, значить, зрозуміти) який можна лише в сукупності всіх чинників, що його складають. Тільки включивши Т. Шевченка до сучасного життя, можна зрозуміти його вартісність (швидше, ніж значущість) для теперішнього покоління.

Слушно зауважує у своїй найновішій монографії дослідник документальної літератури О. Галич, що мемуаристика “нині перебуває в стадії становлення і розвитку” [6, с. 3]. Підтвердженням цьому факту слугує поява мемуарного масиву творів про Т. Шевченка, що відкриває важливу сторінку сучасної документальної шевченкіани.

Мемуарні жанри в документально-біографічній літературі не є новими або новоствореними. Мемуарна література бере свої початки ще в античності, проте, в усі часи опиняючись на маргінесах літературного поступу, сьогодні мемуаристика виступає тим “дотичним каменем”, який, внаслідок своєї специфіки, може з усією повнотою відобразити своєрідність сприйняття митцем існуючої дійсності. О. Галич, зауважує той факт, що “дослідники документальної літератури, зокрема мемуарів, не раз звертали увагу на те, що інтерес до неї завжди зростав у переломні епохи, одну з яких переживає зараз Українська держава з початку XXI століття” [6, с. 4]. Проте сьогодні мемуарна література отримує “друге народження”. Розглянемо декілька творів про особистість Т. Шевченка, які можуть виступати яскравою ілюстрацією до цього твердження.

Специфічним прикладом сучасної документально-мемуаристичної шевченкіани виступає проект журналіста і поета О. Шарварока, який був виданий у вигляді колективного збірника під назвою “Тарас Шевченко в моєму житті” (2004 р.) [27].

Поставивши завдання подолати “хрестоматійний глянець і штамп” шкільних уроків про творчу особистість Т. Шевченка, піднятися над суперечками про Кобзареву міфотворчість, яка вже невіддільна від життя нашої нації, автори проекту пропонують цікавий погляд на цю проблему. На сторінках збірки висловили свої думки про те, яким же є Т. Шевченко в їхньому житті, різні за фахом і професією люди, літератори, письменники, політики, культурні діячі, мистецтвознавці (В. Ющенко, М. Руденко, Н. Матвієнко, Д. Гнатюк, О. Білаш, Б. Олійник, О. Мороз, П. Мовчан, Р. Чілачава, В. Забаштанський тощо).

За кожним спогадом, статтею чи нарисом, надрукованим у цьому виданні, чітко простежуються особистість того, хто висловлював свої думки. Вміщені у збірці спогади дають змогу кожному із авторів

відкрити свого Т. Шевченка, який був і поетом, і простою людиною, міг бути правим і помилятися.

Своєрідною формою поєднанням мемуаристики, біографічних та есеїстичних елементів можна вважати роман-есе Б. Сушинського “Тарас Шевченко: геній – в самотності” (2006 р.) [26], який з філософської точки зору розкриває складні психологічні колізії творчого й життєвого шляху Кобзаря петербурзького періоду, глибоко осмислює стан його самотницької душі в цей час.

Постає питання: чи можна книжки подібного типу відносити до документальних чи мемуарних утворень сучасної прози. Вважаємо, що книжка Б. Сушинського стоїть на межі біографістики і мемуаристики. Есеїстичні жанри мають багато дотичних аспектів, як до біографії, та і до мемуарів. Роман-есе виявився досить гнучким жанром, як для біографічної, так і для мемуарної літератури, який може відобразити усю складність роботи біографа над власним твором. Працюючи над своїм романом-есе, Б. Сушинський змушений був проштудіювати усі дослідження, що були пов’язані із останнім, петербурзьким, періодом життя Т. Шевченка. При чому, під час кропіткої роботи, дослідник не тільки відкриває для себе і читача безліч документальних фактів, але й осмислює їх для себе.

Основне питання, на яким працює біограф та історик за фахом, як Т. Шевченко, захисник гнаних та знедолених, став академіком з граверного мистецтва в Петербурзі. Задля цього дослідник звертається як до офіційних документів (листів Т. Шевченка, петицій і прохань), так і до аналізу його творів (“Сон”, “Гайдамаки” тощо).

Наприклад, автора цікавлять такі парадокси: звання академіка мистецтва Т. Шевченко отримав завдяки Марії Миколаївні, доньки імператриці Олександри Федорівни, яку поет зневажив у своїй сатиричній поемі “Сон”. Або задля того, щоб мати змогу працювати над своєю поетичною книжкою “Чигиринський Кобзар і Гайдамаки” після повернення із заслання, Т. Шевченко звертається із принизливим листом до начальника III жандармського відділення князя В. Долгорукова.

Багато подібних фактів Б. Сушинський пояснює, звертаючись до щоденникових записів самого Т. Шевченка, спогадів його близьких людей і друзів. На думку дослідника, подібні факти коментувати варто, не зважаючи на те, що Т. Шевченко вважається “духовним вождем нації”. Отже, есеїстична форма викладу матеріалу із біографічними елементами виявилася найкращою для оформлення документального матеріалу подібного типу. Автор, поряд із поданням свого тлумачення фактів петербурзького періоду в житті Т. Шевченка, що властиве для есе, будує свою оповідь, спираючись на документальні факти.

Органічним продовженням роману-есе Б. Сушинського “Тарас Шевченко – геній в самотності” виступає монографія В. Мельниченка “Тарас Шевченко: “Моє перебування в Москві” (2007 р.) [19], яка звертається до аналізу московських сторінок життя Кобзаря.

Як відомо, перебування Т. Шевченка в Москві становить одне із найдискусійніших питань шевченкознавства взагалі. Сучасне документальне письмо допомагає внести певну прозорість у цю проблему. До цього часу про московський період життя поета в різних енциклопедичних джерелах та біографічних виданнях майже не йшлося. Тому В. Мельниченкові прийшлося починати все із “чистого аркуша”. У своїй попередній книзі “Тарас і Михайло Грушевський на Старому Арбаті” [20], що вийшла у 2006 р., де постав той пласт документальних подробиць, з якими працював дослідник, й зумовили народження ідеї нового дослідження, яке вже повністю було присвячене Т. Шевченкові.

На думку автора монографії, Т. Шевченко виступає тією особистістю, яка відіграла суттєву роль у національній самоідентифікації українців. Проте особистість поета варто включити у ширший просторово-часовий контекст, в якому Москва займає свою позицію. Т. Шевченко неодноразово бував у столиці Російської імперії, активно спілкувався із місцевою інтелігенцією, діячами культури та науки (М. Щепкін, М. Максимович, О. Бодяньський тощо).

Документальний матеріал, вміщений у книзі, науково точний, логічно обґрунтований і художньо вписаний у сюжетну тканину розвідки. Важливе те, що дослідник вперше вводить в обіг досі недруковані й невідомі матеріали, простежуючи “національний” маршрут Т. Шевченка по Москві.

Цікаву розвідку, що пов’язана із спогадами на могилі, пропонує С. Брижицька, завідувачка сектору Шевченківського національного заповідника, у своїй монографії “Життя і слово українця для українців. Тарас Шевченко і становлення національної ідентичності українців за матеріалами книг вражень на його могилі 1896 – 1926 рр.” (2006 р.) [3], виданій Київським національним університетом імені Тараса Шевченка спільно з Центром українознавства.

Могила Т. Шевченка у скрутні часи перетворень і звершень українського народу стає національною святинєю. Аналіз спогадів, зроблених у “Книзі вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка”, дає змогу дослідниці стверджувати той факт, ці мемуарні джерела є важливими при розумінні ідентифікації поета як духовного батька української нації. Крізь призму вражень і спогадів визначних українських діячів, що зверталися до постаті Т. Шевченка, вимальовується їх ставлення до розуміння постаті митця та його значущості. Такою постановкою питання С. Брижицька висловлює свою позицію: відкидаючи наклепи і вигадки, за допомогою мемуарних фактів і наукових доказів підтвердити важливість особистості Т. Шевченка для самоідентифікації української нації.

Крім вище означених творів, у контексті документальної мемуарної шевченкіани, варто назвати книжки О. Ковалевського “Я дуже щиро Вас люблю...”: Шевченко у розповідях сучасників” (2004 р.) [16] та М. Магери “Мій Т. Шевченко: Повість “Кам’янецькими стежками”

оповідання “Вимушена ночівля”, “На шхуні”, поезія “Тарасе” (2002 р.) [18].

Вибір мемуарно-щоденникової форми оповіді у даних творах зумовлений прагненням подати особистий (часто суб’єктивний) досвід у своєму знайомстві із постаттю Кобзаря через жанрово-стильові ознаки. Існує негласна думка, що документи, не підтверджені “мемуарно”, не мають стовідсоткової достовірності. Есеїстичні, автобіографічні, мемуарні та белетристичні жанри сьогодні є досить популярними через те, що вони відповідають новій культурно-історичній добі з властивим їй ірраціональним і поліваріантним сприйняттям дійсності.

Як відомо, оповідь у творах мемуарного жанру не передбачає односпрямованості дії, використовує темпоральні реєстри, спирається на можливості ретроспекції, яка часто порушує реальну послідовність подій. Ретроспекція, як прояв оборотності художнього часу твору, стає основним специфічним принципом організації творів мемуарно-есеїстичного спрямування, тлом, на якому проявляється особистість автора-мемуариста. Твори подібного типу є цінним внеском у збагачення жанрово-стильового поля сучасного документального письменства, зокрема новітньої шевченкіани.

Проте є треба наголосити на одній властивості сучасного мемуарного дискурсу, яку ми помітили: сучасна мемуарна проза втрачає принцип цілісності авторського образу. Якщо, наприклад, в щоденниках А. Любченка, Ю. Луцького тощо, цей принцип ще й зберігає свої позиції, то в новітніх мемуарних дослідженнях автор розчинюється у суспільній, соціальній, побутовій, історичній, інтимній площинах. Тому перед сучасною мемуаристикою в умовах нової реальності поставлене складне завдання: відчутти цілісність образу автора в будь-яких його проявах.

Навіть із такого порівняно стислого переліку сучасних документальних і біографічних творів про Т. Шевченка можна зробити висновок, що Кобзар і досі для України виступає до кінця не збагненою, незрозумілою і недослідженою особистістю. Життя поета, так само як і документально-біографічна та мемуарна шевченкіана, є віддзеркаленням сучасного стану суспільної свідомості і є вираженням обширу світоглядних позицій української нації на зламі епох.

Багато новітніх праць ще не мають жанрового визначення, яке, можливо, прийдеться дати майбутнім дослідникам. Пошук документалістами і біографами відповідних власній естетичній концепції жанрових утворень триває. Різноманітні форми сучасної документальної шевченкіани зробили вагомий внесок у розвиток документального письма і мають, крім цього, історико-літературне значення.

Окреслені нами жанрово-стильові аспекти аналізу специфіки рецепції постаті Т. Шевченка в документально-біографічному та мемуарному вітчизняному дискурсі новітньої прозової шевченкіани лише частково відкривають багатий спектр можливих шляхів дослідження даної проблеми. Оптимальна реалізація висвітлення питань

рецепції місця й значення постаті Кобзаря в сучасному документальному письмі стала потрібним і нагальним фактом: варто дбати про адекватні сучасності форми розуміння важливості особи Т. Шевченка.

#### Література

1. **Антонович Д.В.** Шевченко – маляр / С.А. Гальченко (вступ. слово), Т.І. Андрущенко (післямова). – К.: Україна, 2004. – 272 с.
2. **Барабаш Ю.** “Коли забуду тебе, Єрусалиме...”: Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. – Х. Акта, 2001. – 373 с.
3. **Брижицька С.** Життя і слово українця для українців. Тарас Шевченко і становлення національної ідентичності українців за матеріалами книг вражень на його могилі 1896 – 1926 рр.: монографія. – К.: Задруга, 2006. – 294 с.
4. **Бузина О.А.** Вурдалак Тарас Шевченко: Інтелектуальний триллер. – К.: Прометей, 2000. – 128 с.
5. **Відоменко О.А., Семенюк Є.В.** Тарас Шевченко і родина Енгельгардтів: Телеповість, есе, нариси, статті та рецензії. – Хмельницький: Міська друкарня, 2002. – 172 с.
6. **Галич О.А.** У вимірах pop fiction: щоденники українських письменників ХХ століття. Монографія. – Луганськ: Знання, 2008. – 200 с.
7. **Грабович Г.** Шевченко, якого не знаємо. (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета). – К.: Критика, 2000. – 317 с.
8. **Дзюба І.М.** Тарас Шевченко: біографія окремої особи. – К. Видавничий дім “Альтернатива”, 2005. – 701 с.
9. **Дзюба І.М.** Тарас Шевченко. Життя і творчість. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – 718 с.
10. **Дзюба І.М.** Шевченкофобія в сучасній Україні. – К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 60 с.
11. **Єнджеєвич Є.** Українські ночі, або родовід генія: Роман. – Львів Атлас, 1997. – 443 с.
12. **Жур П.В.** Труди і дні Кобзаря: Літопис життя і творчості Т.Г. Шевченка. – К. Дніпро, 2003. – 516 с.
13. **Забужко О.** Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. – 3-е вид. – К. ФАКТ, 2006. – 146 с.
14. **Зайцев П.І.** Життя Тараса Шевченка: нариси, есе. – 2-е вид. – К.: Обереги, 2004. – 477 с.
14. **Клименко Х.С.** Пам’ять серця: Книга-фільм: Біографія Тараса Шевченка в кінокадрах. – К.: ТОВ “Поліграф-Консалтинг”, 2004. – 120 с.
16. **Ковалевський О.В.** “Я дуже щиро Вас люблю...”: Шевченко у розповідях сучасників. – Харків: Прапор, 2004. – 351 с.
17. **Коваленко П.П.** Серце моє трудне, що в тебе болить...?: (Захворювання і смерть Т.Г. Шевченка з погляду сучасної медицини). – Чернівці: Молодий буковинець, 2000. – 60 с.
18. **Магера М.Н.** Мій Т. Шевченко: Повість “Кам’янецькими стежками”, оповідання “Вимушена ночівля”, “На шхуні”, поезія “Тарасе”. – Хмельницький, 2002. – 140 с.
19. **Мельниченко В.** Тарас Шевченко: “Моє перебування в Москві”. – М. Олма-Медиа Групп, 2007. – 508 с.
20. **Мельниченко В.** Тарас і Михайло Грушевський на Старому Арбаті. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. – 655 с.
21. **Мельничук Б.** Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній

літературі (від початків до сьогодення). – К.: Академія, 1996. – 272 с. **22. Назаренко М.** Поховання на могилі: (Шевченко, якого знали): літературно-публіцистичне видання. – К.: Видавничий дім. “Сварог”, 2006. – 686 с. **23. Нахлік Є.** Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. – Львів: Простір. – М, 2003. – 568 с. **23. Савенко І.Л.** Монтаж як основний засіб організації композиційної будови біографічного роману-пошуку // Наукові записки. – Випуск 61. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. Володимира Винниченка, 2004. – С. 250 – 253. **25. Смаль-Стоцький С.** Т. Шевченко. Інтерпретації. – Черкаси: БРАМА. Видавець Вовчок О.Ю., 2003. – 284 с. **26. Сушинський Б.** Тарас Шевченко: геній – в самотності: Роман-есе. – Одеса Видавничий дім “ЯВФ”, 2006. – 460 с. **27. Тарас Шевченко в моєму житті:** Розповіді. Статті. Нариси / Микола Шудря (наук. ред.), Олександр Шарварок (упоряд.). – К.: Фенікс, 2004. – 479 с.

In article author pays attention to the specific character of reception of figure of Taras Schevchenko in the documentary-biographic and memoir prose of the last years, in consideration of genre, thematic and stylish aspects.

УДК: 82-94.09

**Т.Ю. Черкашина**

### **ХУДОЖНЯ БІОГРАФІЯ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Художньо-біографічна проза відома ще з часів античності, проте не втрачає своєї актуальності й на порозі ХХІ століття. З кожним роком з'являється все більше яскравих зразків цього виду документалістики. Якщо на початку минулого століття точилася суперечка щодо домінування між романізованими й документальними біографіями, то сьогодні ми маємо широке жанрово-стильове та типологічне розмаїття художньо-біографічної прози. Все частіше автори починають відходити від загальноприйнятих норм і канонів побудови художньо-біографічного твору та звертати свою увагу на альтернативні й фіктивні життєписи, в яких органічно переплелися правда та вимисел. Все активніше йде гра формою художнього життєпису, який може поставати не лише у вигляді логічно-послідовного тексту з дотриманням чіткої хронології подій, а й у вигляді мозаїчного набору текстових блоків, що взаємодоповнюють та взаємоуточнюють один одного. Типовим для художніх біографій останніх років стає переплетення життєпису реальної історичної особи з життям вигаданих персонажів. При цьому справжній або альтернативний життєпис реальної особи стає ключем до розуміння мотивації дій та вчинків вигаданих персонажів.



Поява різнопланових художніх життєписів (канонічних і неканонічних), у свою чергу, не може не привертати увагу численних дослідників цього виду документалістики, серед яких можна назвати імена Андре Моруа, І. Стоуна, С. Аверінцева, І. Ходорківського, О. Галича, І. Акіншиної, Г. Грегуль та ін. Як наслідок – йде активне вивчення різних аспектів художньо-біографічної прози, як-от: дослідження специфіки художньої біографії, її жанрово-стильових особливостей, аналізується творча спадщина видатних українських та зарубіжних біографів і таке інше. Проте сучасні літературознавці та критики все ще не встигають всебічно вивчити художньо-біографічні твори, що з'являються останнім часом. Досі поза увагою науковців залишаються певні аспекти дослідження художньо-біографічної прози, зокрема термінологічний аспект. Метою даної статті є розгляд основних термінів та понять на позначення даного виду документалістики й класифікація творів художньої біографії з позицій історії та теорії літератури.

Художньо-біографічна проза як різновид художньої літератури відноситься до проміжних родо-жанрових утворень та поєднує в собі риси художності й документальності. Вона реалізується в численних жанрових формах – роман, повість, оповідання, есе, нарис та ін. Серед провідних ознак – художнє зображення життєпису реальної історичної особи, опора на справжній документ і факт, художньо-психологічне занурення у внутрішній світ головного героя, застосування художнього вимислу та домислу, домінування одного головного героя, наявність серед персонажів реальних історичних осіб, суб'єктивність оповіді тощо.

На сьогодні в науковому вжитку існує кілька термінів на позначення творів художньо-біографічної прози – біографія, біографічна проза, художня біографія, белетристична біографія, романізована біографія, біографічний жанр, документально-біографічний жанр, історико-революційна проза, історико-біографічні твори, документально-художні твори, художні документально-біографічні твори, художньо-біографічні твори та ін. І кожний із згаданих термінів має своє визначення й застосування.

Найзагальнішим є термін “біографія”, під яким розуміють опис життя людини в найширшому значенні. При цьому біографію розподіляють на такі типи, як наукова, художня й популярна. Таким чином, з одного боку, художня біографія, яка “не вимагає чіткого слідування історичним фактам, дозволяє вимисел та творчу волю біографа” [26, с. 173], постає як опозиція науковій біографії, для якої характерна “орієнтація на науковість зображення” [26, с. 161]. А з іншого, – є синонімічним поняттям стосовно художньо-біографічних творів, для яких характерним є “творче відтворення життєвого шляху конкретно-історичної особистості на основі справжніх подій і документів свого часу, з глибоким зануренням художника в її духовність, внутрішній світ, соціальну та психологічну природу її історичних діянь” [6, с. 4]. При

цьому термін “біографія” може поставати і як комплексне поняття, що охоплює теорію й практику художньо-біографічного письма.

Деякі дослідники (як-от Ф. Наркир’єр [19], І. Ходорківський [25], С. Павличко [20] та ін.), використовують термін “белетристична біографія” [20, с. 219], вказуючи на високий ступінь художнього узагальнення й домислу згаданих творів. Близьким до терміну “белетристична біографія” постає термін “романізована біографія”, що використовують Ю. Загоруйко [15] та ін. Згаданий термін може поставати у двох значеннях, – по-перше, у значенні “роман-біографія”, по-друге, – у значенні “белетристична біографія”. Перше визначення варто застосовувати лише відносно художніх біографій, що за жанром є романом. Однак недоречним є використання терміну на позначення всієї сукупності художньо-біографічних творів через те, що існують й інші жанрові форми (зокрема повість, оповідання, есе). Терміном “романізована біографія” в значенні “белетристична” не можна охопити усе розмаїття художньо-біографічних творів, його варто застосовувати лише щодо творів з високим ступенем художності, на противагу документально-художнім творам, які більше тяжіють до науковості й документальності.

Звертаючись до художньо-біографічної прози більшість дослідників виходить із того, що це жанр літератури. Так, “Велика радянська енциклопедія” подає наступне визначення терміну – “біографія письменника, художника може виступати як жанр, в якому предметом вивчення стає безпосередньо життєва й особистісна основа творчості письменника (в її зв’язку із світоглядом, соціальними факторами, літературним середовищем тощо)” [3, с. 333]. Термін “біографічний жанр”, “документально-біографічний жанр” можна зустріти в працях багатьох дослідників художньо-біографічної прози, зокрема Я. Кумока [16], В. Жданова [13], О. Гладкова [8], Я. Гордіна [9], Д. Жукова [14], Т. Потніцевої [23], В. Полонського [22] та ін. При цьому не враховується той факт, що художня біографія не може бути визначена як жанр через те, що художньо-біографічні твори репрезентуються в численних жанрових формах (від роману до оповідання).

Г. Грегуль пропонує розширити згаданий термін та використовувати щодо художньо-біографічних творів термін “мета-жанр”. На її думку, художня біографія, або життєпис – це “самостійне жанрове утворення” [10, с. 233], свого роду “мета-жанр, в основі якого зображення життєвого шляху видатної особистості, що створене гармонійним поєднанням реальних фактів та вірогідної вигадки” [10, с. 238]. Дозволимо собі не погодитися із даним визначенням, яке, на нашу думку, є термінологічно не доречним. З одного боку, йде сплутування різних типів класифікації: перша частина визначення (мета-жанр) взята з структурно-семіологічної класифікації художніх творів, а друга (в основі якого зображення життєвого шляху видатної особистості, що створене гармонійним поєднанням реальних фактів та вірогідної

вигадки) – зі змістовно-семантичної. З іншого, – знову ж таки, як і в працях Я. Кумока, В. Жданова, О. Гладкова, йде прив'язка художньої біографії до поняття “жанрове утворення”, що само по собі відкидає можливість наявності жанрового розмаїття згаданого виду документалістики. Виходить, що художня біографія – це самостійне *жанрове* утворення, що реалізується в численних *жанрових* формах (що в будь-якому випадку є термінологічно неправильним).

Поняття “історико-революційна проза” й “історико-революційний роман” використовували вітчизняні літературознавці (зокрема, Д. Деркач [12], І. Скачков [24] та ін.) на позначення художньо-біографічних творів, написаних протягом радянського періоду історії. На їх думку, провідними рисами згаданих творів виступає високий ступінь ідеологізації, розкриття величі головного героя на тлі історичної доби, яскраво виражена дидактична спрямованість тощо. Близьким є поняття “історико-біографічної прози”, яке в радянському літературознавстві виступало синонімічним до поняття “історико-революційна проза”. Воно залишається актуальним і в наш час – деякі дослідники використовують його на позначення художньо-біографічних творів радянської доби (зокрема І. Братусь [4], А. Меншій [17] тощо).

Поняття “документально-художня проза” (синонімічним виступає поняття “художні документально-біографічні твори”) використовується як комплексний термін на позначення літератури, “що базується на реальних історичних документах і фактах й охоплює три найважливіших напрямки: мемуаристику, художню біографію та художню публіцистику” [5, с. 20]. Крім цього, розповсюдження набули терміни “біографіка” – на позначення сукупності творів художньо-біографічного спрямування й “біографістика”, що охоплює історію, теорію та практику біографічного письма.

На нашу думку, на позначення згаданого виду творів найдоречнішим буде використання термінів “художня біографія”, “художньо-біографічна проза”, “життєпис”, “художній життєпис” тощо, оскільки вони є більш універсальними й позбавлені тонких семантичних відтінків.

Існує кілька класифікацій художньо-біографічної прози. Зокрема, з історичного погляду зарубіжна біографіка розподіляється на античну, середньовічну, ренесансну, новосвропейську, вікторіанську та “нову”, або сучасну. У свою чергу, кожний тип складається з підтипів. Антична біографіка, за М. Бахтіним, представлена “енергетичними”, в основі яких “лежить аристотелівське поняття енергії, дії, дієвої сили, що проявляється у вчинках і ви-словлюваннях людини” [Цит. за: 14, с. 14]; та “аналітичних” художніх життєписів, коли “життя людське будується за схемою, а біографічний матеріал розноситься за рубриками: суспільне життя, сімейне життя” [Цит. за: 14, с. 14]. С. Аверінцев [1] говорить про гіпомнематичну (що поставала у вигляді короткої біографічної довідки про походження героя, про його тілобудову, здоров'я, позитивні й

негативні риси характеру, симпатії та антипатії, особисті смаки й звички, при цьому дуже коротко про події життя, більш докладно – про рід смерті; до всього цього додався переключення анекдотів і крилатих висловів), риторичну (що характеризувалася емоційністю та піднесеною інтонацією) й морально-психологічну біографії. У цей час, на думку українського дослідника В. Чишка, “біографія розглядалася як життєпис очима біографа, базувалася на описовому методі й відображала лише зовнішню канву життя, хоча іноді дуже детально, відрізнялася яскравістю та увагою до зовнішності героя” [26, с. 19]. Звертаючись до середньовічних життєписів, ми маємо справу з релігійними, які, у свою чергу, розподілялися на канонічні (дозволені церквою) й апокрифічні (заборонені церквою); та світськими біографіями. При цьому, на думку В. Чишка, біографіка “опинилася у винятковій владі релігійного канону й характеризувалася повним світським знеліччю індивідуальності об’єкта опису та власної творчості і яскраво вираженим морально-дидактичним призначенням” [26, с. 21]. Поділ біографіки на світську та релігійну яскраво простежується аж до XIX століття. Так, у біографіці епохи Ренесансу, який “відновив людську особистість як самоцінність історії” [26, с. 26], світські життєписи органічно співіснували із релігійними, які розкололися на два підтипи – католицькі та протестантські. У XV столітті беруть свій початок гуманістичні біографії, що “відмовляються від схоластичного світогляду й спираються на античні традиції” [26, с. 26]. XVI століття знаменує собою появу так званої професійної біографії, в якій, на думку В. Чишка, “чітко простежується лінія аналітичного осмислення та використання творчої спадщини великих майстрів й історичних джерел на професійній основі, що цілком суперечить провіденційним релігійним концепціям” [26, с. 26]. У XVIII столітті з’являються історіографічні життєписи, в яких “на перший план виходять історичні методи в складанні та написанні біографій, а теологічний образ мислення остаточно замінюється позитивістським” [26, с. 29]. XIX століття відзначилося появою вікторіанських життєписів, які, на думку А. Моруа, “мали зберігати таємниці й воздавати хвалу” [18, с. 402]. При цьому на перший план виходило дотримання пристойності, а отже, “особисте життя людини, її повсякденні заняття, її слабкості, її захоплення, її помилки треба було обходити мовчанням. У тих же випадках, коли пригоди були надто скандальними, треба було обмежуватися туманними натяками” [18, с. 402]. Як наслідок – створювалися величні біографії, які зображували головного героя в суто позитивному руслі. З перших десятиліть XX століття, бере свій початок сучасна, або нова, біографіка, основними рисами якої стали правдивість у зображенні життєпису видатної особистості, безпристрасність біографа, сміливий пошук істини, опора на справжні документи та факти тощо.

Схожі тенденції спостерігаються й в українській біографіці. Так, доба Київської Русі була представлена релігійними та світськими

життєписами. Релігійні, у свою чергу, розподілялися на правовірні, “тобто офіційно визнані християнською церквою” [11, с. 11]; й апокрифічні, “не прийняті до канонів Святого Письма” [11, с. 11]. При цьому як зазначає І. Данильченко: “На відміну від правовірних, в апокрифічних життях значення змісту переважало над значенням форми” [11, с. 11]. Біографіка XIII-XVII продовжила цю тенденцію. У цей час на перший план вийшли релігійні твори, підпорядковані церковним канонам. Як відзначає І. Данильченко: “Великий крок у своєму розвитку українська художня біографія зробила в XVII-XVIII століттях” [11, с. 11]. На цей час припадає поява барокових життєписів, провідними рисами яких стали “динамізм – потреба руху, пересування в часі й просторі, гострих колізій, катастроф, авантюри; зображення життя та природи в реалістичних, не завжди естетично забарвлених формах” [11, с. 12]. Протягом XIX століття, так само як й у світовій біографіці, на перший план вийшли вікторіанські життєписи, з їх тяжінням до безмежного захоплення величчю видатної особистості. І вже з початку XX століття бере свій початок сучасна українська біографіка, для якої характерним стало “творче відтворення життєвого шляху конкретно-історичної особистості на основі справжніх подій й документів свого часу, з глибоким зануренням художника в її духовність, внутрішній світ, соціальну та психологічну природу її історичних діянь” [6, с. 4].

З теоретичної точки зору всі художні життєписи розподіляються на кілька підтипів у залежності від основного предмету зображення, повноти охоплення життєвого шляху видатної особистості, ступеня зверненості до творчої спадщини головного героя, правдивості відтворення образу видатної особи та інше. Так, залежно від основного предмету зображення, художні життєписи, на думку О. Галича, розподіляються на “традиційні, або сюжетно-подієві” [7, с. 10], в яких “роль авторського домислу мінімальна, а головний упор робиться на художній аналіз документально засвідчених подій життя та вчинків героя” [7, с. 10]; й “асоціативно-психологічні” [7, с. 10], в яких “домінує художнє дослідження психології, внутрішнього світу героя” [7, с. 11]. Різновидом асоціативно-психологічних художніх біографій, на нашу думку, виступають психобіографії, що докладно аналізують основні рушійні сили психіки головного героя; та фотобіографії, вихідною тезою яких є те, що справжня психологічна “біографія створюється за законами фотографії” [21, с. 304], а отже, через психоаналітичний аналіз фотографій можна не лише реконструювати особливості психіки видатної постаті минулого чи сучасності, а й дізнатися чимало цікавого про її побут, повсякденне життя, звички, оточення й таке інше.

У залежності від повноти охоплення життєвого шляху головного героя художньо-біографічні твори розподіляються на повні, або комплексні, які всебічно докладно відтворюють увесь життєвий та творчий шлях головного героя від народження до смерті; та часткові, що звертаються лише до певного, як правило найяскравішого, етапу

життєдіяльності видатної особистості. Різновидом часткових життєписів, на нашу думку, виступають фрагментарні, або мозаїчні, художньо-біографічні твори, в яких висвітлюються “основні етапи біографії героя із значними часовими інтервалами, хоча в результаті картина життя реальної особистості виходить цілісною” [7, с. 10].

З точки зору ступеня зверненості до творчої спадщини головного героя художні життєписи, за Ж. Нефом, поділяються на англосаксонські, “в яких багато цитуються та перефразуються тексти письменника” [2, с. 278]; й фактографічні, “які не торкаються прямо творчості письменника” [2, с. 278].

Залежно від домінуючого аспекту, художні життєписи, на нашу думку, розподіляються на змістовно-сміслові, в яких основну увагу зосереджено на інформативній насиченості твору новими або маловідомими фактами життєдіяльності головного героя художньої біографії; та формалізовані, в яких основний акцент робиться на динамізм форми й незвичність конструювання текстової площини (як-от співприсутність в одному й тому ж просторі двох і більше текстів, колажна побудова біографічного матеріалу й таке інше).

З позицій правдивості відтворення образу видатної особистості, художньо-біографічні твори, на нашу думку, поділяються на канонічні, або реальні, життєписи, що не виходять за межі загальноприйнятого трактування образу та побудовані за критерієм істинності зображення з опорою на справжні біографічні документи й факти; та неканонічні, або альтернативні, в яких автор з певних причин відображає нетрадиційну, часом суперечливу, точку зору на зображену особистість, відходячи від критерію правдивості змалювання образу конкретно-історичної особи. Різновидом альтернативних біографій, на нашу думку, є фіктивні життєписи, в яких усі або переважна більшість біографічних фактів є вигаданими.

Окрім цього, у біографічних дослідженнях, на нашу думку, доречним буде застосування термінів “біографема” (у значенні “біографічний факт”), “біографічна лакуна” (на позначення недосліджених або маловивчених фактів життєдіяльності головного героя художнього життєпису) та “біографічна мозаїка” (тобто розпорощення розрізнених біографічних фактів сторінками вигаданої романізованої історії).

Таким чином, художньо-біографічна проза реалізується в численних жанрових та типологічних формах і виявляє широке розмаїття термінологічного апарату. На нашу думку, подальші розробки згаданої тематики видаються перспективними, оскільки допоможуть краще осягнути специфічні особливості згаданого виду документалістики.

#### Література

**1. Аверинцев С.** Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра / Аверинцев С.С. – М.: Наука,

1973. – 278 с. **2. Биографии** и контрбиографии // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 274–278. **3. Большая советская энциклопедия:** в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1970. – Т. 3. – 1970. – С. 333. **4. Братусь І.В.** Историко-біографічна проза О. Іваненко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / І.В. Братусь. – К., 2001. – 19 с. **5. Галич О.** Жанрова система документальної літератури / О. Галич // Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії: всеукр. наук. конф., 18–19 вер. 2003 р.: матеріали докл. – Луганськ: Знання, 2003. – С. 19–36. **6. Галич О.** Предмет біографії та її провідні жанрові риси / Олександр Галич // Галич О.А. Художня біографія: проблеми теорії та історії / Галич О.А., Дацюк О.О., Мороз Л.В.: [монографія]. – Рівне, 1999. – С. 3–26. **7. Галич А.А.** Современная художественная документально-биографическая проза (проблемы развития жанров): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.08 “Теория литературы” / А.А. Галич. – К., 1984. – 23 с. **8. Гладков А.** На полях книги Андре Моруа “Типы биографий” / А. Гладков // Прометей: [историко-биографический альманах]. – М.: Молодая гвардия, 1968. – Т. 5.– С. 394–413. – (Серия “Жизнь замечательных людей”). **9. Гордин Я.А.** Индивидуальная судьба и система биографий: о биографическом жанре / Я.А. Гордин // Известия АН СССР. – 1978. – Т. 37. – № 6. – С. 533–539. – (Серия “Л-ра и язык”). **10. Грегуль Г.** П'ять проблем сучасної біографістики / Г. Грегуль // Сучасний погляд на літературу: зб. наук. праць. – Вип. 9. – К.: ІВЦ Держкомстату України. – 2004. – С. 230–240. **11. Данильченко І.С.** Трансформація життєвої правди в художню у творах української художньої біографії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / І.С. Данильченко.– Дніпропетровськ, 1997. – 22 с. **12. Деркач Д.Б.** Современный историко-революционный роман: [проблемы поэтики] / Деркач Д.Б. – К.: Наук. думка, 1989. – 191 с. **13. Жданов В.** Стихи, друзья мои, стихи! / В. Жданов // Вопросы литературы. – 1973. – № 10. – С. 33–47. **14. Жуков Д.А.** Биография биографии: Размышления о жанре / Жуков Д.А. – М.: Сов. Россия, 1980. – 135 с. **15. Загоруйко Ю.А.** Художественная проза В. Петрова [В. Домонтовича]: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. филол. наук: спец. 10.01.02 “Українська література” / Ю.А. Загоруйко. – К., 1993. – 19 с. **16. Кумок Я.** Биография и биограф / Я. Кумок // Вопросы литературы. – 1973. – № 10. – С. 18–33. **17. Меншій А.М.** Романи Ю. Хорунжого і українська історико-біографічна проза 60–90-х рр. ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / А.М. Меншій. – К., 2003. – 20 с. **18. Моруа А.** Современная биография / Андре Моруа // Прометей: историко-биографический альманах. – М.: Молодая гвардия, 1968. – Т. 3. – С. 394–412. – (Серия “Жизнь замечательных людей”). **19. Наркирьер Ф.С.** Андре Моруа / Наркирьер Ф.С. – М.: Худ. лит.,

1974. – 221 с. **20. Павличко С.** Теорія літератури / Соломія Павличко. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с. **21. Петровская Е.** Фото(био)графия: к постановке проблемы / Е. Петровская // Авто-биография. К вопросу о методе: [тетради по аналитической антропологии № 1 / под. ред. В.А. Подороги]. – М.: Логос, 2001. – С. 295 – 300. **22. Полонский В.В.** Биографический жанр в творчестве С. Мережковского в 1920–30-х гг.: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 “Русская литература” / В.В. Полонский. – М., 1998. – 26 с. **23. Потницева Т.Н.** Биография как жанр английской литературы XVIII–XIX вв: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.05 / Татьяна Николаевна Потницева. – Днепропетровск, 1993. – 410 л. **24. Скачков И.В.** Нравственные уроки истории: Современный историко-революционный роман и проблема воспитания нового человека / Скачков И.В. – М.: Советский писатель, 1984. – 256 с. **25. Ходорківський І.Д.** Образ митця. Огляд історико-біографічних творів про письменників / Ходорківський І.Д. – К.: Дніпро, 1985. – 137 с. **26. Чишко В.С.** Біографічна традиція та наукова біографія в історії та сучасності України / Чишко В.С. – К.: БМТ, 1996. – 239 с.

The article is devoted to the terminology strategy of the biographical fiction prose. The author of the article examines the peculiarities of the biographical terminology, classifies the biographies in the historical and terminology aspects.



## Фольклористика

УДК 398.83(477.54/62)

**О.В. Скиба**

### **СХІДНОСЛОБОЖАНСЬКА ВЕСІЛЬНА ПІСЕННІСТЬ**

Формування української державності, інтеграція в європейське й світове співтовариство, відмова від тоталітарних методів управління державою й побудова громадянського суспільства передбачає орієнтацію на пріоритети духовної культури. Явище культури взагалі, і духовної культури зокрема, знайшло відображення в різних формах людської діяльності, у тому числі і в народній творчості. Весілля – дуже важлива і відповідальна подія в житті кожної людини.

З весілля починається сімейне щастя. Традиція святкувати весілля настільки стародавня, що, напевне, жоден з нас не зможе сказати коли почали його святкувати.

**Мета нашої розвідки** – зафіксувати та здійснити аналіз весільних пісень села Дмитрівка Шахтарського району Донецької області.

Ознайомимося із зібраними нами піснями, що співали жінки під час виготовлення гільця в п'ятницю зранку:

Не йдіть, чоловіки,  
До нас гільце вити,  
Зів'ємо ми самі  
Краще, як із вами,  
Із скупкама  
З цимбалами,  
З молодими боярами.

\* \* \* \*

Ой у бору  
Дзвони б'ють,  
А в нашім домі  
Гілочко в'ють;  
Гілочко в'ють  
І горілочку п'ють,  
І горілочку,  
Ясну зірочку,  
Нам не дають.

Записано від Васильєвої Катерини Яківни,  
1930 р.н., пенсіонерка, за професією швачка.

Пісня, що співають жінки в суботу ввечері у молодії, після того як молодь повернулася від свекрів:

Ой не йди, доню, між чужії люди,  
Як там тобі все горечко буде.  
Ой перве горе – свекруха лиха,  
А друге горе – дитина мала,  
А третє горе – мій милий ревнивий.  
Ой він їде в поле орать,  
А мене бере волів поганяць.  
Ой гей-гей воли рябі, польові,  
Та пролітають літа молоді.

Записано від Васильєвої Катерини Яківни,  
1930 р.н., корінної жительки, пенсіонерки,  
працювала швачкою.

Пісня, яку співає наречена у неділю:

Моя мати-зоря, мене рано оддала,  
У велику сім'ю наровистую.  
Наровистая, та велика сім'я  
Вся вечерять сіда,  
Вся вечерять сіда.  
А мене, молоду, посилають по воду,  
Посилають по воду.  
Я й по воду ішла, дрібні сльози лила.  
Я й по воду ішла, умивалась, умивалась.  
Чистим білим рукавом  
Витиралась, витиралась.  
Мимо хати ішла, прислухалась, прислухалась.  
Мати сина лає,  
Мати сина лає:  
“Ой ти син мій, ти син,  
Ти моя дитина, ти моя дитина,  
Чом ти водку не п'єш,  
Чом ти жінку не б'єш?  
В мене серце болить  
Вона в тебе молода,  
Її треба учить.”

Записано від Васильєвої Катерини Яківни,  
1930 р.н., пенсіонерка, працювала швачкою.

Застольна пісня, яку співали коли викупили придане в неділю:

На городі верба рясна  
На городі верба рясна (2 р.)  
Там стояла дівка красна.  
Хорошая та вродлива, (2 р.)  
Її доля нещаслива.  
Її доля не щаслива – (2 р.)  
Нема того, що любила  
Нема того та й не буде – (2 р.)

Розраляли чужі люди.  
Розраляли – розсудили,(2 р.)  
Щоб ми в парі не ходили.  
А ми в парі ходить будем,(2 р.)  
Дружка дружку любить будем.  
Та підемо у лісочок (2 р.)  
На жовтесенький пісочок  
Там сядемо оддишемо, (2 р.)  
Дрібні листки напишемо.  
Дрібні листки напишемо (2 р.)  
Та до батька одішлемо  
Нехай батько не турбує (2 р.)  
Нам віночків не купує.

Примовка, яку казала невістка, переходячи жити до свекрухи:

Я свекрусі угодою,  
Постіль білу постілю:  
Качалочки в головочки,  
А рубель під боки  
Лягай, ненько, тут м'якенько,  
Бодай ти не встала,  
Щоб моєї головоньки  
Більш не клопотала.

Записано від Склярової Марії Никифорівни,  
1935 р.н., пенсіонерки, за освітою – вчитель.

Під час випікання шишок співають таку пісню жінки, або наречена, коли прощається з ріднею:

- I. Де б я не ходила,  
Де б я не була,  
Я своїй матусі дякувала:  
– Дякую тобі, мамо,  
Що будила мене рано,  
Більше не будеш, більше не будеш.
- II. Де б я не ходила,  
Де б я не була,  
Я своєму тату дякувала:  
– Дякую тобі тату,  
Що збудував мені хату,  
Більше не будеш, не будеш.
- III. Де б я не ходила,  
Де б я не була,  
Я своїй сестриці дякувала:  
– Дякую тобі, сестро,  
Що навчила косу плести,  
Більше не будеш, не будеш.
- IV. Де б я не ходила,

- Де б я не була,  
Я своєму брату дякувалаб  
– Дякую тобі, брате,  
Що водив хлопців до хати,  
Більше не будеш, не будеш.
- V. Де б я не ходила,  
Де б я не була,  
Я своїм віконцям дякувала:  
– Дякую вам, віконця,  
Що будили до світ сонця,  
Більше не будете, не будете.
- VI. Де б я не ходила,  
Де б я не була,  
Я своїм порогам дякувала:  
– Дякую вам, пороги,  
Де збивали хлопці ноги,  
Більше не будете, не будете.
- VII. Де б я не ходила,  
Де б я не була,  
Я своїм воротам дякувала:  
– Дякую вам, ворота,  
Де стояла хлопців рота,  
Більш не будуть, не будуть.
- VIII. Де б я не ходила,  
Де б я не була,  
Я своїм тополям дякувала:  
– Дякую вам, тополі,  
Нагулялась я уволю,  
Більше не буду, не буду.

Записано від Земляної Агафії Іванівни,  
1928 р.н., корінної жительки с. Дмитрівка,  
колишнього працівника торгової мережі,  
нині на пенсії.

Пісня, яку співають дружки, коли приходять у двір до молодої за  
шишками:

Свашка – неліпашка,  
Шишок не ліпила.  
Одну ізліпила,  
Та й ту сама з'їла.

Записано від Васильєвої Катерини Яківни,  
1930 р.н., нині – пенсіонерка, за професією – швачка.

Пісню співають жінки від імені нареченої у суботу вранці:

Одай мене, моя мати,  
З ким вірно люблюся,  
Хоч худоби не доб'юся –

Вірно наживуся.  
З великою худобою  
Носитися, возитися,  
А з вірною дружиною  
У світі нажитися.

Записано від Васильєвої Катерини Яківни,  
1930 р.н., корінна жителька, пенсіонерка,  
працювала швачкою.

Пісня, яку співає мати нареченої, проводжаючи доньку до вінця в  
суботу:

Ой, куди ж ти, доню, та збираєшся,  
Ой, куди ж ти, доню, та збираєшся,  
Ой, що ж біленько умиваєшся?  
Ой, не йди, доню, між чужі люди,  
Ой, не йди, доню, між чужі люди,  
Ой там тобі й горечко буде.  
Ой там горе кам'янисте,  
Ой там свекруха норовиста.  
Там свекруха їсти варить,  
Там свекруха їсти варить,  
Ой, а свекор дубинопку парить.  
Ой парся, парся, сира дубинка,  
Ой парся, парся, сира дубинка,  
Ой чужайся, чужа дитина.

Записано від Крупицької Лідії Михалівни,  
1934 р.н, переїхала до с. Дмитрівка з Полтавщини  
у 1957 р., пенсіонерка, працювала вихователем  
у дитячому садку.

Пісня, яку співає мати і жінки, звертаючись до нареченої:

Ой не йди, доню,  
Між чужії люди,  
Як там тобі  
Все горечко буде!  
Ой там свекруха вечеряти варе,  
А свекорка дубинопку паре.  
Ой парся-парся, сирая дубино,  
Ой начувайся, чужая дитино.

Записано від Земляної Агафії Іванівни,  
1928 р.н., корінної жительки с. Дмитрівка,  
Працівник торгової мережі, нині на пенсії.

Пісня, яку співає наречена, прощаючись з матір'ю:

Ой я (ім'я) в батька на одході  
Посіяла оріх у городі.  
Ой, рости, рости, оріх, корініся,  
Ой, рости, рости, оріх, корініся,

Ой, а ти, ненько, не журися.  
Ой кохай собі другу таку,  
Як (ім'я) та й вже молодую.

Записано від Склярової Марії Никифорівни,  
1935 р.н., пенсіонерки, за освітою – вчитель.

Наречений з друзками співає пісню, коли приїздять до нього додому з дружиною:

Ой, вийди ж ти, матінко, проти нас,  
Та поглянь же ти, матінко, на всіх нас.  
Краще (ім'я) од всіх нас.  
Застилай столи і лавки,  
Ось тобі дружечки поють.

Записано від Склярової Марії Никифорівни,  
1935 р.н., пенсіонерки, за освітою – вчитель.

У молодій вдома за столом співають жінки таку пісню:

Свекруха (3 р.) – та й не родная мать,  
Свекорко (3 р.) – та й не родний отець,  
Зовиця (3 р.) – та й не родна сестра,  
Діверко (3 р.) – та й не родний брат.

Записано від Склярової Марії Никифорівни,  
1935 р.н., пенсіонерки, за освітою – вчитель.

Одягаючи хустку нареченій на голову, співають пісню в суботу ввечері:

Я тебе, сестриця, накриваю,  
Щастям, здоров'ям наділяю,  
Щоб ти була здорова, як вода,  
Щоб ти була багата, як земля,  
Щоб ти була весела, як весна.

Записано від Васильєвої Катерини Яківни,  
1930 р.н., корінна жителька, пенсіонерка,  
працювала швачкою.

Отже, весільні пісні, які співають під час весільного обряду в селі Дмитрівка Шахтарського району Донецької області свідчать про те, що вони є невіддільним супутником обряду весілля ХХІ століття. У селі Дмитрівка, як і в багатьох інших селах східної Слобожанщини і сьогодні весілля проводять зі співом, іграми, танцями, подекуди значно осучасненими, і гуртом співаються українські весільні пісні. Здебільшого ці пісні пам'ятають і озвучують на весіллях літні жінки. Раніше кожне дійство під час весільного обряду супроводжувалося піснями. Нині не всі вони побутують, і, так як їх співають літні люди, тож вдалося зібрати деякі з них, котрі ще не забулися. Жінки співають пісень, аби прикликати різні гаразди до нової молоді родини, аби їм жилося гарно. Також, під час випікання шишок співають пісні від імені нареченої з подякою рідним. Друзки, коли приходять у двір до молоді за шишками, співають жартівливу пісню. Помічаємо, що пісні від імені нареченої здебільшого

співають літні жінки, бо вони добре їх знають. Проводжаючи наречену під вінець, матір співає пісні, у яких застерігають доньку, говорячи про можливі непорозуміння зі свекрами у чужій хаті. Коли одягають хустку нареченій, що є символом початку нового життя, співають пісню, у якій бажають їй всього найкращого: багатства, щастя. Переходячи жити до свекрухи, невістка каже відповідну примовку.

Деякі пісні схожі, вони повторюються в весільних обрядах. Але кожне весілля є неповторним, зі своїм весільним репертуаром. Тут слід зазначити, що є так звані весільні пісні і пісні, що співають на весіллі. Ми записали пісню “На городі верба рясна”, бо за твердженням людей її дуже часто співають саме на весіллях, хоча, буває і в інших випадках.

При характеристиці мови весільних пісень можемо стверджувати, що вона багата на паралелізми (“дзвони бють”, “гілечко вють”, “копав, копав криниченьку”, “любив козак дівчиноньку”, “голуби літають, вже літа минають”), епітети (“Верба рясна, дівка красна”), порівняння (“мати – зоря”; “дівка-красна”, “здорова як вода”, “весела як весна”), пестливі слова (“головоньки”, “дружечки”), звертання (“Ой не йди, доню, між чужії люди”, “Лягай, ненько, тут мякенько”), персоніфіковані образи предметів природи, тваринного й рослинного світу (дівчина перевтілюється в образ вишеньки-черешеньки, червоної калини; хлопець – хмелю) [1]. Як бачимо, молода у піснях “дівка красна” порівнюється із ясною зіронькою, сонечком, панночкою. У зверненнях до неї піснях звучить смуток за дівоцтвом, подругами, розлучення з рідними та при звичаєння молоді в чужому домі, радість з нагоди поєднання її долі з коханим, створення сім’ї. Щодо особливостей весільних пісень, то варто наголосити на віддзеркалення в них важливості та урочистості акту одруження (“дзвони бють”), насиченості глибоким ліризмом та відлуння магічних замовлянь щастя, доброї долі, здоров’я, сімейної злагоди, благословення тощо.

Основним мотивом весільних пісень є мотив вірності, в якому знайшли своє відображення морально-етичні принципи українців. Закохані обіцяють кохати “до смерті”, “вічно кохати”. Саме такі почуття, обіцянки молодих вважаються запорукою щасливого сімейного життя [2].

Таким чином, у нашій розвідці представлені найпоширеніші весільні пісні, які і донині побутують у селі Дмитрівка. Як бачимо, вони тісно пов’язані з певними етапами весільного обряду.

#### Література

1. Дмитренко М., Іваннікова Л., Лозко Г., Музиченко Я. та ін. Українські символи. – К.: Редакц. часопису “Народознавство”, 1994. – 140 с. 2. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. – К.: Знання-Прес, 2001. – 591 с.

In the article author pay’s attention to the folklore versions of the wedding songs of the village Dmitrivka of the Shakhtarsk of Donetsk region.

## Рецензії

**В.Г. Фоменко**

### **ДОКУМЕНТАЛЬНО-БІОГРАФІЧНИЙ ПОШУК ПРОДОВЖУЄТЬСЯ...**

Савенко І.Л. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку: Монографія. – Луганськ: СПД Резников В.С., 2008. – 184 с.

Майже рік тому побачило світ нове монографічне дослідження молодого вченого й літературознавця І.Л. Савенко під назвою “Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку”.

Межа ХХ – ХХІ століть позначена специфічними творчими пошуками своєї ідентичності, яка збагачує естетико-мистецьку палітру сучасного літературного процесу. Не викликає заперечення думка про те, що жанровий потенціал сучасної літератури виходить за межі стандартності та традиційності й зумовлює синкретичний характер його стильової палітри.

Своєрідність людського мислення й зміни у свідомості викликали неординарне сприйняття дійсності. В останній третині ХХ століття відчутним стало проявлення ознак документальності в літературі, що вповні виявило себе й на початку третього тисячоліття. Документальне письмо, поєднавшись із поетикою постмодернізму, дало чудові зразки біографічного й мемуарного письма.

Із упевненістю можна говорити про те, що документалістика виступає тим новим й унікальним феноменом, за допомогою якого людина освоює сучасну дійсність. Документально-біографічна проза стає плідним “реінтерпретаційним” полем для літературознавців, дослідників, біографів та істориків, що допомагає здійснювати науковий пошук. Щоденники, мемуари, біографії, документальна белетристика, біографічні романи та інші жанри документалістики сьогодні мають найбільшу читацьку аудиторію.

Проте сучасна документалістика, маючи гнучкі жанрові межі й специфічний стиль, виступаючи вже невід’ємною частиною новітнього літературного процесу, потребує усвідомлення своєї неповторності академічною наукою, зокрема літературознавством.

Процес переорієнтації на нові цінності почався відносно недавно, тому в осмисленні особливостей новітнього літературного процесу є чимало лакун. Одну з них прагне заповнити І.Л. Савенко, взявши за предмет свого монографічного дослідження новітнє жанрове утворення стильового поля сучасної документалістики – біографічний роман-пошук, представлений в пропонованій роботі іменами Л. Бойка,



Л. Большакова, В. Жадька, Р. Іваничука, М. Слабошпицького, О. Шугая, П. Акройда, Д. Граніна, А. Переса-Реверте, Д. Фарнан тощо.

Метою монографічного дослідження виступило встановлення концептуальної жанрової і стильової специфіки біографічного роману-пошуку, його функціонального місця в новітньому документальному дискурсі, а також шляхи вирішення теоретичних і практичних питань, пов'язаних із особливостями жанрової і стильової приналежності біографічного роману-пошуку.

Логічно й добре продуманою видається сама композиція монографічної праці.

Вступне слово, яким відкривається монографія, чітко й ґрунтовно визначає актуальність обраної теми, виокремлює мету й завдання пропонованого дослідження.

У першому розділі “Документально-біографічний роман у сучасному літературознавстві” аналізуються теоретичні, методологічні та історико-літературні праці науковців, які стали базою для здійснення дослідження. Новим є те, що в цьому розділі визначаються жанрово-стильові різновиди і модифікації біографічного роману на сучасному етапі. Враховуючи масштабний за кількістю масив біографічних творів, авторка здійснює класифікацію новітніх утворень документально-біографічного роману за двома тенденціями: жанрові модифікації та жанрові різновиди. Біографічний роман-пошук віднесено до другої тенденції, яка позначена пошуками авторів нових видо-родових і міжжанрових утворень.

У другому розділі “Жанрова специфіка біографічного роману-пошуку” І.Л. Савенко розглядає становлення номінацій поняття “роман-пошук”, розвиток терміну в контексті жанру, систему хронотопу, особливості ретроспекції та роль авторського коментаря у вираженні дослідницької позиції біографа.

Третій розділ “Стильові особливості біографічного роману-пошуку” авторка присвячує розгляду стильової палітри досліджуваного поняття. У колі її уваги особливості композиції, форми організації сюжету, документальні основа оповіді біографічного роману-пошуку.

Висновки постають логічно умотивованими, достатньо ґрунтовними, сконцентровано відтворюють сутність монографічного дослідження.

Аналіз літературно-мистецького контексту документально-біографічної прози дає змогу дослідниці стверджувати той факт, що її мистецький арсенал поповнився численною кількістю жанрово-стильових новоутворень. Нараховуючи більше ніж 60 різновидів біографічних романів (роман-дослідження, роман-розслідування, роман-донос, роман-пошук, роман-монтаж, роман у документах, роман-ретроспекція, роман-есе, белетризований роман, роман про пошук, роман у листах, епістолярний роман, роман-щоденник, роман-мозаїка, роман-

сповідь, мемуарний роман, роман-суперечка, роман-репортаж, роман-рукопис, роман-заповіт, роман у біографічних епізодах, панорамний роман-есе тощо), авторка вважає, що подібні жанрові утворення є надзвичайно важливими для літературознавчої науки: у такий спосіб виявляється авторська спроба підкреслити домінуючі особливості жанрового різновиду або жанрової модифікації, виразити свою мистецьку позицію.

Пропонована робота показує, що І.Л. Савенко добре володіє сучасною методологією наукових досліджень, знає праці вітчизняних і зарубіжних авторів з даної проблеми й творчо використовує їх у монографії, структура якої є добре продуманою. Дослідження базується на новітніх теоретико-критичних та літературознавчих працях із застосуванням сучасної наукової методології. До наукового дискурсу в монографії залучено праці сучасних дослідників генології жанрів і жанрових систем (П. Гернаді, М. Гловінський, Г. Грабович, Г. Даброу, Ц. Тодоров, Е. Фаулер, Н. Бернадська, О. Галич, Б. Іванюк, Н. Копистянська, Н. Тодчук, С. Овчаренко, К. Фролова тощо). Використовуючи досягнення методології герменевтики, на основі біографічного методу та принципі єдності змісту й форми, що базуються на ідеях сучасної рецептивної естетики та інших методів наукового дослідження, І.Л. Савенко вибудовує струнку новаторську працю, що має безумовний науковий інтерес.

Вагомість даної роботи підсилюється ще й тим, що, зміст документальної літератури останніх десятиліть є масштабним і важливим для правильного розуміння сучасних процесів, що відбуваються у письменстві. Монографія відтворює багатогранну палітру художнього мислення зламу віків, а зважаючи на те, що в науковій літературі ця проблема висвітлена недостатньо, то проведений аналіз і висновки І.Л. Савенко допоможуть майбутнім дослідникам у вивченні літературного процесу зазначеного часу.

**Н.Л. Юган**

#### **ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В.И. ДАЛЯ В НАУЧНОМ ИССЛЕДОВАНИИ УКРАИНСКИХ УЧЕНЫХ**

Голубенко А.Л., Евдокимова Н.А. Владимир Даль как публицист: особенности и мотивы творчества. – Луганск: Изд-во ВНУ им. Владимира Даля, 2007. – 416 с.

Монография А.Л. Голубенко, Н.А. Евдокимова вышла в свет в этом году в издательстве Восточноукраинского национального университета имени Владимира Даля. Нужно отметить, что монография

появилась на русском языке и практически сразу была переведена на украинский. По сути, это единственное исследование творчества Казака Луганского, которое стало доступным носителям двух родственных языков.

Авторы монографии – ректор Восточноукраинского национального университета имени Владимира Даля, доктор технических наук, профессор, академик Александр Леонидович Голубенко и профессор кафедры журналистики, известный публицист Николай Александрович Евдокимов. Монография посвящена всем далевцам – выпускникам и студентам университета.

Монография А. Голубенко и Н. Евдокимова – исследование не до конца изученной области далеведения. В ней впервые сделана достаточно удачная попытка отделить литературное творчество В. Даля, научные работы и публицистику, и проанализировать последнюю, используя разные методы: статистический, описательно-аналитический, компаративный, элементы дистрибутивного анализа, прием хронологизации текстов, филологическое комментирование, контент-анализ. Вспомогательный характер имеет в работе статистический метод.

Авторы предлагают использовать для анализа публицистики писателя два подхода – диахронический и синхронический. Исторический требует анализа и интерпретации деятельности и публицистического творчества В. Даля, исходя из общественно-политической ситуации 20 – 70-х гг. XIX в. Современный – рассмотрения достижений писателя-публициста и его места в журналистиковедении сегодня [1, с. 23 – 24].

Многие произведения Даля до настоящего времени недостаточно изучены, известны только узкому кругу специалистов. А. Голубенко и Н. Евдокимов знакомят читателей своего труда с Казаком Луганским-публицистом, певцом народного быта и потребностей простого человека. Его творчество изучено многоаспектно. Проанализирована творческая биография, рассмотрена эволюция мировоззрения автора его публицистического мастерства. Изучены особенности и мотивы публицистики В. Даля, определена ее жанровая система. При этом использованы авторские тексты, разные документы, библиографические указатели, рукописи и черновики В. Даля, архивные материалы, воспоминания родных и знакомых.

Структура монографии четкая, логичная. Распределение материала достаточно удачное. Три главы монографии являются своеобразными ответами на три взаимосвязанных, до настоящего времени недостаточно изученных вопроса:

- 1) публицистическая деятельность В. Даля как научная проблема (степень изученности, методология);
- 2) общая характеристика и мотивы его публицистического творчества (источники публицистики, “дневниковые журналы”,

медицинская тема, мотивы творчества Оренбургского периода, военная тематика, цикл В. Даля о повериях, предрассудках и суевериях русского народа);

3) анализ политической публицистики В. Даля в контексте общественно-политической мысли в России XIX в. и современности (полемика о народной грамотности, православие в жизни В. Даля).

В работе анализ публицистики писателя осуществляется поэтапно, исходит из роста его творческого мастерства как прозаика и публициста и цикличности его художественно-публицистических произведений, а также мотивов их создания (периодизация Ю.П. Фесенко). Однако при анализе мотивов публицистических трудов обнаруживается нарушение этих периодов (например, гомеопатию В. Даль исследовал на протяжении всей жизни). Подобный хронологическо-тематический подход полностью оправдан.

Во вступлении авторы тщательно обосновывают актуальность выбранной темы, научную новизну исследования, цель и задачи работы.

Нужно согласиться, что на современном этапе в научных трудах нет глубокого анализа публицистики В. Даля и тех материалов, которые окружали его произведения на страницах газет и журналов. “Сегодня задача состоит в том, чтобы восполнить знания о Владимире Дале как писателе-публицисте, отобрать и всесторонне проанализировать его крупные публицистические произведения, установить подлинные мотивы их создания и таким образом устранить “белые пятна” в истории как украинской, так и русской журналистики” [1, с. 5].

А. Голубенко и Н. Евдокимов описывают позицию общества разных периодов. Они говорят, что в XIX в. В. Даль стал одним из самых публикуемых и читаемых русских писателей и публицистов. Критика всех направлений обращала внимание практически на каждое новое выступление в печати, подробно анализировала его сказки, очерки, статьи, письма и рассказы. Царизм не способствовал развитию художественного и публицистического творчества писателя. Публицистика В. Даля очень не угодила также некоторым литературным критикам советского периода. Он был обвинен в консервативности, областническом подходе к составлению словаря, в описании прогосударственных взглядов на судьбу русского и украинского народов, литературу и журналистику. В советские времена замалчивалась художественно-публицистическое творчество писателя, и только в середине 90-х гг. XX ст. и в начале XXI в. начал восполняться пробел знаний о его многогранном творчестве. В периодике и научных журналах началось более полное и правдивое изложение биографии писателя, более углубленная оценка его творчества.

Важен вывод авторов монографии о необходимости наработки нового подхода к изучению художественной публицистики В. Даля: он позволил бы пересмотреть устаревшие оценки его творчества,

объективно и на научной основе оценить публицистическое наследие автора с современных позиций.

Целью и задачами работы авторы провозглашают разрушение устоявшихся стереотипов образа Казака Луганского, глубокое научное изучение его публицистического наследия, что позволит в дальнейшем более плодотворно совершенствовать творческое мастерство современных журналистов-публицистов. Обращение к публицистике В. Даля важно и необходимо не только как причастность к историческому прошлому, но и как осмысление настоящего времени, современной публицистики, ее задач и предназначения.

В первой главе “Публицистическая деятельность В. Даля как научная проблема” дан основательный анализ научной литературы, оценена степень изученности и выделены части нерешенных проблем.

А. Голубенко и Н. Евдокимов делают перспективную заявку о необходимости глубокого анализа разнообразных журналов и газет как с точки зрения идей и настроений XIX в., так и жанровых особенностей. Таким образом, можно проследить процессы взаимовлияния журналистики XIX в. и публицистики Даля. Важно также увидеть изменение отношения писателя к ряду журналов и газет, объяснить причины таких изменений, перечислить все его публицистические материалы, выявить их идейно-жанровую направленность.

Авторы провозглашают: “С этой точки зрения даже известные факты получают новое освещение, станут элементами другой системы, т. к. предлагаемая нами основная тема “Владимир Даль как публицист” призвана стать первым исследованием, содержащим более целостную и разностороннюю характеристику отношений Владимира Ивановича с ведущими периодическими изданиями его времени, их основателями и редакторами, чем это было сделано до сегодняшнего дня” [1, с. 71].

Уважения заслуживает намерение авторов с новых позиций представить объективный и честный научный портрет В. Даля как публициста в его творческой эволюции на фоне общественных процессов Российской империи конца 20 – 70-х гг. XIX ст. [1, с. 75].

Во второй главе дается общая характеристика публицистического творчества В. Даля и ее мотивов. Проанализированы истоки публицистики, процесс рождения личности В. Даля-художника слова. Авторы монографии анализируют особенности содержания “дневниковых журналов”, которые велись на бригах “Феникс” та “Флора”, как первых путевых очерков публициста.

В книге уточняются некоторые детали первых публицистических произведений Казака Луганского, которые, по мнению исследователей, неверно трактовались отдельными учеными в советский период. Анализируя работы М. Бессараб и Ю. Фесенко, А. Голубенко и Н. Евдокимов намереваются уйти от идеологических перегибов, объективно оценить авторский рассказ. Также их цель – исследование

идейно-художественных особенностей первых произведений В. Даля и процесса становления будущего писателя.

Важной частью работы луганских исследователей является измерение публицистики в статистических параметрах. Авторы выявили 7 циклов художественно-публицистических произведений В. Даля, которые близки по тематике и мотивам создания. В работе очерчен круг газет и журналов, где печатался писатель-публицист, их количество. Выявлены те издания, с которыми он активно сотрудничал. В. Даль размещал свои труды в разных по идейной направленности периодических изданиях, ориентировался на такие признаки газет, как быстрота распространения, доступность [1, с. 153 – 158].

При характеристике основных мотивов публицистики в центре внимания находятся работы В. Даля по медицине. Авторы монографии анализируют переписку писателя с К.К. Зейдлицем по вопросам гомеопатии, показывают, как В. Даль постигает открытие Х.С. Ганемана и публично признает свою профессиональную ошибку. Для него было важно установить истину не только для себя, но и для широкой общечеловечности. К этому он шел постепенно, но настойчиво.

Значительное внимание исследователи уделили материалам об Оренбургской крае. Статьи “Замечания о башкирцах”, “Нечто о кумызе”, “Особый способ сидки дегтя”, “О козьем пухе”, “О бухарском хане”, “Новейшие известия о Хиве”, “Каспийское море”, “Озеро Айчула” были созданы не только для просвещения публики, но и подчеркивания важности равноправного проживания в одной стране разных народов [1, с. 229 – 236].

Цель авторских работ “Письмо к издателю из Оренбурга” (1834), “Скачка в Уральске” (1834), “Скачки в Уральске и Оренбурге” (1835) – стремление сообщить издателю Н.И. Гречу новые знания о богатстве и неповторимости Оренбуржья, познакомить читателей с особенностями национальных народных праздников. Даль-публицист создает репортажи, для которых характерны динамика действия и “эффект присутствия” [1, с. 236, 239, 243].

А. Голубенко и Н. Евдокимов подчеркивают непосредственное восприятие, внутреннюю цельность знаний и пользы у Даля: “И в этом смысле мы имеем перед собой классические образцы профессиональной журналистики, дух, который отчасти уже утрачен. Профессиональный в тому смысле, что писать для публики можно только со знанием дела” [1, с. 236]. Главное для писателя – непосредственный интерес, стремление к Истине. “Несомненно, сегодня тематика очерков, статей, зарисовок, корреспонденций Даля представляет преимущественно исторический интерес, но поучительным будет <...> всегда стремление этого публициста самостоятельно с пользой для многих людей осмысливать окружающий мир” [1, с. 236].

В это время писатель становится известным критиком: он публикует рецензии на “Русские песни И.А. Рупини”, книги Грицька

Основьяненко “Малороссийские повести”, “Сватанье. Малороссийская опера”. Авторы детально анализируют это направление работы В. Даля.

В центре внимания луганских ученых в этой главе 22 разножанровых материала по военной тематике в 13 периодических изданиях. Это рассказ-очерк В. Даля “Мнимоумершие”, повесть “Болгарка”, корреспонденции “Силистрия” и “Кулевчи”, письма служивых людей “Образцовое письмо старшего писаря Семиградского пехотного полка Овчинникова”, “Письмо казака из-под Шумлы”), рассказы русских, находившихся в хивинском плену, “Рассказ хивинского пленника Федора Федоровича Грушина”, “Рассказ невольника, хивинского уроженца Андрея Никитина”, “Новейшие известия о Хиве”, “Рассказ вышедшего из хивинского плена астраханского мещанина Тихона Иванова Рязанова”, “Известия о Хиве, взятые из рассказов кизильского гарнизонного батальона портупей-поручика Медяника, бывшего в плену у хивинцев” и др. По мнению авторов работы, циклы “Солдатские досуги”, “Матросские досуги”, написанные на документальной основе и опирающиеся на рассказы очевидцев, нужно отнести к жанру художественной публицистики. В монографии проведен их анализ.

Нельзя не согласиться с выводами ученых: “<...>своими статьями, корреспонденциями, дневниковыми записями, письмами в редакцию газет и журналов <...> литературными записями рассказов солдат, побывавших в горниле сражений, а также во вражеском плену, и документальными сборниками о Хивинском походе, самой спецификой применяемых публицистических методов изображения реальной действительности военных лет, Даль внес не менее весомый вклад в развитие российской военной журналистики” [1, с. 262].

В 1845 – 1846 гг. в газете “Иллюстрация” В. Даль выступает в жанре исследовательской статьи. Он изучает нечистую силу и публикует цикл о повериях, суевериях и предрассудках русского народа. Авторы работы подчеркивают, что писатель-публицист стремился воспроизвести древнее мистическое мировосприятие предков, связанное с удивительными созданиями, дать четкую классификацию поверий русского народа, объяснить, откуда взялись баснословные образы.

Важно подчеркнуть, что А. Голубенко и Н. Евдокимов “вписывают” работы Даля в литературный контекст (цитаты из А.С. Пушкина – поэма “Руслан и Людмила”, стихотворение “Бесы”, роман в стихах “Евгений Онегин”).

Авторы приходят к выводу, что Даль “вовлек факт существования мистического в свои мировоззренческие конструкции и тем самым предопределил на долгие годы прогрессивное отношение к духовному складу простолюдинов, что является вершиной его творческого мастерства как этнографа и публициста <...>” [1, с. 305].

В третьей главе монографии в центре внимания исследователей отношение В. Даля к славянофильскому лагерю. Именно в этом кроются

мотивы создания цикла статей и заметок о грамотности и воспитанию “Письма к издателю А.И. Кошелеву” (1856 – 1857), статья “О воспитании” (1856). Авторы книги убедительно доказывают, что для обоснования своей точки зрения В. Даль применяет разнообразные публицистические приемы: “стремление “докопаться” до сути проблемы, пояснить значение употребленных слов и терминов в публичных дискуссиях, привести примеры, поясняющие основную мысль, сделать образные сопоставления. А. Голубенко и Н. Евдокимов показывают острое неприятие позиции писателя-публициста и нападки на него представителей разных политических течений (Н.А. Добролюбова, гг. Соловьева, Тернера, А. Т., Е. Карновича, А. Никитенко).

“Таким образом, “отголосок” В. Даля и его “Заметка о грамотности” – не спонтанные отклики “нижегородца” на приглашение столичного “коллеги” поддержать дискуссию в “Русской беседе”, а тщательно продуманные, четко структурированные, умело насыщенные жизненными примерами публичные произведения, в которых блестяще использованы приемы публицистического полемического письма. Каждое слово, каждая художественная деталь подчинены в них рельефному отображению сокровенных мыслей художника и знатока русского слова о путях улучшения не только грамотности, но и всей жизни народа России, что также позволяет отнести Даля как автора этих произведений к числу лучших публицистов XIX века” [1, с. 323].

К этим статьям В. Даля можно добавить “Мысли по поводу статьи “О воспитании” в “Морском сборнике” (1856) как отзыв на педагогическую дискуссию. Авторы тщательно их изучают.

“Анализируя эту статью и материалы Даля по вопросам грамотности, невозможно пройти мимо того факта, что, несмотря на то, что хотя и тяготел Владимир Иванович в общих чертах к позиции славянофилов и “почвенников”, однако самобытность его умозаключений, основанная на богатой жизненной практике, предвидение неминуемого крушения крепостничества и высвобождения весомых потенциальных сил русского народа, определили тон и мотивы его “сокровенных дум” [1, с. 329].

Монография А. Голубенко и Н. Евдокимова еще раз нас убеждает: качество публицистики “властителя русского слова” заключается в том, что в каждой далековской работе, статье, очерке, записке, письме, чувствуется глубокое знание реальной действительности, теории и практики, потребностей и чаяний простого народа.

В книгу входит подробная библиография. В списке 568 позиций. Здесь представлены как посвященные В. Далю исследования, авторефераты диссертаций, так и многочисленные работы по теории и практике журналистики. В монографии использованы новые издания художественно-публицистических произведений писателя, учтены исследования, которые вышли в России.



Эта книга создана также благодаря новым информационным технологиям. Разнообразие исторических, публицистических, литературных и литературоведческих фактов стало известным авторам из Интернета: сотрудники Луганской областной библиотеки им. М. Горького помогли связаться с рядом научных и библиотечных центров г. Киева, Москвы.

В структуре книги особое место занимают значительные “Приложения” (с. 400 – 412). Они включают список произведений В. Даля, которые были напечатаны в течение его жизни, основные даты его жизнедеятельности и творчества.

Хотелось бы подчеркнуть особенности стиля авторов монографии. Это страстность, публицистичность при презентации В. Даля – художника, личности, выдающегося общественного деятеля. Авторы “выписывают” образ борца за Истину, страстного любителя русского языка, просветителя. В своем исследовании они отбрасывают все наносное, неподтвержденное фактами, глубоким анализом. Так, резко осуждают попытки некоторых украинских журналистов представить В. Даля человеком, далеким от Украины, от украинского начала [1, с. 8, 18 – 19], или грубые нападки на автора Агаты Родзиевич, которая обвиняет его в покорном служении царскому режиму [1, с. 342].

Несколько слов о недостатках работы. Прежде всего, это библиография. Сразу же хотелось оговориться, что вопрос о создании библиографического указателя не решен окончательно. Ученым-далеведам необходимо провести дополнительную работу по выявлению художественно-публицистических произведений В. Даля в современной ему периодике, а также уточнить выходные данные уже известных далевских произведений. Есть ошибки и пропуски в сделанном в Приложении перечне произведений (например, стихи В. Даля 1820-х гг., некоторые тексты цикла “Были и небылицы” (1833 – 1839), сборника “Сказки, повести и рассказы Казака Луганского” (1846)).

Очень важный вопрос об эпистолярной В. Даля. На мой взгляд, необходимо более четкое разделение на открытые письма, которые были опубликованы писателем в периодике, и личную переписку автора. На с. 152 – 153 дан перечень писем, появившихся в журналах после смерти В. Даля. Как видят их анализ авторы? Для меня этот вопрос остался не до конца ясным. Наводит на размышления и изученная на с. 208 – 211 переписка с А. Леманом. Также в указанный выше перечень попала “Сказка о Силе Калиныче”. Наверно, необходимо более четко отобрать и обосновать источники исследования.

На мой взгляд, в работе очень интересен анализ журналов XIX в., в котором авторы делают попытку уйти от идеологии, политики. На с. 65, 68, 215 – 228 анализируются связи Даля с так называемыми “реакционными” журналистами и издателями XIX в. – Ф.В. Булгариным, Н.И. Гречем, О.И. Сенковским, при этом авторы снимают характерные для советского литературоведения оценки их деятельности. На

современном этапе подобный подход оправдан и даже моден. Но необходимо учитывать собственно авторскую позицию. Она отражена в известной статье В. Даля “Во всеуслышанье”, стихотворном обращении к А.С. Пушкину, в переписке В.И. Даля с М.П. Погодиным, П.И. Шлейден. Если учесть эти источники, может быть, выводы авторов монографии несколько изменятся и уточнятся.

На с. 49 сделано интересное наблюдение о связи публицистического творчества Даля с жанром писем древнерусской литературы (“Поучение” Владимира Мономаха, слово к князьям, “Переписка Ивана Грозного с князем Курбским”, “Послание” Герасима Смотрицкого и Ивана Вишенского). Но параллели, которые отмечены, не проведены.

В монографии есть досадные оплошности. Так, на с. 49 написано: “диссертация А.Н. Гулака “В.И. Даль и Украина”. Здесь имеется в виду нежинский исследователь Антонина Николаевна Гулак. На с. 50 – 51 читаем: “исследование, которое проведено П.И. Шлейденом”, “отрывок из письма Даля П.И. Шлейдену”. П.И. Шлейден – это сестра В. Даля Паулина Ивановна Даль (в браке Шлейден).

Монография А. Голубенко и Н. Евдокимова – актуальный и серьезный вклад в далеведение. По полноте собранного материала, глубине его подачи, новизне интерпретации текстов, доступности и занимательности изложения эта работа – заметная страница в научной биографии нашего великого земляка. А сделанные заявки на диссертационное исследование (“Публицистическое творчество Владимира Даля: мотивы, жанровые особенности и индивидуальный стиль”) и второй том монографии (“Жанровые особенности и индивидуальный стиль Владимира Даля”) позволяют увидеть перспективы и надеяться на новую глубокую и интересную работу о Казаке Луганском.

### **Відомості про авторів**

**Андріанова Наталія Сергіївна** – викладач кафедри англійської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Архієпископ Ігор Ісіченко** – кандидат філологічних наук, доцент Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Керує Харківсько-Полтавською єпархією.

**Бровко Олена Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Веретейченко Ірина Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Будурацька Світлана Анатоліївна** – викладач кафедри романо-германської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Галич Олександр Андрійович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

**Гречаник Ірина Петрівна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Даниленко Ірина Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Миколаївського державного гуманітарного університету ім. Петра Могили (в комплексі Києво-Могилянської академії).

**Дмитренко Вікторія Ігорівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Дорогокупля Ольга Миколаївна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Дубініна Вікторія Олександрівна** – магістр філології.

**Жижченко Лариса Борисівна** – старший викладач кафедри української мови та літератури Слов'янського державного педагогічного університету.

**Заркуа Мирослава Олександрівна** – старший лаборант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Льїн Сергій Олександрович** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри всесвітньої літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Лапко Олена Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Манич Наталія Євгенівна** – аспірант кафедри української літератури, асистент кафедри журналістики та видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Медоренко Олена Михайлівна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Приходченко Ольга Анатоліївна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Пустовіт Валерія Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Родигіна Валерія Юріївна** – аспірант кафедри української літератури факультету української філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Савенко Ірина Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Скиба Ольга Володимирівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Тичук Олена Миколаївна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Узунколєва Аліна Вікторівна** – аспірантка кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

**Фоменко Віра Григорівна** – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Черкашина Тетяна Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Шестопалова Тетяна Павлівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Юган Наталія Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**ВІСНИК**  
Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(філологічні науки)

**Коректор:** Кулініч О. О.

**Відповідальні за випуск:**  
проф. Галич О. А.,  
доц. Скиба О. В.

---

Підп. до друку 26.12.2008 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.  
Гарнітура Times New Roman. Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 25,6.  
Наклад 200 прим. Зам. № 2.

---

**Видавництво Державного закладу**  
**“Луганський національний університет**  
**імені Тараса Шевченка”**  
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20