

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 14 (177) ЛИПЕНЬ

2009

2009 липень № 14 (177)

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.

Збірник наукових праць внесено
до переліку наукових фахових видань України
(педагогічні, історичні, філологічні, біологічні науки)
Бюлетень ВАК України. – 1999. – № 4 (12)

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного
університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 10 від 29 травня 2009 р.)

Виходить 2 рази на місяць

Засновник і видавець –
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор – доктор педагогічних наук, професор **Курило В. С.**

Заступники головного редактора –

доктор педагогічних наук, професор **Харченко С. Я.**

доктор педагогічних наук, професор **Савченко С. В.**

Випускаючі редактори –

доктор історичних наук, професор **Бур'ян М. С.,**

доктор медичних наук, професор **Виноградов О. А.,**

доктор філологічних наук, професор **Галич О. А.,**

доктор педагогічних наук, професор **Горошкіна О. М.,**

доктор сільськогосподарських наук, професор **Конопля М. І.,**

доктор філологічних наук, професор **Синельникова Л. М.,**

Доктор філологічних наук, професор **Ужченко В. Д.**

Редакційна колегія серії „Філологічні науки”:

доктор філологічних наук, професор **Галич В. М.,**

доктор філологічних наук, професор **Глуховцева К. Д.,**

доктор філологічних наук, професор **Гриценко П. Ю.,**

доктор філологічних наук, професор **Зеленько А. С.,**

доктор філологічних наук, доцент **Фоменко В. Г.,**

кандидат філологічних наук, доцент **Дмитренко В. І.**

РЕДАКЦІЙНІ ВИМОГИ

до технічного оформлення статей

Редколегія „Вісника” приймає статті обсягом 4 – 5 сторінок через 1 інтервал, повністю підготовлених до друку. Статті подаються надрукованими на папері в одному примірнику з додатком диска. Набір тексту здійснюється у форматі Microsoft Word (*.doc, *.rtf) шрифтом № 12 (Times New Roman) на папері формату А-4; усі поля (верхнє, нижнє, правє й лівє) — 3,8 см; верхній колонтитул — 1,25 см, нижній — 3,2 см.

У верхньому колонтитулі зазначається: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № ** (***), 2009.

Інформація про УДК розташовується у верхньому лівому кутку без відступів (шрифт нежирний). Ініціали і прізвище автора вказуються в лівому верхньому кутку (через рядок від УДК) з відступом 1,5 см (відступ першого рядка), шрифт жирний. Назва статті друкується через рядок великими літерами (шрифт жирний).

Зміст статті викладається за планом: постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми та на які спирається автор; виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується ця стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з певним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з цього дослідження й перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Усі перелічені елементи повинні бути стилістично представлені в тексті, але графічно виділяти їх не треба.

Посилання на цитовані джерела подаються в квадратних дужках після цитати. Перша цифра — номер джерела в списку літератури, який додається до статті, друга — номер сторінки, наприклад: [1, с. 21] або [1, с. 21; 2, с. 13–14]. Бібліографія і при необхідності примітки подаються в кінці статті після слова „Література” або після слів „Література і примітки” (без двокрапки) у порядку цитування й оформляються відповідно до загальноприйнятих бібліографічних вимог. Бібліографічні джерела подаються підряд, без відокремлення абзацем; ім'я автора праці (або перше слово її назви) виділяється жирним шрифтом.

Статтю закінчують 3 анотації обсягом 3 – 4 рядків українською, російською та англійською мовами із зазначенням прізвища, ім'я та по-батькові автора, назви статті та ключовими словами (3 – 5 термінів).

Стаття повинна супроводжуватися рецензією провідного фахівця (доктора, професора).

На окремому аркуші подається довідка про автора (прізвище, ім'я, по батькові; місце роботи, посада, звання, учений ступінь; адреса навчального закладу, кафедри; домашня адреса; номери телефонів (службовий, домашній, мобільний).

ЗМІСТ

Актуальні проблеми літературознавства

1.	Антоненко Т. О. Рецепція традиційних сюжетів (на прикладі творчості Лесі Українки)	5
2.	Аулов А. М. Роль алогизмов в рассказах М. Зошенко	10
3.	Берберфіш М. В. Категорія „ідеального” як підґрунтя художнього розв’язання філософської проблеми поступу у творчості А. Крушельницького	15
4.	Бондарь Н. Ю. „Не-дом” и „антидом” как разновидности архетипа дома в романе У. Стайрона „Выбор Софи”	20
5.	Бровко О. О. Вставна новела як факт і фактор у формалістичному дискурсі літературознавства	28
6.	Галич А. О. Асоціоніми в романі Ірен Роздобудько „Оленіум”: естетичні функції	36
7.	Галич О. А. Аналіз та інтерпретація літературно-художнього твору	42
8.	Голенищева Г. Г. Картина осіннього простору у поезії Ліни Костенко	48
9.	Гречаник І. П. Сновидіння у структурі часо-просторової організації фантастичних романів О. Бердника	53
10.	Дубініна В. О. Жанрово-стильова своєрідність новели Б. Тенети „Листи з Криму”	59
11.	Ильин С. А. Шестидесятничество в «Русской идее» Н. А. Бердяева	66
12.	Калина Н. Ю. Екзистенціал свободи як предмет художньої рефлексії у в’язничній ліриці Івана Савича.....	75
13.	Карабьова А. А. Значення медитативного компонента, лейтмотиву та феміністичної тематики в оновленні сюжетики малої прози Ірини Вільде	81
14.	Король Е. А. Художественная корреляция „поэт-раб” в романе Г. Броха „Смерть Вергилия”	88
15.	Лапко О. А. Художня функція образу природи в поезії Якова Щоголева	96
16.	Леоненко О. С. Ствердження філософських концепцій ХХ століття за допомогою фантастичних прийомів у повісті Григорія Штона „Містраль”	105
17.	Новікова Г. А. Біблія як джерело ідей літературних пошуків у творчості В. Дрозда (на матеріалі оповідання „Іскаріот”)	112
18.	Ткаченко І. А. „Я не Уайльда маю ідеалом, а чумака, що варить кашу з салом...”: семантика образу степового кулешу в контексті української прози	118

19. **Фоменко В. Г.** Універсальність урбаністичної тематики в літературному процесі 129
20. **Шестопалова Т. П. Ю.** Лавріненко як зарубіжний україніст: концепт еміграції в соціокультурному та теоретико-літературному аспектах 134
21. **Юган Н. Л.** Развитие жанра фольклорной волшебной-лирической пьесы в творчестве В. И. Даля и А. Н. Островского 140

Документалістика на порозі ХХІ століття

22. **Кулініч Т. О.** Агіографічний характер письменницьких біографій (на матеріалі літературознавчих джерел 90-х рр. ХХ ст.) 151
23. **Максименко Г. А.** Система внутрішніх заголовків історичних романів Володимира Малика 158
24. **Медоренко О. М.** Специфіка автокоментаря як мемуарного жанру (від доби романтизму до реалізму) 165
25. **Пустовіт В. Ю.** Націєтворчі аспекти епістолярію Івана Франка 172
26. **Савенко І. Л.** Специфіка вираження авторської особистості в українській мемуарній прозі II половини ХХ – початку ХХІ століття 178

Фольклористика

27. **Скиба О. В., Савенко І. Л.** Сватання по-картушанськи 184

Рецензії

28. **Кравченко О. Л.** Літературне об'єднання „ЛАНКА”-МАРС в критичній рецепції ХХІ століття 192

Відомості про авторів..... 195

Актуальні проблеми літературознавства

УДК 821. 161. 2 – 2. 09 + 2929 Українка

Т. О. Антоненко

**РЕЦЕПЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ СЮЖЕТІВ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)**

Увага до світових сюжетів, їх інтерпретація та рецепція в українській літературі притаманна багатьом письменникам, отже, незважаючи на наукові дослідження та розробки, проблема аналізу на сьогодні залишається відкритою, актуальною у наш час. Бажання письменників охопити й осягнути величезний культурний матеріал (різних часів і народів) змушувало їх підходити до сприйняття текстів з єдиними, спільними критеріями, що неодмінно призводило до своєрідної адаптації.

Мета дослідження полягає у висвітленні мистецької концепції Лесі Українки, визначенні ролі рецепції як художнього прийому, а також у порівняльному аналізі найвідоміших світових сюжетів та образів з тими, які створила письменниця.

Думається, що коли Й.-В. Гете започаткував вживання терміну „світова література”, то він не вкладав у нього поняття „однакова література”. Типологічну „однаковість” літератур можна спостерігати хіба що на рівні типів художнього мислення, на рівні стилів, а конкретне використання їх обов’язково буде позначене індивідуальною, національною барвою. Світова література – це гроно різних літератур, кожна з яких має своє, індивідуальне, зрештою – національне обличчя. Твори Лесі Українки, Івана Франка, М. Коцюбинського та інших письменників тим і цікаві для світового читача, що вони подають світові сюжети і проблеми все-таки в українській інтерпретації. Термін „інтерпретація” у тлумачному словнику має значення „розкриття змісту чого – небудь, основане на власному тлумаченні літературного твору, драматичної ролі” [3, с. 108].

Уперше звернув увагу на явище повторюваності традиційних фавул у давньогрецькій літературі Аристотель. Саме він висунув тезу про авторське переосмислення, оригінальну інтерпретацію міфологічних фавул як передумову високої мистецької якості твору. Подібні вимоги до використання традиційних сюжетів ставили також Горацій, Н. Буало.

У кінці XVIII – на початку XIX століття у контексті естетики романтизму розширився розгляд традиційних сюжетів як теоретичної проблеми. У XIX столітті їх дослідження відбувалось у межах міфологічної школи, теорії запозичень або рецепцій („рецепція –

запозичення та застосування соціологічних і культурних форм, що виникли в іншій країні або в іншу епоху” [2, с. 1426]) та порівняльно – історичного літературознавства. Використовуючи методологію названих шкіл і напрямів у науці Російської імперії та у вітчизняному літературознавстві, до проблеми традиційних сюжетів звертались такі вчені як Ф. І. Буслаєв, М. І. Костомаров, О. О. Потебня, О. М. Афанасьєв, І. Я. Франко, В. М. Гнатюк. Основним шляхом дослідження традиційних сюжетів у цих учених було відшукування паралелей до традиційних сюжетів у фольклорних системах і літературах багатьох країн. Компаративістика XIX століття зібрала величезний фактичний матеріал, залишила численні дослідження і накреслила шляхи вивчення традиційних сюжетно – образних матеріалів.

У XX столітті спостерігаємо пильну увагу дослідників до поетики традиційних сюжетів. Це явище почали розглядати як теоретичну проблему, з’явилися спроби систематизувати літературно – історичний матеріал (праці М. С. Грушевського, О. І. Білецького, В. М. Жирмунського, І. Ю. Журавської).

Проблемою традиційного сюжетно-образного матеріалу займається у сучасній вітчизняній літературознавчій науці „чернівецька школа” (А. Р. Волков, В. І. Антофійчук, О. В. Червінська й інші). Дослідники цієї школи розробили чітку й функціональну класифікацію традиційних сюжетів і термінологічний інструментарій проблеми.

Суть теорії традиційних сюжетів та образів полягає в тому, що, за словами А. Р. Волкова, „деякі твори завдяки закладеним у них потенційним можливостям отримують широке визнання у світовій і національній літературі. Вони стають традиційними: з них черпаються сюжети, мотиви та образи. Традиційні мотиви й образи в їхньому багатомітовому та багатонаціональному функціонуванні – явище модельне для теорії та історії світової літератури. На їхньому матеріалі можна – й треба розглядати чимало літературних процесів. Традиційні сюжети та образи – це особливий спосіб художнього відображення та перетворення дійсності, коли життєвий матеріал уже пропущено крізь творчу призму традиції – міфу, фольклору, історичної легенди, літератури. Створена раніше „друга дійсність” знову ще раз проходить крізь авторську призму” [7, с. 46].

Упорядкована і підготовлена, а значною мірою й написана А. Р. Волковим монографія „Традиційні системи та образи”, без сумніву, стала визначним набутком українського літературознавства.

Ключове місце у монографії належить здійсненій А. Р. Волковим розробці традиційних сюжетів, традиційних мотивів та традиційних образів, на матеріалі яких можна і доцільно розглядати всю множину й розмаїття літературних процесів і явищ. Дослідник на широкому матеріалі світової літератури з’ясовує характерні особливості традиційних сюжетів, мотивів та образів, їхню специфіку і вкоріненість у надрах певної національної літератури, вирізняючи регіональні,

полірегіональні – але не „світові” – традиційні сюжети та образи: останній вираз, на думку вченого, данина літературному європоцентризмові.

Дослідженню А. Р. Волкова притаманний принциповий історизм. Він усіма підставами відзначає, що вічних традиційних сюжетів і образів не існує: „Всі вони постали на пам’яті історії й побутують за певних історичних умов, залежно від конкретних суспільно – історичних причин” [7, с. 47].

Огляд проблеми в історичному розвитку дозволяє стверджувати, що питання традиційних сюжетів у літературі й фольклорі є досить розробленим. Незважаючи на значну кількість зібраного матеріалу й пильну увагу вчених до історії, теорії та поетики традиційного сюжетно – образного матеріалу, актуальною все ж залишається тема специфічних національних засад для інтерпретаційних процесів при засвоєнні традиційних сюжетів у творчості індивідуальній.

З появою на зламі століть нової генерації авторів українська література зазнає впливу європейського модернізму. Найяскравіше цей підхід позначився на творчості двох провідних літературних постатей цього періоду – поетеси Лесі Українки та прозаїка Михайла Коцюбинського.

Леся Українка збагатила українську літературу образами світової літератури й сюжетами з історії, міфології різних епох і різних народів світу. Саме вона закінчує історію українського реалізму в надзвичайно цінній формі, яка фактично виводить літературу далеко за межі реалізму, а українську літературу робить вперше – літературою світовою.

У творчості письменниці останнього десятиліття переважає драматургія. За порівняно короткий час Леся Українка написала понад двадцять драматичних творів, які стали новим явищем в українській літературі і театральній культурі, принесли письменниці славу драматурга – новатора. Вона створює не знані досі в національній драмі образи, започатковує нові жанрові форми з незвичайним фабульним наповненням. Так з’явилися в українській драматургії Кассандра, Дон-Жуан, Антей, Юда, Одержима...

Дон-Жуан – один із найулюбленіших образів світової літератури (йому присвячено близько 140 творів). Цей образ з’явився в середні віки в народній поезії і постійно змінюється залежно від соціальної еволюції класів, письменники яких розробляють цей мотив. Образ Дон-Жуана Лесі Українки уособлює жагу кохання, він не лукавить перед собою, він відвертий і чесний. Він міра того, на що здатний, як саме кохання: „я кожен раз давав їм теє все, що лиш вони могли вмістити...” [5, с. 528], проте українська авторка створює не традиційну драму про кохання, а складний філософський твір, що порушує одвічні проблеми духовної свободи, свободи і влади, вірності і зради ідеалам.

Читаючи твори Лесі Українки, виникає почуття, що написавши „Камінний господар”, поетеса намагалася назавжди позбавитися

душевного кошмару, який гнітив її протягом життя. Причину написання цього твору знаходимо тільки ознайомившись із текстом, хоча Леся Українка зазначала, що вона хотіла написати про перемогу над людиною закону, принципу. Вибір замість людини роблять зовнішні обставини, продиктовані необхідністю. Традиційний спокусник жінок у Лесі Українки стає жертвою жінки, та, власне, не так жінки, як кар'єри, жадова якої призводить його до скам'яніння. Смерть героя в кінці драми непереконлива, адже навіщо вбивати настільки прекрасну ідеальну душу? Відповідь проста – поетеса сама в собі давно вбила цю душу: „...я вже сама до себе не належу, ... сама душа у цьому тілі дим жертвового кадила...” (Долорес) [5 с. 528]. Тому фраза героя : „...мене нема” [5, с. 569], – як передсмертний крик поетеси про себе.

„Камінний господар” – не лише дорогоцінне надбання української культури, а й цілком оригінальне явище у світовій літературі про Дон-Жуана. Це один із творів, які дали підставу і зарубіжним критикам зробити той висновок, що „Леся Українка була співтворцем і видатним представником європейського мистецтва ХХ століття” [6, с. 19].

У драматичній поемі „Кассандра” відбилися дискусії української інтелігенції, яка в складний історичний момент шукала шляхів боротьби, замислювалась над тим, яка правда потрібна людям, але не знала способу її досягнення.

Дочка троянського царя Пріама Кассандра „бачить” правду, говорить правду, але ніхто їй не вірить, бо говорить „не так, як треба людям”. Вона пророкує загибель Трої, і за це її ненавидять. Образ Кассандри складний, багатомірний. Чесна, благородна людина, палка патріотка, любляча донька і сестра, вона цілим серцем прагне добра і родині, і вітчизні, але її правда, її дар провидиці не прислужився рідному краю. У цьому полягає трагізм Кассандри. Переконавання в тому, що злом не побороти зло, бо воно в такій боротьбі, у насильстві лише примножується, наскрізне у творчості Лесі Українки. О. Білецький говорив про драму як „трагедію несхибного змагання до правди” [1, с. 56]

Зіткнення непримирених поглядів, наявність сильної особистості – такі риси характеризують драматичну поему „Одержима”. Одержима духом Міріам – людина незвичайної сили волі, яка ніколи не стане на шлях компромісу з переконаннями, власною совістю. Вона палка послідовниця Месії, її любов до нього сильніша за смерть. Але Міріам не може погодитись з настановою вчителя любити своїх ворогів. Вона ненавидить учнів Месії, які байдуже сплять, ховаються по норах, коли він проливає за них кров. Месія дуже самотній, але гордо відхиляє щире намагання Міріам наблизитись до нього, порозумітись. Сильна духовно і одночасно трагічно самотня у жертвовній самовіддачі Одержима розпочинає галерею подібних жіночих характерів у творчості Лесі Українки.

Таким чином, драматургії Лесі Українки притаманні індивідуалістичні риси. Центральні теми, які виступають у її творах, є цілістю міфологічного інтертексту. У своїх творах авторка дотримується основної ідеї – або перемогти, або загинути, бо за волю завжди приносилися жертви.

„Злободенні сучасні теми втілювались у постатях грецької і християнської міфології, давньоримської історії, середньовічної легенди. Новий зміст вимагав нових мистецьких засобів. Прикмети оновлення поетики драматургії Лесі Українки виявились у багатьох чинниках: відхід від жанрової регламентації до створення нових структур, які об'єднували родові ознаки лірики, епосу й драми; перевага слова над дією, новий тип конфлікту з переакцентовкою на внутрішню дію тощо” [4, с. 19].

Інакше кажучи, Леся Українка підносила українську літературу на рівень світової, тобто такої, яка говорить про теми, спільні та важливі для людства загалом. Перспективою подальшого вивчення зазначеної проблеми є кандидатська дисертація, фрагментом якої є дана стаття.

Література

- 1. Білецький О. І.** Антична драма Лесі Українки („Кассандра”) // Збір. праць : У 5 т. – К. : Наукова думка, 1965. – Т. 2 – С. 56.
- 2. Бусел В. Т.** та інші Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К. : Перун, 2004. – 1426 с.
- 3. Гринчишин Д. Г.** та інші Короткий тлумачний словник української мови. К. : Рад. шк., 1988. – 320 с.
- 4. Українка Леся.** Зібрання творів : У 2 т. / АН Української РСР. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 1. – 608 с.
- 5. Українка Леся.** Зібрання творів : У 2 т. / АН Української РСР. – К. : Наукова думка, 1987. – Т. 2. – 728 с.
- 6. Ukraina Lesia.** Kasandra i inne dramaty. Krakow, 1982. – с. 374.
- 7. Москаленко М.** Принадлива новизна традиційного // Всесвіт. – 2005. – № 5. – С. 45 – 47.

Антоненко Т. А. Рецепция традиционных сюжетов (на примере творчества Леси Украинки)

В статье рассмотрены основные значения понятия „рецепция” на примере драматических произведений Леси Украинки, проанализированы некоторые последние научные работы о рецепции традиционных сюжетов в литературе.

Ключевые слова: рецепция, традиционные сюжеты, интерпретация.

Антоненко Т. О. Рецепція традиційних сюжетів (на прикладі творчості Лесі Українки)

У статті розглянуто основне значення поняття „рецепція” на прикладі драматургії Лесі Українки, проаналізовано деякі останні дослідження щодо рецепції традиційних сюжетів у літературі.

Ключові слова: рецепція, традиційні сюжети, інтерпретація.

Antonenko T. A. The reception of the traditional plots (for example of the creative works by Lesya Ukrainka)

In this article were considered the main meanings of the idea „reception” for example of the dramatic works by Lesya Ukrainka, were analyzed some last scientific works about reception of traditional plots in literature.

Keywords: reception, of traditional plots, interpretation.

УДК 821. 161.1:37

А. М. Аулов

РОЛЬ АЛОГИЗМОВ В РАССКАЗАХ М. ЗОЩЕНКО

Изучение рассказов М. Зощенко является актуальным вследствие создания новой картины истории русской литературы XX века.

В рассказе М. Зощенко «Встреча», 1928, малограмотный рассказчик сообщает: «...все-таки при всей своей любви к людям не люблю с ними встречаться в пустынном месте. Мало ли чего бывает. Соблазну много».

Подбегает до меня *небогато одетый* [1] человек. *В сандалиях*" [2, с. 13 – 14]. «*Небогато одетый человек*» вместе с поданным как элемент парцелляции выражением «*в сандалиях*» означает в сказанном «*обутый всего лишь в сандалии*». Явное противоречие. Именно оно провоцирует воображение на сотворение разных картинок. Первая из них: подбегающий в одних сандалиях – это голый человек. Такой его портрет произвольно вызывает смех. Вторая: в соответствии со значением слова «одетый – покрытый какой-нибудь одеждой, покрывалом» человек стоит в нашем представлении покрытый огромной сандалией или сандалиями. Эта гротескная картинка вызывает уже просто хохот.

«*В настоящее время жить как-то стало, братцы мои, очень выгодно*, – восхищенно говорит герой рассказа "Выгодная комбинация", 1928. –

С одной стороны, полная дешевка – иголка три копейки стоит. А с другой стороны, все время какие-то выгодные комбинации случаются. Ежедневно *какая-то выгода происходит*. То одно, то другое. *То чего-нибудь не купишь, то не пошамаеть*» [3, I, с. 419]. В этом небольшом отрывке целых два алогизма. «*Жить – выгодно*» подразумевает, что «не жить – не выгодно». Нелепица полная. И «*выгода ежедневная – то чего-нибудь не купишь, то не пошамаеть*» – не менее абсурдное высказывание: выгодно не есть и ничего не покупать.

В рассказе «Крестьянский самородок», 1924, поэт «сыздетства» чувствует «красоту и природу»: «...уввижу, например, бычка или тучку и

переживаю» [4, с. 55]. Как можно одинаково переживать вид тучки и бычка, особенно, когда он, как известно, часто норовит вас ударить рогами? Восхищение одним и страх перед другим – скрытое противоречие.

В интересном рассказе «Честный гражданин (письмо в милицию)», 1924, бдительный гражданин сообщает: «Состоя, конечно, на платформе, *сообщаю, что квартира № 10 подозрительна в смысле самогона, который, вероятно, варит гражданин Гусева и дерет окромя того с трудящихся три шкуры»* [4, с. 57 – 58]. Что это? Помощь властям в борьбе против отравы или жалоба на дороговизну самогона, который так притягателен?

Клоп *«и тот может по такой жаре взбеситься»*, – сообщает рассказчик «Бешен-ства», 1926, – если, конечно, его на солнышке подержать.

А тут еще *в газетах сообщают: по двадцать шесть животных ежедневно бесятся»* [3, I, с. 346]. Под животным в разговорном языке жителей города принято подразумевать не клопов, а собак и кошек. Клоп, в этом смысле, не животное, а насекомое. И уж взбеситься он никак не может.

В «Свином деле» (1923) такжк есть противоречие: «Да я вас, растакие такие, *к высшей мере могу без амнистии»* [3, I, с. 125].

В «Иностранцах» (1928): «Как, скажем, взято у них одно выражение лица, так *и смотрится этим выражением лица на все остальные предметы»* [3, I, с. 420]. Слово «смотрится» имеет суффикс «ся», представляющий собой свернувшееся возвратное местоимение «себя», поэтому смысл слова «смотрится» означает «смотрит на себя», но никак не «на все остальные предметы», как пытается выразиться рассказчик, тем более «выражением лица», смысл которого – не «смотреть на вещи вне себя», а «выражать внутреннее состояние».

Во всех этих рассказах (можно было бы привести и множество других) есть противоречивость, главным образом алогизмы.

Уже в первых произведениях писателя, созданных еще в начале 20-х гг., феномен алогизма отметил, правда, только в части «...путаного синтаксиса» [5, с. 111], не осмысляя его, И. Груздев. Затем в 30-е гг. на него как на «... словесное и смысловое "непопадание"...» [6, с. 179] в рассказе «Дама с цветами», 1929, обратил внимание Ц. Вольпе.

Число современных исследователей, пишущих о противоречивости, стало значительно больше: Л. Ершов [7, с. 14], М. Чудакова [8, с. 54], Б. Сарнов [9, с. 6]. Некоторые из них пытались объяснить ее художественную роль. Но все же их решения не исчерпывающие. (О типичном подходе на примере А. Старкова смотри далее.) В трактовках этих исследователей мало обращений к высказываниям по этой теме самого писателя. Цель этой статьи – характеристика рассказов М. Зощенко 20-х годов. В ней поставлена следующая задача: выявить особенности функций одной из форм

противоречивости – алогизмов этих примечательных произведений, привлекая для этого свидетельства прозаика.

Мы опираемся на трактовку алогизма не только в узком смысле как «сочетание противоречивых понятий», но и в широком как «отсутствие логической целесообразности при использовании речевых элементов, от слова до развернутого высказывания».

Многие из алогизмов относятся к художественной композиции как один из ее приемов, но уже не эмоционального, а иного, рассудочно-логического уровня. Он был осознанно использован автором в качестве осложнения, затруднения, предназначенного для читателя. Не случайно, что Зощенко записал в период между 5 июня 1918 г. и 1919 г.: «... пути ее (души. – А. А.) извилисты и неожиданны» [10, с. 226]. Антиномичность – неразрешимость – резкого противоречия выводит из спячки разум читателя, заставляет его отнюдь не слепо принимать сказанное. Различие, заключенное в алогизме, неизбежно рождает «критичность» сознания. Таким образом, возникающая способность к анализу позволяет найти в повествовании истинные ее нити, добраться до мотивов случившегося.

Так, в «Прелестях культуры», 1927, рассказчик объясняет неудачное посещение театра и денежный штраф, который должен быть наложен на него по суду, меньшей степенью свободы «в отношении культуры и цивилизации» при нэпе, чем при военном коммунизме. Но истина совершенно в ином: Василий Митрофанович тратит деньги на то, чтобы «горло промочить», в то же время, скупно приберегает пиджак, одевая под пальто «не особенно грязную» ночную рубашку. Поэтому, когда герой снял пальто, его оштрафовали за оскорбительно неприглядный внешний вид.

Вследствие полифункциональности средств стиля в рассказах писателя обладают противоречивостью также каламбуры. В определении их роли не следует выделять в качестве единственного, главного, как это делает А. Старков [11, с. 70], свойство вызывать «коми-ческий эффект», потому что Зощенко в статье «Как я работаю», 1930, вновь, как и в начале 20-х гг., заявил, что он писал «... не для того, чтобы посмешить; это складывалось помимо меня – это особенность моей работы» [12, с. 110]. Но присутствие смеха в его рассказах – факт очевидный. Что же имеет в виду прозаик, утверждая, что он писал не для того, чтобы посмешить? Смех его не столько развлекательный, сколько воспитывающий; кроме того, это только одна из целей важнейших средств его стиля. В чем же еще состоит направленность алогизмов? С их помощью Зощенко неизбежно подключал спящие до поры познавательные-логические возможности ума читателя, которые, в свою очередь, разрешали антиномии, алогизмы.

Так противоречивость выполняла не только частную, идейно-композиционную, функцию: она также играла более значимую роль «перделки», перестройки читателя. Ведь благотворная напряженность

мысли (которую вносили алогизмы и каламбуры, вызывая эти осложнения, скачки, перебивы, запутанности, двусмысленности) рождала в неискушенном читателе, близком герою-рассказчику, умение критически мыслить вообще. Это было равно появлению размышлений о собственных чувствах, привычках, мыслях и поступках, что тождественно зарождению самоанализа, «рефлексии». Умение критически смотреть на свою жизнь являлось в читателе, по сути, новой способностью к творческому (в известной степени) «знанию», при помощи которого читатель преображался на ступени «рассудка» в Зоценковском идеале.

Эту «социальную педагогику» рассказов Зоценко почувствовал и высоко оценил еще М. Горький [13, LXX, с. 163]. Но глубину, социально-культурный смысл собственно рефлексии приоткрывают нам поздние дневниковые записи самого Зоценко. В них он обратил особое внимание на людей, не обладающих культурой, самонаблюдением и дисциплинирующей волей: «... тот, кто не руководит своими инстинктами, – его нельзя назвать культурным человеком» [11, с. 3]. Здесь же он сравнил их с прежним типом интеллигента, обладавшего замечательной способностью к напряженному мышлению, духовному и нравственному контролю и руководству собой: «Такие люди (как Прокофьев) лишены тормозов, и в этом их отличие от прежней интеллигенции. <...> Такие люди лишены ущербных неврастенических соображений» [там же]. То есть, в рассказах 20-х гг. писатель искренне стремился привить массовому читателю лучшие черты интеллигентного человека.

В рассказах 20-х годов Зоценко опирается на «элементарную рефлексию», вернее, критический анализ знаний и поступков, показ их роли и границы (в каре драматической иронии). Писатель подталкивает читателя к самоанализу при помощи этих вспомогательных приемов, но рефлексия сама по себе оказывается «за кадром», в этом был расчет на активное соучастие читателя. Позже в научно-художественных повестях этот тип «знания» разовьется уже в «научную» рефлексию, которая получит самостоятельное и четкое формальное выражение: в ткани «Возвращенной молодости», 1933, после обычного художественного текста будет следовать научная часть – «Комментарии и статьи», физиологические и психологические этюды, а в повести «Перед восходом солнца», 1943 – 1972, текст превратится в сплав литературы и науки: психоанализа и физиологии условных рефлексов.

Таким образом, писатель стремится опереться в катарсисе не только на наблюдения, объективный смысл, миметические художественные образы, но и очень активно на законы логики: путь ума (рассудка), по представлению писателя, – «путь математики, логики...» [15, с. 227]. Начало этому было положено в рассказах 20-х годов, к которым одним из эпиграфов следовало бы избрать формулу «Не только плакать и смеяться, но и – понимать».

Какая же главная направленность содержания (идей, мыслей) в рассказах М. Зощенко? С помощью рефлексии помочь читателю осознать привычные негативные нравы и многие желания, инстинкты как такие, которые являются, по сути, истоком невеселой жизни и многих несчастий.

Перспективой дальнейшего исследования будет изучение других элементов стиля, представляющих черту «противоречивости».

Литература

1. Здесь и далее курсивом выделено нами. – А. А. 2. **Зощенко М.** Дни нашей жизни. – Л. : Красная газета, 1928. – 40 с. 3. **Зощенко М.** Собр. соч. : В 3-х т. – Л. : Худож. лит., – 1986. – Т. 1. – 558 с. 4. **Зощенко М.** Избранное. – Л. : Правда, 1981. – 608 с. 5. **Груздев И.** Вечера "Серапионовых братьев" // Книга и революция. – 1922. – № 3 (15). – С. 110 – 111. 6. **Вольпе Ц.** Заметки о современных писателях (М. Зощенко, Н. Тихонов) // Звезда. – 1933. – № 1. – С. 177 – 194. 7. **Ершов Л.** Из истории советской сатиры (М. Зощенко и сатирическая проза 20 – 40-х годов). – Л. : Наука, 1973. – 156 с. 8. **Чудакова М.** Поэтика Михаила Зощенко. – М. : Наука, 1979. – 200 с. 9. **Сарнов Б.** Смотрите, кто пришел: Новый человек на арене истории. – М. : Новости, 1992. – 589 с. 10. **Зощенко М.** Из писем и дневниковых записей (1917 – 1921 гг.). Публикация, вступление и примечания Ю. Томашевского // Новый мир. – 1984. – № 11. – С. 211 – 229. 11. **Старков А.** Михаил Зощенко: Судьба художника. – М. : Советский писатель, 1990. – 256 с. 12. **Зощенко М.** Как я работаю. – Литературная учеба. – 1930. – № 3. – С. 107 – 113. 13. **Горький и советские писатели.** Неизданная переписка. – «Литературное наследство», Т. 70. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 736 с. 14. **Зощенко М.** Из записей 1956 – 1958 гг. – Литературная газета, 1990. 18 сентября. 15. **Зощенко М.** Из писем и дневниковых записей (1917 – 1921 гг.). Публикация, вступление и примечания Ю. Томашевского // Новый мир. – 1984. – № 11. – С. 211 – 229.

Аулов А. М. Роль алогізмів в оповіданнях М. Зощенка

У статті А. М. Аулова показана роль алогізмів в оповіданнях письменника М. Зощенка, створених у 20-і рр. ХХ століття.

Ключові слова: алогізм, оповідання, рефлексія.

Аулов А. М. Роль алогизмов в рассказах М. Зощенко

В статье А. М. Аулова показана роль алогизмов в рассказах писателя М. Зощенко, созданных в 20-е гг. ХХ века.

Ключевые слова: алогизм, рассказ, рефлексия.

Aulov A. M. Literary role of the alogisms in the soviet author Mihail Zoschenko's stories

In the article A. M. Aulov examines literary role of the alogisms in the

soviet author Mihail Zoschenko's stories which were written in the 20s of the XX century.

Keywords: alogism, story, reflexion.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Крушельницький

М. В. Берберфіш

**КАТЕГОРІЯ „ІДЕАЛЬНОГО” ЯК ПІДГРУНТЯ ХУДОЖНЬОГО
РОЗВ’ЯЗАННЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ПРОБЛЕМИ ПОСТУПУ
У ТВОРЧОСТІ А. КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО**

Проблема „ідеального” та його конструктивної центральної функції в художньому світі творів А. Крушельницького є недослідженою, навіть не порушеною в цілісному вигляді. Ідеальне тлумачиться як образ об’єкта в духовності, у свідомості суб’єкта. Проте окремі її аспекти акцентовано в описових розвідках творчості письменника. Основою змісту творів А. Крушельницького сучасник письменника О. Грицай вважає „матеріальне”, оскільки як центральний конфлікт позиціонує боротьбу за землю, а також як значний художній недолік підкреслює зображення у творах реальності крізь призму свідомості персонажів: „... тут і там ще стрічаються надто розтягнені, чисто рефлексійні моменти...” [1, с. 4]. Ці „а-епічні” [1, с. 4] риси творів (за О. Грицаєм) є свідченням недосконалості творчої майстерності А. Крушельницького. З точки зору О. Грицай, одним із головних критеріїв художньої вартості прозового твору є домінування „подієвого” характеру зображення, а отже, „матеріальної” форми художнього світу (виключно в його внутрішньому вимірі). Грунтовний недолік такої інтерпретації творів письменника полягає в рецепції художньої дійсності й центрального в ній світогляду як їх ідейної основи: насправді виявлено заперечення автором відповідної реальності, особливо – світобачення. Неконструктивність критичної думки дослідника значною мірою представлена в „перекрученні” окремих аспектів художнього світу творів, зокрема інтерпретація центрального персонажа (Павла Заячківського), постать якого є сферою втілення найбільш вагомій проблематики, як суб’єкта „ідеалістичного” світогляду („дідича-ідеаліста”) [3, с. 1]. Уся його діяльність позначена „матеріалістичною” націленістю, що художньо узагальнено у зверненому до нього обвинуваченні на початку повісті „Змагання”: „Ти задивився, як безумний, в матеріальне добро, працював для тіла й не вважав, що ... мертвіє дух твого народу. Де ти був тоді, коли твоєму народові поставлено загадку: бути – не бути? І він, задивлений у матеріальні добра, покликаний тобою до життя, забув про свого духа і крикнув в один

голос: не бути! Бо те „бути” було б його одірвало від вирощених тобою пелюсток матеріального добра, спокою, вигоди?” [3, с. 55]. Напевно, ця невірна інтерпретація пов’язана з хибним співвіднесенням персонажа з постаттю автора, який дійсно приділяє йому багато уваги (А. Крушельницькому притаманні ідеалістичні погляди). На думку дослідника М. Дубини, твори А. Крушельницького підпорядковані викриттю реалій відповідної доби: „Крізь трагічну атмосферу, якою пройняті окремі розділи роману „Перемога” („Як пригорне земля”, „Як промовить земля”), крізь реквієм конаючому у війні галицькому місту селу відчутно проривається прокляття наскрізь прогнилій цісарській і царській владам, всім тим, хто приніс людям руїну і смерть” [2, с. 26]. Проте така інтерпретація доробку письменника є односторонньою, оскільки митець не тільки заперечує свідомо створену ним художню дійсність (вона відповідає реальній), а й, передусім, її осмислення персонажами. Отже, проблема „ідеального” як центру художнього світу творів А. Крушельницького не досліджена вченими. Поодинокі дослідження реалізовані зі значною різницею в часі, що спричиняє резонанс у наявних сьогодні висновках. Це певною мірою пов’язане із впливом певної доби на специфіку інтерпретації літературного твору.

На нашу думку, підґрунтям художнього світу творів А. Крушельницького є філософська проблема поступу, який має двоїстий характер (розвиток особистості й буття) й передусім пов’язаний з ідеальним началом. Закономірності співіснування свідомості (ідеального) й буття (матеріального) є об’єктом дослідження філософів, проте вони й досі не набули однозначного трактування.

Мета нашого дослідження – розкриття категорії „ідеального” як підґрунтя художнього розв’язання філософської проблеми поступу у творчості А. Крушельницького.

З огляду на ідейно-художній зміст творів А. Крушельницького („Буденний хліб”, „Як промовить земля”, „Як пригорне земля”, „Змагання”, „Дужим помахом крил”), саме духовність є головним чинником поступу буття, він зумовлений передусім ідеальним началом. Ураховуючи фундаментальність досліджуваної проблеми, її розв’язання вимагає виключення неістинної складової проблеми для раціоналізації процесу її вирішення й виключення доцільності наведення аргументів на користь хибного погляду. Отже, припущення судження, що в межах творчості письменника духовний початок (внутрішній світ особистості, свідомість, воля) не впливає на перспективну динаміку дійсності, позначене категорично хибним висновком: вона (матерія) рухається незалежно від людини як носія свідомості. Самодостатність матеріального початку спростовується письменником шляхом створення художньої реальності, у якій ізольоване від зовнішнього впливу відповідне начало позначене статичним або регресивним характером. Така ознака дійсності у творах А. Крушельницького – це наслідок пасивної сутності духовного світу створених автором образів (Степан

Білінський, Павло Заячківський, Сапрун, Лисовський, Марія Заячківська тощо). Таким чином, саме репрезентована за посередництва імпліцитного бачення персонажами дійсність (переважно позбавлена позитивних характеристик) становить домінуючий вияв художнього світу прози А. Крушельницького, що засвідчує настанову автора щодо творення героїв як пасивних елементів відповідного художнього світу та зв'язок цієї „аморфності” з виписаною негативною (статичною, навіть деструктивною) його сутністю. Отже, філософська проблема поступу в прозі письменника знаходить своє творче розв'язання в запереченні зображуваного. Проте, на нашу думку, надання автором художньому світу окремих творів („Як промовить земля”, „Як пригорне земля”, „Змагання”) безкомпромісного негативного, „темного” характеру спричиняє дисгармонійність їх змісту, оскільки неприродною є категорична відсутність у них позитивного, перспективного духовного начала (воно тільки мислиться поза повістями). Унаслідок цього твори позначені деякою односторонністю змісту, зокрема способу розв'язання відповідної проблеми, а також послабленням художнього втілення основного конфлікту, якому притаманна невиразність.

На думку дослідника М. Дубини, у творах А. Крушельницького немає персонажів, „...морально не визначених. Домінанта характеру в них заявлена досить чітко. Поганий може видатися гарним до пори до часу. В першій же сутичці камуфляж розсіюється...” [2, с. 27]. З нашої точки зору, повісті „Змагання”, „Як промовить земля”, „Як пригорне земля” позначені майже повною відсутністю позитивного елемента внутрішнього світу персонажів, але він існує як органічна частина окремих художніх образів. Проте конкретний вияв художньої дійсності не видозмінює їх духовне єство, оскільки його загальні властивості чітко визначені (як домінуючі негативні, так і деякі позитивні). На нашу думку, експліцитний компонент художнього світу (зображене середовище, у котрому існують персонажі) ініціює певні прояви внутрішнього єства героїв, обумовлюючи специфіку матеріалізації ідеального або просто виводячи назовні риси особистостей. Розкривається те, що раніше існувало й існує саме собою. У творах А. Крушельницького загальна духовна сутність персонажів не змінюється, а поступ художньо реалізується в річищі, наміченому морально-психологічними домінантами. Центральна постать зазначених творів – Павло Заячківський – ґрунтовно виписаний автором ще на початку першої з них повісті – „Як промовить земля”: акцентовано його матеріалістичний світогляд, відмежованість від духовно-морального аспекту. Наступні твори А. Крушельницького – повість „Як пригорне земля”, особливо – романи „Дужим помахом крил” і „Змагання”, на перший погляд, репрезентують цей образ у межах окремих фрагментів художнього світу дещо в іншій іпостасі (як більш-менш „ідейну людину”), проте все закономірно: реальність як сукупність різних обставин регламентує прояви (матеріальне вираження) внутрішнього

світу, проте його сутність лишається незмінною (останній роман зі згаданих творів, – „Змагання”). Урахування особливостей взаємодії та навіть взаємопроникнення художніх світів кожного з цих прозових творів А. Крушельницького зумовлює доцільність відновлення послідовності їх написання, оскільки вона виступає одним із засобів розв’язання порушеної проблеми. Отже, у творах письменника напрямок розвитку духовності людини – стала, константна категорія, тільки прояви внутрішнього світу (необов’язково природні та правдиві) узгоджено з динамікою дійсності як зовнішнього фактора створеної письменником реальності загалом. На нашу думку, імпліцитне духовне (психічне) єство людини розвивається саме по собі у вимірах художнього світу, змінюється, проте в наміченому річищі, котрому властива константність (ідеалістичний аспект – фундаментальні ознаки духовної сутності). Відповідно до одержаних висновків, художній світ творів письменника є сферою розв’язання проблеми поступу в ідеалістичному спрямуванні, оскільки закономірності внутрішньої дійсності, що виписана в прозі митця, вказують на духовний (внутрішній) початок як основу розвитку, динаміки тощо.

Прозовим творам А. Крушельницького властивий надмірний обсяг відображення художньої дійсності в образах (точніше – у свідомості персонажів), що засвідчено розгорненими ретроспективними картинками у формі спогадів, а також численними перспективними роздумами героїв. Художній світ творів письменника підлягає умовному поділу на відносно об’єктивний (оскільки він є продуктом творчості митця) та суб’єктивний компоненти по відношенню до його змісту. На нашу думку, така сконцентрованість автора на творенні „ідеального” художнього світу крізь призму свідомості образів, котрі є органічною його частиною, має світоглядно-творче підґрунтя. У окремих повістях („Як промовить земля”, „Як пригорне земля”) спостережено значне превалювання цього способу творення художньої дійсності, що зумовлює специфіку інтерпретації творів, вибір відповідного напрямку розв’язання актуальної проблеми. Зміст цих повістей містить переважно трансформований „відбиток” дійсності, її „ідеальне” (з філософської точки зору) потрактування в межах її загальних закономірностей. Отже, автор спрямовує свою творчу діяльність не тільки на зображення дійсності, а й на внутрішній світ людини (художнього образу персонажа). Іншими словами, у цьому компоненті художнього світу акцентція робиться не на творчо поданій реальності (яка видозмінюється в „ідеальне”), а на „баченні” її певними персонажами. На нашу думку, „подвійна суб’єктивність” зображення включає перший суб’єктивний рівень – художній світ твору як продукт творчої свідомості автора, другий, більш глибокий у сенсі розкриття духовності як „ідеальної” категорії, – осмислення цього художнього світу в його внутрішньому компоненті, – у свідомості персонажів. Така суб’єктивність зображення також визначає закономірність співіснування

дійсності й особистості: у межах змісту творів А. Крушельницького зовнішнє буття впливає на прояви свідомості особистості за посередництва суб'єктивного бачення його персонажами. Так, тлумачення дійсності героями письменника містить глибинну мотивацію їх діяльності: бачення Заячківським нечесності Сапруна як відносного явища спричиняє утвердження в ньому переконання про можливість виправданості такого способу життя й відповідну реалізацію цієї думки, але її передумовою є саме матеріалістична спрямованість світогляду героя; використання Павлом революції як засобу посилення власної значущості зумовлює його дезорієнтацію в ній, „аморфність” по відношенню до справи національного визволення й відповідну зневіру в можливостях українського народу, пасивність. Таким чином, у прозі письменника передбачена залежність реалізації внутрішнього світу людини (і свідомості як його компонента) не від зовнішньої дійсності, а від витвореного ним „ідеального” її образу.

Закономірності співіснування матеріального й ідеального начал у творах А. Крушельницького виявляються в неможливості істинного поступу за відсутності ідейності, духовності як метафізичних категорій.

Таким чином, філософська лінія творів („Змагання”, „Як промовить земля”, „Як пригорне земля”) скоординована у сферу моделювання ідеальної сутності людської свідомості (у більш широкому розумінні – душі, психіки). У прозі А. Крушельницького є достатньо відносною бінарна опозиція „позитив” – „негатив” у зовнішньому вияві, натомість вона втілена (щоправда, дисгармонійно) в образах деяких персонажів творів і є наслідком властивих свідомості психологічно-моральних домінант. Саме духовність є сферою основної динаміки художнього світу в повістях (саме вона сконцентровує в собі мотивацію вчинків персонажів, усі ключові точки подій – у свідомості. На думку письменника, якщо відсутня „світла одиниця”, необхідне внутрішнє начало, то неможлива відповідна дійсність: людина повинна відштовхуватися від своєї свідомості, використовувати всю свою силу, усі можливості для цього в бутті, що виступає закономірним наслідком. Психіка особистості як сфера аналізу її буття дозволяє виявити не тільки закономірності цього буття, але й її безпосереднє потрактування його крізь призму її свідомості, внутрішнього світу; конструктивне поєднання суб'єктивного початку в художній розробці певної проблеми (проблеми поступу, місця людини у світі) виявляє найбільш глибокі особливості. Дана стаття відкриває перспективу комплексного дослідження творчості А. Крушельницького.

Література

1. Грицай О. Каталог видавництва Чайка : 1921 – 1923 / О. Грицай. – Київ; Відень; Львів, 1925. **2. Дубина М.** Антін Крушельницький. Літературно-критичний нарис / М. Дубина. – К.,

1997. – 48 с. **3. Крушельницький А.** Змагання / А. Крушельницький. – Київ та ін. : Чайка, 1921. – 415 с.

Берберфіш М. В. Категорія „ідеального” як підґрунтя художнього розв’язання філософської проблеми поступу у творчості А. Крушельницького

У цій статті розкрито місце категорії „ідеального” в художньому світі прозових творів А. Крушельницького. Філософська проблема поступу у творчому доробку митця розкривається за посередництва саме цієї категорії.

Ключові слова: ідеальне, категорія, філософські проблеми, світ літературних творів, творчість, аналіз, суб’єкт.

Берберфиш М. В. Категория „идеального” как основа художественного решения философской проблемы развития в творчестве А. Крушельницкого

В этой статье раскрыто значение категории „идеального” в художественном мире прозы А. Крушельницкого. Философская проблема развития в творческом наследии писателя раскрывается именно посредством этой категории.

Ключевые слова: идеальное, категория, философские проблемы, мир литературных произведений, творчество, анализ, субъект.

Berberfish M. V. Category of „ideal” as the base of artistic decision of philosophical problem of advancement in literary works of A. Krushelnitsky”

In this article the place of category is exposed „ideal” in the artistic world of prosaic works of A. Krushelnitsky. The philosophical problem of advancement in creative work of artist opens up at mediation exactly this category.

Keywords: ideal, category, philosophical problems, the world of literary works, creation, analysis, intelligent, subject.

УДК 82(091): 821.11(73)“19”

Н. Ю. Бондарь

**„НЕ-ДОМ” И „АНТИДОМ”
КАК РАЗНОВИДНОСТИ АРХЕТИПА ДОМА
В РОМАНЕ У. СТАЙРОНА „ВЫБОР СОФИ”**

В XX веке устойчивая архетипическая традиция изображения дома как крепости почти перестает существовать вместе с исчезновением иллюзии стабильности в мире. Дом лишается уюта и защищенности, комфорта и семейного единения, превращаясь порой в нечто,

противоположное самой идее дома, – в „не-дом”. Более того, с учетом такого исторического события, как Вторая мировая война, в архетипе дома появляются приметы „антидома” (термин принадлежит Ю. М. Лотману [1, с. 264]). Представления об „антидоме” проецируются на художественную литературу XX века, вобравшую экзистенциальный опыт столетия, и, в частности, на роман У. Стайрона „Выбор Софи”, где поэтику антидома формируют образы концлагеря, тюрьмы и вагона, который везет к смерти.

Цель статьи – выявить многоаспектное наполнение архетипа дома в романе У. Стайрона „Выбор Софи”.

Следует отметить, что точкой отсчета в романе Стайрона остается модель родного дома, на фоне которой проступает целый ряд локусов, либо занимающих промежуточное положение между родным домом и иными видами проживания героев, либо принципиально выпадающих из представлений о достойном человеческом существовании.

К таким промежуточным местам можно отнести временное пристанище, и здесь немаловажно то, как сами герои воспринимают и оценивают свое временное пребывание в той или иной части ограниченного пространства. Вместе с тем архетип дома тесно коррелирует с архетипом дороги/пути, на что в свое время уже обращал внимание М. М. Бахтин и другие исследователи (И. Б. Роднянская, М. К. Мамардашвили и др.). Дорога связывает одно ограниченное пространство (например, родной дом) с другим, возникающим на ее протяжении. К промежуточному типу дома (условно – „не-дом”) может быть отнесено временное прибежище или пристанище: гостиницы, пансионы, съемные квартиры и комнаты, общежития, бараки, ночлежки, длительные поездки по железной дороге и связанное с этим пребыванием в вагонах, путешествии на кораблях и т. д.

Для американского мегаполиса, в котором после войны оказывается бывшая узница концлагеря полячка Софи, привычны съемные квартиры. На протяжении всего повествования другой герой, молодой американец Стинго, приехавший из южной глубинки покорять литературный Нью-Йорк, дважды меняет свое жилище: сначала он живет в дорогом районе Манхэттене, затем переезжает в более дешевый Бруклин. Работая младшим редактором, он живет в клетушке „размером восемь на пятнадцать футов в здании, именуемом Клуб и резиденция университетов, на Одиннадцатой улице Западной стороны Гринидж-Вилледжа” [2, с. 15]. Само здание находилось в шикарном месте, и Стинго мог видеть из окна своей убогой комнаты роскошный сад напротив и его владельца с женой. После работы в издательстве Стинго приходил в свою комнатенку, где он „вытягивался на шишковатом матрасе, накрытом простынями, застиранными до прозрачности и пахнущими хлоркой” [2, с. 17] и читал. Неудобный („шишковатый”) матрац напоминает скорее о жалком приюте бездомных, нежели о „резиденции” интеллектуалов, а простыни, пахнущие хлоркой, рождают

ассоциации с больницей для бедняков. Вся обстановка, таким образом, порождает ощущение полной заброшенности.

Иногда формальная маркировка места, относящегося к сфере социальных услуг (вагон, корабль, гостиница, общежитие и др.), не исключает наличия признаков заточения, которые могут носить как субъективный (психологический), так и объективный характер. Так, Стинго, томящийся в жалкой „клетушке” здания с громким названием „Клуб и резиденция университетов”, субъективно воспринимает ее как „ночлежку” [2, с. 16] (*flophouse* [3, с. 11]), которая недалеко ушла от „притона” [2, с. 16] (*skid row* [3, с. 11]). Ассоциативное поле расширяется здесь от констатации „бедности”, „одиначества” и „неприкаянности” юного героя [2, с. 16] (*poverty, lonely, outcast state* [3, с. 11]) до сравнения с самыми безысходными видами человеческой изоляции: религиозной – „замуровался в своей клетушке как не вполне нормальный анахорет” [2, с. 16] (*I immured myself like a half-mad anchorite* [3, с. 12]), тюремной – „подобно преступнику, неожиданно оказавшемуся в камере одиночке...” [2, с. 17] (*like a felon suddenly thrown into solitary confinement* [3, с. 12]) и больничной – „вытягивался на шишковатом матрасе, накрытом простынями, застиранными до прозрачности и пахнущими хлоркой” [2, с. 17] (*would stretched out on the corrugated matters with its clorox-fragrant sheets laundered to transparency...*[3, с. 12]). Примеры с объективными характеристиками заточения будут рассмотрены нами далее.

Бросив службу в издательстве и решив посвятить себя писательскому поприщу, Стинго снимает комнату у Етты Зиммермен, дом которой „выделялся своей монохромией, пожалуй, не только среди зданий Бруклина, но и всего Нью-Йорка. Большой, наполовину оштукатуренный, наполовину деревянный. Построенный в неопишимо беспорядочном стиле, он был возведен, думается, перед первой мировой войной или сразу после нее и слился бы с прочими, единообразно уродливыми большими домами, вытянувшимися вдоль Проспект-парка, не будь он таким пронзительно розовым. А он был весь розовый – от мансардных окон и башенок третьего этажа вплоть до рам подвальных окон... Внутри все тоже было розово ... всюду было розовое, розовое, не желавшее спорить ни с каким другим цветом” [2, с. 46 – 47]. В этом отрывке прилагательное „розовый” повторяется пять раз. Повтор одного и того же слова усиливает эмоциональную сторону повествования, и автор не случайно привлекает внимание читателя к цвету дома, ведь далее мы узнаем о трагедии, которая разыгралась в этом весёлом по цвету доме. „Розовый” звучит во всем доме как заклинание счастья, как своего рода оберег, но в итоге он никого не спасает. Эта избыточность, таким образом, концептуальна: она составляет глубокий контраст с разыгравшейся здесь трагедией.

С. М. Соловьев в работе „Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского” приводит слова М. Лёкиша, характеризующие розовый цвет: „Розовый – цвет здоровья и счастья... Розовый – мягкий и

отрадний цвет Авроры – утренней зари, цвет прекрасного, приветливого и радостного восходящего солнца. Это цвет службы, робкой любви, привязанности и взаимного доверия” [4, с. 199]. Соловьев добавляет к высказанной точке зрения следующее: „Розовые закаты и восходы, розовые платья, мечты, надежды. Необъятное количество розовой краски истрачено в мировой литературе для изображения счастливого, приятного, отрадного, молодого, жизнерадостного...” [4, с. 199]. Розовый цвет – это символ любви и чистоты чувств, инфантильности [5]. Этот цвет индусы считали цветом Раджнугты, символизирующим гостеприимство [5].

Стинго соглашается жить у Етты, так как комната была „просторная и чистая, как голландская гостиная; в ней было много воздуха, солнца” [2, с. 48], к ней примыкали кухня и ванная комната, и все это вместе взятое оказывало иногда неожиданное воздействие на молодого человека, привыкшего к самому утилитарному и неприятзательному жилью. „Розовый” цвет принимает здесь всевозможные оттенки – от наивного до искушающего и даже тревожного: „Стены цвета семги (*the salmon-hued walls*) словно вдруг засветились похотливым блеском, и я внутренне весь затрепетал от ожидающего меня наслаждения” [2, с. 49]. В комнате все было розовое: плетеный стул, дубовый стол. Однако через некоторое время розовый цвет начинает раздражать Стинго, его одолевают похотливые мыслишки, которые отвлекают от работы. Он с ненавистью смотрит на комнату, которую „летнее солнце окрасило в зловещий цвет фламинго” (*a lurid flamingo light*) [2, с. 50]. Дом Етты Зиммерман гостеприимно принял под свою крышу Стинго, Софи с ее возлюбленным Натаном, иных постояльцев, и в дружеской беседе они называют свое обиталище „Розовым дворцом”. В этом доме Стинго переживает любовные надежды, связанные с Софи, и другими девушками (Лесли Лапидас, Мэри-Элис). Именно в „Розовом дворце” Стинго сталкивается с жизненной драмой Софи и Натана, проходит процесс „воспитания чувств”.

„Розовый дом”, хотя и является для главных героев временным и „не своим” пристанищем, становится, тем не менее, фокусной точкой повествования и сводит воедино судьбы Софи, Натана, Стинго.

Софи в Розовом дворце Етты обретает, как ей кажется, свой второй, после родительского, дом. Однако его цвет по-иному воздействует на нее, нежели на Стинго. Розовый цвет обычно связывают с детством, что мучительно для Софи. И здесь главное – субъективное восприятие: молодая женщина пытается заглушить „детский” розовый цвет, так как он причиняет ей боль, напоминая о погибших детях: она сражалась с цветом, „...добавила оранжевых, зеленых и красных тонов – тут ярко-красная книжная полка, там абрикосовое покрывало, – и таким путем одолела вездесущий инфантильный цвет” [2, с. 85]. Зеленый цвет в колористической символике обозначает победу над злыми силами,

воскресение, надежду и радость. Включая его в интерьер, Софи интуитивно пытается вырваться из замкнутого круга и если не осуществит мечты (детей уже не оживишь, довоенный мир не восстановишь), то хотя бы забыть то, что произошло. Таким образом, розовый цвет в контексте романа теряет „тривиальность” (С. М. Соловьев), вырастая до символического уровня – это знак и глубоко интимных отношений героев, и любовных переживаний, и невосполнимых утрат.

Недели через две после того, как Стинго поселился в „розовом обиталище”, он получает письмо от отца, в котором сообщается о наследстве. Отец предлагает сыну отдохнуть на ферме и прилагает к письму несколько снимков: „вытянутый в длину старый дом середины девятнадцатого века, окруженный раскидистыми тенистыми буками..., мог стать – при условии покраски – уютным пристанищем для того, кто, следуя великой южной традиции, легко превратится в писателя-фермера” [2, с. 150]. Стинго отказывается от приглашения, так как не хочет оставлять Софи и Натана, но письмо подсказывает ему, о чем он должен писать. У Стинго появляется желание увековечить маленький южный городок, создав хорошую книгу о своем крае. Возможно, вернувшись к своим корням, он сможет построить свой дом, которого ему всегда так недоставало.

И Стинго, казалось бы, предоставляется такая возможность: он и Софи сбегают на Юг, спасаясь от разъяренного Натана, который преследует молодую женщину своей болезненной ревностью. Все мечты начинающего писателя заняты молодой полячкой. Устроившись в пенсильванском экспрессе и глядя на спящую Софи, Стинго мечтает о будущей совместной жизни на ферме, думает о своей „радужной перспективе” [2, с. 615]. Но Софи, разрушая мечтания героя, просит Стинго не спешить с мыслями о свадебном платье, к тому же сейчас у нее в чемодане лежит подвенечное платье „от Сакса”, которое ей купил Натан. В эту минуту Стинго понимает, какая пропасть их разделяет; а ведь он не осознавал этого ранее, „строя иллюзорные мечты о любовном гнездышке на Юге” [2, с. 673]. Однако приходит время, когда Стинго считает, что мечта сбывается. Они останавливаются в гостинице, где Софи рассказывает Стинго о своих детях, которые погибли в Аушвице; она много пьет. Еле добравшись до номера, они ложатся спать, но около двух часов ночи Софи будит Стинго, и, увидев ее обнаженной, он чувствует себя, как человек, чьи мечты сбылись. После этой ночи Софи исчезает из номера: она возвращается в Розовый дворец, чтобы там уйти из жизни вместе со своим возлюбленным – Натаном. Так достижение мечты Стинго на пути к дому оборачивается крушением, а дом так и не обретен. Ощущение „не-дома” будет долго преследовать Стинго, пока он не утвердится на писательском поприще.

В отличие от ситуации со Стинго, родительский дом для Софи действительно был гнездом, где формировалась, хотя и не смогла

окрепнуть, её душа. Война отняла его у Софи, и какое-то время до концлагеря она с детьми ютилась на пятом этаже чужого дома в Варшаве („не-дом”), куда пришлось переехать с началом войны, а рядом жила Ванда, которая участвовала в Сопротивлении. Уголь и дрова закончились, поэтому в квартире стоял такой же холод, как и на улице. Было так зябко и мрачно, что Софи становилось страшно, и она физически ощущала вкус смерти. Описание квартиры и самой Варшавы уже предвещает экзистенциальную фатальность: „За окном было холодно и черно, ни огонька во всей Варшаве – холодный и такой неопишимо черный город, и только ночь, и мокрый снег, и ветер. Помню, я открыла окно и впустила в комнату ледяной воздух и ветер. Я сказать тебе не могу, как близко я была тогда к тому, чтобы выброситься вместе с детьми в черноту – и сколько раз потом я проклинала себя за то, что это не сделала” [2, с. 654] („*Beyond the window it was cold and black, no lights in Warsaw, a city cold and black beyond description, with nothing there except the darkness and freezing sleet in it, and the wind. I remember I opened the window and let in the ice and the wind. I can't tell you how close I came to hurling myself with my children out into that darkness just then – or how many times since then I've cursed myself for not doing it*” [3, с. 580]). Повторы ключевых слов (*cold, black, darkness, wind*) подчеркивают отсутствие тепла, бездомность и незащищенность, а сочетание звуков [d] с предлогом *and* в повторяющихся синтагмах *cold and black* словно предвещает смерть (ср.: *death, dying, dead*). Фонетические дуближи усиливают чувство отчаяния и безысходности, что совершенно не ощущается в русском переводе: *window* („окно”) и *wind* („ветер”), „*wind*” и „*with*”.

Из памяти Софи не стирается и образ концлагеря, „антидома”, в который она попадает во время войны. Здесь, в доме коменданта Хесса (*Höss's house* [3, с. 308]), она живет с такой же прислугой, как и сама, в подвале с толстыми каменными стенами, спит на тюфяке. В подвале было „сыро, темно, пахло гнилью и плесенью” [2, с. 350] (*damp and ill-lit and stank of rot and mold* [3, с. 308]). И все же, несмотря на такие мало пригодные для жизни условия, Софи считала, что это „сумрачное чистилище” [2, с. 350] (*dim purgatory*) лучше, чем любой барак. Здесь было тихо, и Софи могла хотя бы высыпаться. Подвал был разделен перегородкой на две части: в одной жили семь или восемь мужчин, в другой – четыре женщины. Бронек, служащий Хесса, приносил в медной миске еду – остатки ужина хозяев. Еда была всегда холодная и состояла из „покрытой жиром горки костей с волокнами мяса и хрящей на них, кусочков хлеба (в благоприятные дни слегка смазанных маргарином), остатков овощей, а иной раз – огрызков яблока или груши” [2, с. 354]. По сравнению с лагерной едой, эта пища была роскошной.

Потеря родного дома и обстоятельства, связанные с этим, стали для Софи трагедией. Рассказывая Стинго о концлагере, Софи описывает и дом коменданта, окруженный садом, полным цветов. В комендантском

доме „было достаточно тепло и даже уютно” [2, с. 308] (*was warm enough to be cosy* [3, с. 271]). Несмотря на то, что рядом с этим домом погибали миллионы людей, кабинет Хесса сверкал, „словно лаборатория, стерильной белизной” [2, с. 308] (*with aseptic brightness, like that of a laboratory* [3, с. 271]). По словам автора, сюда не разрешалось заглядывать „даже обожаемым деткам”. В комнате находилось мало мебели, только то, что необходимо: „простой сосновый стол, стальной шкаф с выдвижными ящиками, четыре стула и раскладная кровать...” [2, с. 308]. На стенах ничего не было, кроме портрета Гитлера, „закованного, словно рыцарь Грааля, в кольчугу из золлингенской нержавеющей стали” [2, с. 308] (*clad like a Knight of the Grail in armor of Solingen stainless steel* [3, с. 272]). На этом месте, по мнению рассказчика, следовало бы висеть изображению Христа. Но оно было бы уместно в доме, где душа крепнет и учится жить; здесь же она теряла свое бессмертие и погибала порой раньше тела. Если концлагерь является „антидомом” для Софи, то для Эмми, одиннадцатилетней дочери Хесса, это настоящий уютный дом. Вот описание прибранной, чистенькой детской спальни: „крепкая односпальная кровать, накрытая цветастым покрывалом; бархатные зверьки, грудой лежащие в кресле; несколько серебряных кубков; часы с кукушкой...” [2, с. 540 – 541]. На стенах висят картины, фотографии улыбающихся родителей, фото самой Эмми в купальном костюмчике. Близость концлагеря совершенно не волнует девочку, она лишь иногда досадливо закрывает окно, так как „воняет, потому что жгут евреев” [2, с. 550] (*that stink is of Jews burning* [3, с. 489]). В описании дома коменданта раскрывается трагический абсурд войны, истории, бытия. Элементы аскезы („простой стол”, шкаф, „стерильная белизна”, голые стены и т. д.), а также уюта (спальня Эмми) и детской невинности только подчеркивают черноту помыслов и звериную жестокость его обитателей. Недаром такой дом получает мрачное именование – „логово” (*the lair*): „Это было логово бюрократа с душой священнослужителя” [2, с. 308].

Когда речь заходит о войне, часто возникает еще одна модель локуса, по сути антагонистичная „дому” и характеризующая временное пребывание в нем человека, – „вагон”. В таком вагоне Софи с детьми и Ванда, которая еще в Варшаве уговаривала ее участвовать в Сопротивлении, едут в Аушвиц. Вагон этот имел несколько особенностей: первая, „столь зловещая и гнетущая, ... заключалась в том, что окна его были наглухо забиты досками” [2, с. 655]. Совершенно очевидна метафорическая связь этого замкнутого пространства с гробом или братской могилой, в которой заживо похоронены десятки людей. Поэтому вторая особенность, согласно художественной логике, является продолжением первой: она состояла в ужасающей тесноте. В купе, где могло разместиться только шесть-восемь человек, фашисты загнали пятнадцать-шестнадцать. В поезде было удушливо жарко от множества тел и стоял „кислый тошнотворный запах” (*the sour and fetid odor*). Софи запомнила отдельные детали этого страшного путешествия: „Смрад,

духота, бесконечная смена положения – вставай, садись, снова вставай” [2, с. 657] (*The stretch, the airlessness, the endless shifting of positions – stand up, sit down, stand up again* [3, с. 583]). С тех пор железнодорожные вагоны и душные вагоны метро вызывали у Софи панику и ужас, особенно после того, как она, уже вырвавшись из послевоенной Европы, где ей все напоминало о произошедшем, подверглась насилию в американской подземке.

Но и огромный город может казаться вагоном-тюрьмой, в зависимости, прежде всего, от наличия или отсутствия у персонажа внутренней свободы. У главной героини романа „Выбор Софи” такой свободы нет. Поэтому, когда Софи попадает в Бруклин, он ей кажется и „прекрасным, зеленым, и уродливым, и закопченным, и кишачим, как муравейник, и непостижимым” [2, с. 123] (*greenly beautiful, homely, teeming, begrimed and incomprehensible vastness* [3, с. 107]). Метро производит на нее отрицательное впечатление из-за грязи и грохота поездов, из-за тесноты, провоцирующей клаустрофобию. Главная черта подземки – скученность людей – рождает в сознании Софи ассоциацию с концлагерем, в котором погибли и ее дети, и ее душа. Даже автобус, в котором Софи со Стинго едут на пляж, имеет все признаки заточения: „...казалось, мы будем теперь навеки *пленниками*” [2, с. 485].

Ощущение нестабильности и временности пронизывает роман Стайрона „Выбор Софи”, что реализуется, прежде всего, в поэтике дома. Это связано по преимуществу с утратой дома (Софи и ее дети) или его отсутствием (Натан; мечты Стинго о возвращении в собственный дом). В архетипе дома отмечены усиление амбивалентности его характеристик, сгущение атмосферы кризиса, отчаяния и разочарования, утрата ориентиров и разрушение системы ценностей. В связи с историческими событиями (Вторая мировая война) в архетипе дома актуализируется и такая составляющая утеснения и насилия, как „антидом”, что реализуется в образах вагона, тюрьмы, концлагеря.

Даная статья является фрагментом будущего кандидатского исследования.

Литература

1. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М. : „Языки русской культуры”, 1999. – 464 с.
2. Стайрон У. Выбор Софи / Пер. Т. Кудрявцевой. – СПб : Лик, 1993. – 704 с.
3. Styron W. *Sophie's Choice*. – N. Y. : Bantam Books, 1983. – 626 p.
4. Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. – М. : Советский писатель, 1979. – С. 129 – 257.
5. SIMBOLORUM – Режим доступа : <http://www.apress.ru/pages/greif/sim/r/roza.htm>, свободный. – Загл. с экрана.

Бондарь Н. Ю. „Не-дом” и „антидом” как разновидности архетипа дома в романе У. Стайрона „Выбор Софи”

На материале романа американского писателя У. Стайрона „Выбор Софи” в статье рассматриваются такие разновидности архетипа дома, как „не-дом” и „антидом”. Отмечается связь этих моделей с темой военного насилия, что реализуется в образах временного жилища, вагона, концлагеря.

Ключевые слова: дом, не-дом, антидом, архетип, выбор, время, модель дома.

Бондарь Н. Ю. „Не-дім” та „антидім” як різновиди архетипу дому в романі У. Стайрона „Вибір Софі”

На матеріалі роману американського письменника У. Стайрона „Вибір Софі” розглядаються такі різновиди архетипу дому, як „не-дім” і „антидім”. Відзначається зв'язок цих моделей із темою воєнного насильства, що реалізується в образах тимчасового житла, вагону, концтабору.

Ключові слова: дім, не-дім, антидім, архетип, вибір, час, модель дому.

Bondar N. J. „Not-house” and „antihouse” as a variety of archetype in novel W. Styron „Choice of Sofia”

The article deals with the varieties of the archetype of home – „not-home” and „anti-home” in the novel *Sophie's Choice* by W. Styron. The relation of these models with a theme of military violence is noticed that it is realized in images of temporary dwelling, the car, a concentration camp.

Keywords: house, not-house, antihouse, archetype, choice, point of counting out, time, instability, model of the house.

УДК 821.161.2 – 32.09

О. О. Бровко

**ВСТАВНА НОВЕЛА ЯК ФАКТ І ФАКТОР
У ФОРМАЛІСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

Теоретико-методологічний і прикладний дискурс вітчизняного літературознавства зумовлений діалогічністю й інтердисциплінарністю як основними чинниками відкритості до джерел наукової інформації. Проблеми взаємопроникнення жанрових форм досліджували прихильники різних теоретико-методологічних концепцій. У роботах науковців, асоційованих із формальною школою російських літературознавців і лінгвістів, спостерігаємо наявність важливих

положень із морфології художнього тексту. Ці питання залишаються актуальними і привертають увагу науковців сьогодення. Засвоєнню концептуальних положень формалізму, їх аналізу та осмисленню проблеми функціонування в літературно-мистецькому та теоретичному просторі присвячено дослідження С. Матвієнко „Дискурс формалізму: український контекст” [1], І. Жерьобкіної та С. Жерьобкіна „Метафізика як жанр” [2], Г. Грабовича „Апорія українського формалізму”, статті Д. Устинова, М. Чудакової, С. Савицького, О. Дмитрієва, Я. Левченка, В. Агеєвої, В. Будного, М. Гірняк, Р. Семківа, М. Легкого, Я. Поліщука, О. Галети та інших літературознавців [3]. Однак проблема визначення вставної новели з позицій формалістичного літературознавства залишається нерозв’язаною.

Мета нашої студії полягає в дослідженні композиційної сутності новелістичного тексту в аспекті кореляції понять жанр і літературний прийом. Матеріалом для роздумів слугують вибрані праці Б. Ейхенбаума, О. Реформатського, Ю. Тинянова, В. Шкловського, Б. Томашевського, а також О. Фрейденберг. Предметом наукового аналізу в роботах цих дослідників були питання теорії сюжету, літературних прийомів, біографії, фольклору, ритміко-синтаксичних особливостей поетичної мови. У працях російських формалістів знайшли практичне втілення роздуми про залучення математичних методів до аналізу питань версифікації, специфіки віршованого та прозового текстів. На етапі зрілого формалізму висвітлено складні проблеми взаємодії літературних жанрів й мистецької еволюції, окреслено зв’язок літератури з іншими соціальними практиками.

Закономірності розвитку прози визначалися в літературознавчих дослідженнях переважно на матеріалі роману, однак при цьому в силове поле формалістичних студій потрапляли й малі жанри, особливості їх композиції та питання взаємодії романної, повістєвої та новелістичної жанрових форм, відмінності новели від оповідання, пов’язані з пошуком нових можливостей письменства. Низка досліджень, виконаних на засадах російського формалізму, а пізніше – світового та вітчизняного структуралізму, провідних ідей Тартусько-московської школи, зосереджена на проблемах новелістичної композиції і частково висвітлює питання взаємин вставних новел та основного тексту. Теорії прози та питанням побудови сюжетів присвячено праці В. Шкловського „Про теорію прози” (1925, 1929), В. Проппа „Морфологія чарівної казки” (1928), М. Петровського „Морфологія новели” (1927) та інші. Серед проблем, що розглядалися з позицій формалістичного підходу, дискусійністю вирізняються роздуми над специфікою малих жанрів у порівнянні з романними формами, а також спроби дефініції поняття новели. Жанрово автономні фрагменти тексту, пов’язані з його художньою структурою, частково були предметом наукового аналізу теоретиків новелістичного жанру В. Шкловського, Б. Ейхенбаума та Б. Томашевського. „Поетичний словник” О. Квятковського пропонує

визначення вставної новели як самостійного за темою та сюжетом оповідання, включеного в роман, повість або поему. Роль вставної новели часто відіграє розповідь персонажа, історія знайденого документа, історична подія тощо [4, с. 81]. Безпосереднім об'єктом поетики, за твердженням Б. Томашевського, постають прийоми komponування словесного матеріалу в словесну єдність. На нашу думку, важливою є саме новелістичність композиції вставної історії. Теоретичне обґрунтування цієї думки ми і знаходимо в працях представників формалістичної школи.

Б. Ейхенбаум у статті „О. Генрі і теорія новели” (1925) називає роман і новелу формами не тільки не однорідними, але й внутрішньо ворожими, такими, що ніколи не розвиваються одночасно з однаковою напругою в одній літературі. Дослідник обґрунтовує ці іманентні відмінності принциповим розходженням великої та малої форми, оскільки роман – форма синкретична, навіть тоді, коли складається вона зі збірника новел, водночас новела – форма основна, елементарна. Слід зазначити, що в Б. Ейхенбаума елементарне аж ніяк не є синонімом банального чи примітивного й не містить негативних конотацій. Учений стверджує, що „не тільки окремі письменники, але й окремі літератури культивують або роман, або новелу” [5]. Відмінність зумовлена специфікою розвитку подій у новелі сюжетного типу, яка відрізняється від поширених, зокрема в російській літературі, новели-оповіді та новели-наряду наявністю специфічного закінчення: „Як металевий снаряд, кинутий з аероплана, вона повинна нестримно летіти донизу, щоб з усією силою вдарити своїм вістрям в потрібне місце [5]. За твердженням дослідника, „short story” є виключно сюжетним терміном, що передбачає поєднання двох умов: малий розмір і сюжетний наголос в останній композиційній частині. Натомість кінець романної оповіді навпаки є пунктом послаблення дія, а неочікувані розв'язки – явище поодинокі, що свідчить про вплив новели, адже „...велика форма і розмаїття епізодів перешкоджають такого роду побудові, тим часом як новела тяжіє саме до максимальної несподіванки фіналу, що концентрує навколо себе все попереднє” [5]. Для увиразнення цих відмінностей Б. Ейхенбаум обирає образну аналогію: „У романі після кульмінаційного пункту має бути той або інший схил, тоді як для новели найприродніше, піднявшись на вершину, зупинитися на ній. Роман – далека прогулянка по різних місцях, що передбачає спокійний зворотний шлях; новела – підйом угору, мета якого – погляд з високої точки” [5]. Б. Ейхенбаум називає новелу завданням на складання одного рівняння з одним невідомим, тоді як роман нагадує йому задачу на різні правила, що розв'язується за допомогою цілої системи рівнянь із різними невідомими, в якій важливіші проміжні побудови, ніж остання відповідь. Якщо новела – загадка, то роман – щось подібне до шаради або ребусу. Особливо цікаві й показові, на думку Б. Ейхенбаума, у цьому плані думки Едгара По, новели якого свідчать про зміцнення цього жанру.

Стаття письменника, присвячена творів Натаніеля Готорна, сприймається Б. Ейхенбаумом як сворерідний трактат із питання конструктивних особливостей новелістичного тексту. Дослідник помітив, що особливе значення в новелі По приділяє центральному ефекту, до якого повинні тяжіти всі деталі, і фіналу, що слугує проясненню всього попереднього: „Звідси особлива увага до фінальних несподіванок і, у зв'язку з цим, конструкція новели на основі загадки або помилки, що зберігає значення сюжетної пружини до самого кінця” [5]. Розмірковуючи над особливостями власне американської новелістики, дослідник звертає увагу на загальні закономірності модифікацій новелістичного жанру: „Спочатку новела ця має цілком серйозний характер; у деяких письменників ефект несподіванки послаблений повчальними або сентиментальними тенденціями, але конструктивний принцип залишається незмінним” [5]. Конструктивні прийоми в новелістичному тексті навмисно постають у своєму суто формальному значенні, мотивування спрощується, психологічний аналіз зникає. Б. Ейхенбаум звертає увагу на те, що впродовж розвитку жанру мотивувальні зв'язки слабшають або оголюються, як умовні, на перший план виступає сам автор, сюжетна конструкція набуває характеру гри з фавулою, а фабула перетворюється на загадку або анекдот. У такий спосіб відбувається трансформація жанру – перехід від одних можливостей і форм до інших.

За переконаннями В. Шкловського, для утворення новели необхідна не тільки дія, але і протидія, що ріднить поняття мотиву з тропом і каламбуром. Мотив далеко не завжди постає як розгортання мовного матеріалу. У ролі мотивів можуть бути розроблені, наприклад, суперечності звичаїв. На антитезі заснований і мотив помилкової неможливості. За наявності мотиву передбачення маємо дихотомію намірів дійових осіб, які прагнуть уникнути наслідків пророцтва, з тим, що воно завдяки їх діям виконується. У статті „Побудова оповідання й роману”, що входить до книжки „Про теорію прози” (1925) літературознавець наголошує на проблематичності точної дефініції поняття новели [6]. Дослідник О. Реформатський, поділяючи думки М. Петровського, говорить про розмаїття новелістичного світу, через яке наративна новелістична композиція ніколи не постає в чистому вигляді, а співіснує в першу чергу з семантичними моментами. У роботі „Досвід аналізу новелістичної композиції” (1922) окреслено основні теоретико-методологічні засади структуралістського підходу до аналізу художнього тексту. У студії „Розбір новели Мопассана” зазначено, що новела побудована диспозиційно, послідовність подій подається хронологічно [7, с. 9]. О. Реформатського цікавила не диференціація літературних форм роману та новели, а систематика питань новелістичної композиції як тенденції та прийоми сюжетобудування. Дослідник пропонує моделювання сюжетної композиції за формулою чергування опису та розповіді. У новелах із домінуванням динамічної концепції переважають

такі компоненти: поновлення сценарію з його компонентами (сцени, епізоди, переходи, діалоги, монологи, топографічне членування), проблеми композиції місця (композиційна географія), проблеми часової композиції. Статичному описові притаманні показ обставин, характеристики персонажів, систематизація тематики. Симптом, за О. Реформатським, – аксесуарний елемент сюжету. Сюжетна тема – складна одиниця з тем та мотивів, для визначення яких важливо встановити ієрархію персонажів та групування тем і мотивів (паралельне, різновид – „сходінками” чи контрастне) [7, с. 12]. У розумінні О. Реформатського мотив – найпростіша динамічна одиниця, що зазвичай характеризується наявністю дієслова (О. Веселовський), елемент сюжету, який затримує або прискорює дію (М. Петровський), просте речення з присудком дієсловом (В. Жирмунський). Узагальнюючи ці визначення, дослідник поділяє точку зору М. Петровського.

У працях Ю. Тинянова набуває наукової актуалізації поняття функції на позначення внутрішньосистемних зв'язків між елементами літературного твору або літератури. Проте зіставлення понять домінанта, функція та установка дозволяє говорити про взаємозв'язок цих категорій, що, на думку дослідників наукової спадщини Ю. Тинянова, відрізняє його тлумачення проблеми від її інтерпретації Б. Ейхенбаумом. Для розуміння сутності вставної новели, на нашу думку, важливими є погляди Ю. Тинянова на кореляцію понять „жанр” і „фрагмент”. У статті „Літературний факт” (1924) учений наголошував, що власне жанр – не постійна, не нерухома система. Цікаво спостерігати, як змінюється поняття жанру в таких випадках, коли перед нами уривок, фрагмент. Дослідник говорить про можливість існування такого поняття як уривок поеми в якості жанру. Таке усвідомлення фрагменту в жанровому значенні залежить, на думку Ю. Тинянова, від домінування або наявності конкретної жанрової форми в певний період розвитку літератури. Наприклад, у XVIII столітті уривок буде фрагментом, тоді як у часи Пушкіна – поемою. Важливо, що в залежності від визначення жанру перебувають функції всіх стилістичних засобів і прийомів, оскільки, за переконанням дослідника, у поемі вони будуть іншими, ніж у тексті уривку [8, с. 255].

Яким чином новела як самостійний твір перетворюється на новелу як сюжетний елемент більшої епічної форми? Відповідь на це питання знаходимо в „Теорії літератури” Б. Томашевського, виданої як перероблений варіант підручника 1927 року [9]. На думку дослідника, процес трансформації відбувається шляхом руйнування її цілісності в результаті відсікання її кінцівки, спутування мотивів новел. Для новели характерний прозаїчний нейтральний стиль, що відтворює багатогранність стихії приватного життя. Часто дія новели розгортається в повсякденному житті, але сюжет тяжіє до незвичайності. На відміну від романної форми, новела не має епічної широти й докладного окреслення характерів. Вставні новели концептуально організовують різномірні

фрагменти тексту, поєднані рухом авторської думки і як внутрішній елемент роману можуть реалізовувати його ціннісну незавершеність і відвертість.

Інший аспект функціонування вставних новел – це прийоми їх поєднання в романі. Б. Томашевський виділяє декілька типів їх зв'язку відповідно до специфіки побудови романного тексту: ланцюгова побудова („кожна нова новела або розширює свій тематичний матеріал в порівнянні з попереднім або змальовує кожну нову пригоду героя, складнішу й важчу за попередню”) [9]. Романи ступінчастої побудови характеризує помилкова розв'язка, подана в межах новели, система мотивів-таємниць, вступні мотиви, що вимагають новелістичного виконання. Кільцева побудова („новела має характер обрамлення, її виклад розтягується на весь роман і до її складу входять епізоди всіх новел, які неравноправні й непослідовні. Паралельна побудова („персонажі групуються на декілька самостійних груп, пов'язаних кожна своєю долею (фабулою). Історія кожної групи, їх дії, район їх дії складають особливий „план” для кожної групи. Оповідь ведеться багатопланово: повідомляється про те, що відбувається в іншому плані тощо. Герої одного плану переходять в інший, відбувається постійний обмін персонажами і мотивами, який слугує мотивуванням до переходів в оповіді від одного плану до іншого” [9]. У такий спосіб розповідається одночасно декілька новел, у своєму розвитку пересічних, таких, що схрещуються, а інколи зливаються (при об'єднанні двох груп дійових осіб в одну), інколи розгалужуються: паралельна побудова зазвичай супроводжується і паралелізмом в долі героїв. Зазвичай доля однієї групи протиставлена тематично іншій групі (наприклад, за контрастом характерів, обстановки, розв'язки тощо), одна з паралельних новел освітлює й відтіняється іншою. З іншого боку, закінчення новели може увійти до романної оповіді, ще одним із характерних елементів вставної новели може бути її варіативна кінцівка – закрита або закорінена в тканину основного романного тексту. Поєднання всіх ознак актуалізується за наявності основних жанротворчих чинників новели. На прикладі „Дивної історії” І. Тургенєва Б. Томашевський виокремлює такі ознаки вставної новели: драматизм, анекдотичність, тяжіння до незвичайного, основа – нечувана подія тощо. [9]. У такому тексті витримано чітку послідовність подій, збережено тимчасову локалізацію та самостійність сюжетних малюнків. Прискорення темпу, характерне для новели, досягається розчленуванням оповідання на декілька структурних елементів. Вставна новела має велике значення в структурі тексту: вона поєднує, підсилює соціальний пафос, надає можливості уникнути широкого епічного розвитку, обов'язкових мотивацій подальших подій у житті героїв й ущільнити розповідь. Б. Томашевський наголошував на тому, що треба чітко розрізняти вживання дефініції „новела” у двох значеннях: новела як самостійний жанр і закінчений твір та новела як відокремлена сюжетна частина в межах романної оповіді.

Якщо в межах роману залишаються цілком завершені новели, їх називають вставними. Важливим є висновок Б. Томашевського щодо збереження вставною новелою своїх основних жанротворчих рис. Суттєве значення мають формальні ознаки новели, які склали змістовий компонент за часів виникнення цього жанру. [9]. Саме в них найвиразніше простежується наявність новелістичного начала, що дозволяє окреслити як особливості функціонування новели як підпорядкованої одиниці в романі, так і процес взаємодії новели й романного тексту. Необхідно не лише об'єднати новели, але і зробити їх існування неможливим поза романом, тобто зруйнувати їх цілісність. Це досягається відсіканням кінцівки новели, сплутуванням мотивів новел (підготовка розв'язки однієї новели відбувається в межах іншої тощо).

Таким чином, шляхом такої обробки новела як самостійний твір перетворюється на новелу як сюжетний елемент роману. Ці думки, за нашим спостереженням, суголосні міркуванням О. Фрейденберг щодо креативності як здатності одного явища бути одночасно фактом і чинником, висловленим у статті „Система літературного сюжету” (1925). Водночас за всієї багатоаспектності фактів у порівнянні з відносно стабільними чинниками, їх комплекс має спільну генетичну основу: „Природа цього явища називається природою його генези. Якість явища визначається його природою” [10, с. 217]. Отже, у працях російських формалістів наявні продуктивні для подальшої розробки проблеми міркування, що увиразнюють розуміння вставних новел як композиційних прийомів та жанрових форм, фрагментів та творів, літературних фактів та чинників розвитку сюжету.

Література

- 1. Матвієнко С. Г.** Дискурс формалізму : Український контекст [Текст] : лекція на пошану Соломії Павличко / С. Матвієнко; Центр гум. досліджень Львівського нац. ун-ту. – Львів : Літопис, 2004. – 144 с. – (Соло триває... нові голоси).
- 2. Жеребкіна И. А.,** Метафизика как жанр / Ирина Жеребкіна, Сергей Жеребкін. – К. : ЦГО НАН України, 1996. – 313 с.
- 3. Формалізм :** [збірник статей / упоряд. Олена Галета, Зоряна Рибчинська; Центр гум. досліджень Львівського нац. ун-ту]. – Львів : Літопис, 2004. – 144 с.
- 4. Квятковский А. П.** Поэтический словарь / А. П. Квятковский. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 375 с.
- 5. Эйхенбаум Б. М.** О. Генри и теория новеллы [Електронний ресурс] / Б. М. Эйхенбаум // Литература : Теория. Критика. Полемика. – Л. : Прибой, 1927. – С. 166 – 209. – Режим доступу : http://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry_intro.html.
- 6. Шкловский В. Б.** Стрoение рассказа и романа [Електронний ресурс] / В. Б. Шкловский // О теории прозы. – М. : Круг., 1925. – С. 56 – 69. – Режим доступу : http://www.opojaz.ru/shklovsky/strojenie_rasskaza.html.
- 7. Реформатский А. А.** Опыт анализа новеллистической композиции. Московский Кружок ОПОЯЗ. – Вып. I / А. А. Реформатский. – М. : Проф. тех. школа полиграф. производства, 1922. – 20 с.
- 8. Тынянов Ю. Н.**

Литературный факт [Электронный ресурс] / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 255 – 270.– Режим доступа : <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/>. **9. Томашевский Б. В.** Теория литературы. Поэтика [Электронный ресурс] : [Учеб. пособие]./ Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 333 с. – Режим доступа : www.reader.boom.ru. **10. Фрейденберг О. М.** Система литературного сюжета / О. Фрейденберг // Монтаж : Литература. Театр. Кино / Отв. ред. Б. Раутенбах. – М. : Наука, 1988. – С. 216 – 237.

Бровко О. О. Вставна новела як факт і фактор у формалістичному дискурсі літературознавства

Стаття присвячена проблемі вставної новели у формалістичному дискурсі. Російський формалізм, представлений роботами Бориса Ейхенбаума, Віктора Шкловського, Юрія Тынянова, а також Бориса Томашевського, запровадив відмінність у розумінні дефініцій „сюжет” та „фабула”, відтранслювавши їх як „дискурс” та „історія”.

Ключові слова: формалізм, дискурс, вставна новела, сюжет, роман.

Бровко О. О. Вставная новелла как факт и фактор в формалистическом дискурсе литературоведения

Статья посвящена проблеме вставной новеллы в формалистическом дискурсе. Российский формализм, представленный работами Бориса Эйхенбаума, Виктора Шкловского, Юрия Тынянова, а также Бориса Томашевского, ввел различие в понимании дефиниций „сюжет” и „фабула”, оттранслировав их как „дискурс” и „история”.

Ключевые слова: формализм, дискурс, вставная новелла, сюжет, роман.

Brovko O. O. The inserted short story as fact and factor in formalistic discourse of literary criticism.

The article is devoted to the probleme of the inserted short story in discourse of formalism. Russian Formalism refers to the work by Boris Eichenbaum, Viktor Shklovsky, Yury Tynyanov and Boris Tomashevskiy. The Formalists introduced the distinction between what they called „syuzhet” and „fabula” – roughly translated as „discourse” and „story”

Keywords: formalism, discours, the inserted short story, „syuzhet” (plot), novel.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Роздобудько

А. О. Галич

**АСОЦІОНІМИ В РОМАНІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО „ОЛЕНІУМ”:
ЕСТЕТИЧНІ ФУНКЦІЇ**

Письменниця Ірен Роздобудько належить до середнього покоління українських літераторів. Її біографія переконливо засвідчує, що вона має багатий життєвий досвід: устигла попрацювати у Донецькому відділку ТАРС-РАТАУ телеграфісткою, офіціанткою в ресторані, шпрыхстальмейстером у цирку, методистом у кінотеатрі, диктором на радіо, журналістом, а ще й редактором журналу. Вже понад двадцять років вона живе в Києві. Ірен Роздобудько працювала в газеті „Родослав”, журналі „Сучасність”, на першому й третьому каналах Національного радіо, в газеті „Всеукраїнські відомості”, була заступником головного редактора журналу „Наталі”, головним редактором часопису „Караван історій. Україна”. Вона пише українською і російською мовами. Її українські твори перекладені на російську мову.

Ірен Роздобудько народилася в Донецьку 3 листопада 1962 року. У Київському державному університеті імені Тараса Шевченка (нині Київський національний університет імені Тараса Шевченка) здобула вищу освіту, стала журналістом. Їй належать дві збірки віршів „Штрих на чорній цераті” (1989), „Ангели на дротах” (1994) і чимало книжок прози, зокрема, три детективи: „Мерці” (2000, який у 2007 році виданий під назвою „Пастка для жар-птиці”), „Ескорт у смерть” (2001), „Є лише спокій”, більш серйозні твори – „Ранковий прибиральник”, „Шості Двері”, „Гудзик” (2005), роман „Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, непридатних до життя” (2006), „Зів’ялі квіти викидають” (2006), „Останній діамант міледі” (2006), „Амулет Паскаля” (2007), психологічний трилер „Ескорт у смерть” (2007) та дві російськомовні поетичні збірки „Штрих на чорній цераті” (1989), „Ангели на проводах” (1994). Новий роман „Дві хвилини правди” з’явився друком у 2008 році. 2007 року з’явився її новий твір – політична сатира „Оленіум”.

Ірен Роздобудько є лауреатом Всеукраїнських літературних конкурсів „Коронація слова” (2000, 2001) та його переможцем (2005), їй присуджена літературна премія імені князя Юрія Долгорукого. Також вона є лауреатом конкурсу „Книга року” Бі-бі-сі (2006), „Золотий Фенікс” міжнародного книжкового ярмарку в Харкові (2007), лауреатом премії ім. Нестора Літописця за аудіокнигу „Зів’ялі квіти викидають” (2007), переможцем (перше місце) міжнародного конкурсу дитячої літератури „Портал” (2007). Вона є членом Асоціації українських письменників. До кола її улюблених письменників належать класики світової постмодерної літератури: Кундера, Павич, Фаулз. Ірен

Роздобудько цікавить й українська класика: Підмогильний, Хвильовий, Гуцало, Ліна Костенко.

Об'єктом нашої уваги є новий роман Ірен Роздобудько „Оленіум” (2007), який нещодавно з'явився друком, а також детектив „Пастка для жар-птиці” (2007).

Естетичні функції асоціонімів у цих творах є завданням нашої студії. Досліджень, предметом яких виступає асоціонім, існує небагато. Ми вже зазначали, що вперше цей термін використала В. М. Галич у монографії „Антропонімія Олесь Гончара: природа, еволюція, стилістика” (2002) [1, с. 136 – 175], написаній на основі захищеної 1993 року кандидатської дисертації [2]. Науковець нарахувала понад 60 випадків уживання цього тропу, утвореного шляхом переходу загальної назви у власну в художній творчості видатного українського письменника ХХ століття Олесь Гончара. Вдруге до вивчення асоціонімів В. М. Галич звернулася в монографії „Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор” (2004) [3], що передувала захищеній 2005 року докторській дисертації „Публіцистична творчість Олесь Гончара: історія, поетика, прагматика” (2004) [4]. Про те, що термін асоціонім знайшов своїх прихильників у науковому світі, свідчить його фіксація в навчальному посібнику „Загальне літературознавство” О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва (1997) [5, с. 176 – 177], підручнику цих же авторів „Теорія літератури / За наук. ред. О. Галича” (2001, 2005, 2006, 2008), який за останні роки видавався чотири рази [6, с. 221 – 222]. Наукових праць, предметом яких виступав асоціонім, не так багато. Крім досліджень В. М. Галич, згадаємо найновіші наукові розвідки, де йдеться про цей троп. Це дисертаційні праці Ю. О. Мельнікової „Романічна проблематика християнського міфу у „Quid est veritas?” („Що є істина?”) Наталени Королеви” [7] та Н. Є. Манич „Творчість Микити Чернявського: проблематика, стильові модифікації, інтертекстуальність” [8], а також колективна монографія „Особливості української історичної прози ХХ століття” [9].

Роман Ірен Роздобудько „Оленіум”, який має авторське жанрове визначення „Комедія абсурду” [10], налічує лише 6 асоціонімів: Снігова Королева, Мерія, Радник із Сантехники, Велика Толока (варіант Оленева Толока), Оленева Мадонна (Варіант – Мадонна), Всесвіт. Кожен із них віддзеркалює абсурдність світу, в якому ми живемо, що цілком вписується в естетику постмодерного мислення авторки.

Ірен Роздобудько будує свій твір у вигляді гострої політичної сатири на кризові події, що продовжують відбуватися в нашій державі. Щоправда, основою політичної кризи в І. Роздобудько є не боротьба за владу, а боротьба за енергетичні носії. В якості головного енергетичного продукту держави в романі виступають не газ та нафта, навколо постачання яких досі точаться найбільші суперечки, а оленячий харч – ягель, ціна на який стрімко зростає. Абсурдність постановки проблеми в творі підсилюється тим, що саме головним і єдиним у державі видом

транспорту є олені, наявність чи, навпаки, відсутність яких є мірилом заможності кожної родини. А тут ще президент вимагає вісім оленів для власної упряжі, що створює кризову ситуацію в країні. Це дає підставу лідерці опозиції пані Вітермініяло заявити: „Вісім оленів для одної президентської упряжі – то є порушенням конституційного права” [10, с. 106].

Ключовими асоціонімами, що достатньо повно відтворюють у романі авторський задум, є Велика Толока та Оленева Мадонна. Великою Толокою авторка називає центральний майдан столиці, на якому скупчилися тисячі людей, прагнучи в такий спосіб розв’язати кризу в державі: „На вулицях відбувалося щось неймовірне. Величезний натовп коливався, як море, скупчувався біля трибун і великих екранів, по яких ішли прямі трансляції для тих, хто не зміг пробитися в перші ряди. Скрізь стояли чумові та підземні містечка, палали вогнища, працювали польові кухні...” [10, с. 129 – 130].

Абсурдність ситуації на майдані посилюється тим, що головна героїня твору – перукар Зоя Павлівна Пікач, в якій не було жодного оленя, хоча вона мріяла промчатися містом на оленячій упряжці, наче „Снігова Королева” [10, с. 20] (письменниця використовує саме цей асоціонім для відтворення нездійсненої мрії героїні), несподівано для себе стає мадонною Оленевої Толоки, оскільки її фото з дитиною з’являється сайтах провідних інформаційних агенцій світу. Насправді ніякої дитини в Зої не було. На руках у неї був згорток, що нагадував сповите немовля, в якому був схований шматок оленячого рогу, котрий жінка намагалася вигідно збути, щоб на виручені гроші купити собі оленя і, таким чином, прилучитися до заможних верств суспільства. Абсурдність ситуації авторка посилює ще й тим, що її героїня саме на Оленевій Толоці на майдані хоче знайти собі покупця на кримінальний товар, адже він був здобутий Зоєю не зовсім законним шляхом.

Учасники подій на майдані сприймають її як свою, годують її, дають ласощі для дитини. Щоб викрутитися із незручної ситуації, героїня „почала „годувати” ріг. У ту ж мить її засліпили спалахи фотокамер: кілька репортерів оточили її з різних боків” [10, с. 138]. Так її фото потрапило в засоби масової інформації. І хоча Зої вдалося сховатися від набридливих репортерів, її почали інтенсивно розшукувати, оскільки телевізійний ведучий популярного каналу назвав її мадонною Оленевої Толоки: „Ось ця фотографія простої свідомої громадянки за ніч зробила навколосвітні мандри – пройшла по всіх інформаційних агентствах світу! – сказав Ян Євський і, поглядаючи в шпальту, прочитав коментар під світлиною: – Невідома громадянка стала мадонною Оленевої Толоки. Репортери всього світу намагаються встановити ім’я полум’яної патріотки” [10, с. 144]. Невдовзі Зою Павлівну Пікач знайшли, упізнавши по світлині. Її негайно зажадали бачити на трибуні майдану. Абсурдність ситуації поглиблюється ще й тим, що звичайна шахрайка стає кумиром обдурених народних мас: „Перелякана, змерзла, замурзана печеною на

вугіллях картоплею, притискаючи до грудей свій згорток, вона відчайдушно пручалася. Її ноги закам'яніли від жаху і ніяк не хотіли рухатись. Жінку підхопили на руки і під шалені оплески винесли на трибуну. Одразу ж вона потрапила в завірюху обіймів. Обидва лідери під спалахи фотокамер по-батьківськи розцілювали її" [10, с. 152].

Востаннє асоціонім, тепер уже просто Мадонна, з'являється в романі в розв'язці твору. Засобами комічності Ірен Роздобудько відтворює погоню журналістів за героїнею роману. Репортери, що переслідували Зою, дивувалися, як вона може тримати на руках дитину, втікаючи від них: „Репортери наздоганяли Зою аж до самої околиці. Вона плутала сліди, бігла дворами, долала замети і так вправно стрибала, що вони ледь устигали за нею, дивуючись, яким чином Мадонні вдається не вронити з рук немовля. А потім повернули назад, жестама показуючи один одному, що жіночка, мабуть, несповна розуму" [10, с. 156].

Асоціоніми Мерія та Радник з Сантехники мають іронічне звучання. І. Роздобудько першим з них ніби підкреслює, що це дуже поважна установа, але в уявленні головної героїні ця повага суттєво знижується, оскільки простим пересічним громадянам туди потрапити важко, „до такої поважної установи, як Мерія, треба їхати з шиком" [10, с. 84]. До того ж, на зустрічі з мером, куди потрапляє Зоя, поруч з духівником мера, „чорношкірим чоловіком у білому смокінгу і з чалмою на голові" [10, с. 87] сиділа „огрядна жінка з рясними, випаленими пергідролем буклями, схожими на рурки, в котрі можна було б просунути палець" [10, с. 86]. На запитання героїні, хто ця жінка, якийсь дід відповів: „То Радник із Сантехники!" [10, с. 87] і далі пояснив: „Генеральний директор комунального господарства" [10, с. 87]. Таким чином асоціативне поле асоціоніма Радник із Сантехники значно розширюється, надаючи читачеві, виходячи з його життєвого досвіду, самому тлумачити, які ж функції виконує ця жінка, що сидить поряд з мером.

Лише один раз в тексті роману „Оленіум" зустрічається асоціонім Всесвіт, але знову естетичне значення його виходить далеко за межі прямого вживання. Всесвіт звучить у мові Зої під час її виступу на майдані. Цим епізодом авторка роману пародіює мову публічних виступів недалекого радянського минулого, з одного боку, і абсурдизує становище героїні, що стала мадонною Оленевої Толоки, алогічної і шаржованої вистави, яка повинна була заморочити голови громадянам держави: „Ось стою я перед вами... – тоненьким голосом пробелькотіла Зоя Павлівна (колись у дитинстві вона бачила якесь кіно, де лунали схожі слова), проста перукарка зі спального району... Не месная... (Пауза. Тиша...) І від імені перукарів нашого району... (Пауза. Тиша...) Від імені і за дорученням усіх перукарів світу... І всього всесвіту...

Зоя раптом уявила собі Всесвіт, котрий дав їй це доручення. Вона підвела очі до безмежного неба – такого білого й спокійного..." [10, с. 153 – 154].

І хоча в романі „Оленіум” І. Роздобудько не часто використовує асоціоніми, однак у неї цей троп працює на розкриття постмодерного бачення авторкою світу, де іронія, сарказм, абсурд домінують в естетичній його складовій.

Зовсім небагатим на асоціоніми є детективний роман І. Роздобудько „Пастка для жар-птиці”: Слово, Мікі-Мауси, Козаки, Нявки. Останні три тропи зустрічаються лише один раз в епізоді, що розкриває підготовку до виборів мера столиці: „Місто готувалося до виборів нового мера, що мали відбутися наступного дня. Майже на всіх центральних вулицях перекрыли рух автотранспорту, на кожному кроці вирости міні-кав’ярні під великими різнобарвними парасолями. До свята приєдналися й різні підприємства харчової промисловості. Виряджені у костюми та маски Мікі-Маусів, Козаків та Нявок торговці рекламували свій товар. Дорослі та діти – здебільшого приїжджі – купували й чіпляли на себе поролонові носи та вуха. Музика та пісні зливалися в одну суцільну какофонію” [11, с. 44]. Змальована письменницею картина, в яку вмонтовано зазначені асоціоніми, ніби створює ілюзію несправжності того, що відбувається, зводить серйозну політичну подію до рівня середньовічного карнавалу чи фольклорного дійства, де переодягнені та ряджені блазнюють перед глядачами. Естетичне поле згаданих тропів поєднує таким чином наш час із середньовіччям, переключаючи зміст того, що відбувається в алегоричне, сатиричне річище.

Також лише один раз І. Роздобудько вживає асоціонім Слово, наголошуючи на його божественному змісті. Таке ставлення до Слова притаманне людям творчих професій, передусім письменникам, меншою мірою журналістам, науковцям. Головна героїня роману „Пастка для жар-птиці” Віра є журналісткою: „Її робота, яка була заснована саме на спілкуванні, іноді геть виснажувала її. „Я не вмю креслити, не можу працювати граблями чи лопатою, не знаю математики, – казала вона. – Я вмю складати до купи слова. І в мене виходить непогано. Я продаю мізки, і, як виявляється, вони чогось варті”. Але все частіше вона стомлювалася, і її відвідувала крамольна думка, що писання статей і літературних творів схоже на проституцію. І навіть гірше. Там продають тіло тут – душу. Останнім часом вона мучилася через необхідність продавати найсокровенніше, формулювати те, що існує лише на межі відчуття. Колишне захоплення Словом, насолода від цієї гри перетворювалася на огиду: вона вже могла доволі вправно висловлювати те, що бачила навколо, а найважливіше було простим і відвертішим” [11, с. 21]. Вживаючи у внутрішньому монологі героїні слово з маленької літери, а в авторському коментарі з великої, І. Роздобудько ніби проводить різницю між звичайним і художнім використанням слова, яке лише в процесі творчості набуває первісного божественного креативного звучання. Т. Гундорова, аналізуючи роман О. Забужко „Польові дослідження з українського сексу”, зазначала: „Авторка поєднує

„високу” ідеологію та „низьку” пристрасть, проникливий ліризм із широко вживаною ненормативною лексикою, демонічність та інфернальність, автобіографію і чужі культурні коди” [12, с. 126]. До певної міри це пояснює дихотомію *слово – Слово* в І. Роздобудько. На це працюють й асоціоніми, образно-асоціативно складова яких дозволяє письменниці впливати на реципієнта не лише прямо, через доведення до нього власних світоглядних позицій і оцінок зображувальної дійсності, а й опосередковано, залучаючи фонові знання читача з філософії, історії, літератури, етики, естетики тощо. Тут виявляють себе неповторні можливості асоціонімів через підтекст, різного роду алюзії, натяки, перегуки, естетично впливати на образну систему твору, його сюжет і композицію, жанрово-стильові особливості, приходиться до узагальнень часто вселенського масштабу.

Дана розвідка є фрагментом дисертаційного дослідження, у завдання якого входить з’ясування естетичної функції асоціонімів у постмодерному тексті українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Література

- 1. Галич Валентина.** Антропонімія Олеся Гончара : Природа, еволюція, стилістика : монографія / В. М. Галич. – Луганськ : Знання, 2002. – 212 с.
- 2. Галич В. М.** Антропонімія Олеся Гончара : природа, еволюція, стилістика : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02 / Валентина Миколаївна Галич. – К., 1993. – 255 с.
- 3. Галич Валентина.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор : монографія / В. М. Галич. – К. : Наукова думка, 2004. – 816 с.
- 4. Галич В. М.** Публіцистична творчість Олеся Гончара : історія, поетика, прагматика : дис. ... докт. філол. наук : 10.01.08 / Валентина Миколаївна Галич. – К., 2004. – 452 с.
- 5. Галич Олександр,** Назарець Віталій, Васильєв Євген. Загальне літературознавство : навчальний посібник / Олександр Галич та ін. – Рівне : Рівненський будинок науки і техніки, 1997. – 544 с.
- 6. Галич Олександр,** Назарець Віталій, Васильєв Євген. Теорія літератури : підручник. – Вид. четверте, стереотипне / Олександр Галич та ін. – К. : Либідь, 2008. – 488 с.
- 7. Мельнікова Ю. О.** Романічна проблематика християнського міфу у „*Quid est veritas?*” (Що є істина?) Наталени Королеви : автореф. дис. На здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. : 10.01.01. „Українська література” / Ю. О. Мельнікова. – К., 2007. – 20 с.
- 8. Манич Н. Є.** Жанрова структура і стильові модифікації художньої творчості Микити Черняхівського : дис. ... канд. філол. наук / 10.01.01 / Наталія Євгенівна Манич. – Луганськ, 2008. – 198 с.
- 9. Особливості української історичної прози ХХ століття :** монографія / [Александрова Г. О., Богданова М. М., Мельнікова Ю. О., Співак І. Е.]; автор передмови і науковий редактор Ю. І. Ковалів. – Донецьк : ТОВ „Юго-Восток, Лтд”, 2008. – 226 с.
- 10. Роздобудько Ірен.** Оленіум : роман / Ірен Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2007. – 157 с.

11. Роздобудько Ірен. Пастка для жар-птиці : Роман / Ірен Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2007. – 159 с. **12. Гундорова Тамара.** Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн / Гундорова Тамара. – К. : Критика, 2005. – 264 с.

Галич А. О. Асоціоніми в романі І. Роздобудько „Оленіум”: естетичні функції

У статті розглядаються естетичні функції асоціоніма в постмодерному тексті. Матеріалом служить роман української письменниці середнього покоління І. Роздобудько „Оленіум”. Ключовими тропами є Велика Толока та Оленева Мадонна.

Ключові слова: асоціонім, постмодернізм, естетичні функції.

Галич А. А. Ассоционимы в романе И. Роздобудько „Олениум”: эстетические функции

В статье рассматриваются эстетические функции асоционима в постмодерном тексте. Материалом служит новый роман украинской писательницы среднего поколения И. Роздобудько „Олениум”. Ключевыми тропами являются Большая Толока и Оленья Мадонна.

Ключевые слова: ассоционим, постмодернизм, эстетические функции.

Halych A. O. Asociionims in the novel of I. Rozdobudko „Olenium”: aesthetically functions

In the article the aesthetically functions of asociionim are examined in a postmodern text. The novel of the Ukrainian authoress of middle generation I. Rozdobudko „Olenium” serves as material. Key tropes is Large Toloka and Oleneva Madonna.

Keywords: asociionim, postmodern, aesthetically functions.

УДК 82.09

О. А. Галич

**АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ**

Актуальність даної публікації пов'язана з тим, що в останні роки на сторінках періодики, в навчальних посібниках з'являється чимало праць, де порушуються проблеми аналізу та інтерпретації літературного твору, подаються схеми аналізу епічних, ліричних, драматургічних творів, наводяться вдалі зразки аналізу окремих творів класики та сучасної літератури, однак узагальнюючих праць, присвячених цій проблемі досі є обмаль. Отож, даною публікацією автор хоче привернути

увагу філологів до шляхів, якими можна здійснювати аналіз та інтерпретацію літературно-художнього твору, без чого якісна підготовка фахівців зі словесності неможлива.

Основним об'єктом літературознавчого вивчення є твір, найменша одиниця художньої літератури. Кожен твір становить собою непорушну цілісність і завершеність. На погляд А. Єсіна, „літературний твір як ціле наділене закінченим ідейним і естетичним змістом, на відміну від своїх складових – теми, ідеї, сюжету, мови тощо, які отримують смисл і взагалі можуть існувати лише в системі цілого” [1, с. 5]. В іншому місці цей же дослідник наголошує: „Художній твір – складно організоване ціле; із усвідомлення цього очевидного факту витікає необхідність пізнати внутрішню структуру твору, тобто виділити окремі його складники і усвідомити зв'язки між ними” [1, с. 25]. Для вивчення літературного твору необхідно застосувати логічну процедуру, сутність якої полягає в умовному розчленуванні цілісності літературного твору на окремі компоненти, складові елементи, які б розглядалися кожний окремо та у взаємозв'язках з іншими. Метою такої процедури є досягнення розуміння змісту твору як естетичного явища, характеристики його своєрідності, місця в літературному процесі доби, в яку живе автор. Аналіз літературного тексту вимагає знання й розуміння специфіки художньої творчості, особливо її естетичної складової, структури літературного твору. Мета, предметна спрямованість свідомості дослідника, застосовані ним при цьому методи та прийоми, визначають конкретні види аналізу художнього твору. „Здійснюючи аналіз літературного твору, дослідник обирає методологічні принципи (філологічний, психоаналітичний, герменевтичний, психологічний, структурний, міфологічний, соціологічний тощо), уникає накладання на нього сторонніх ідеологем, прагнучи віднайти адекватний ключ прочитання. Від цього залежить те, наскільки теоретична модель дослідження відповідна відмінному за своєю природою літературному твору” [2, с. 64]. До згаданих методологічних принципів (краще було б сказати – методів дослідження) можна додати ще біографічний, культурно-історичний, компаративний (порівняльно-історичний), формальний, семіотичний, рецептивно-естетичний тощо. Від обраних методів залежить спосіб аналізу художнього твору.

Дещо інакше до методики аналізу підходить В. Марко. Для нього „принципи аналізу – це найзагальніші правила, що впливають із розуміння природи й суті художньої літератури, правила, якими керуємося, проводячи аналітичні операції над твором” [3, с. 22]. Найважливішим він називає принцип аналізу взаємодії змісту та форми: „Реалізуючи цей принцип, слід керуватися правилами: а) розпочинати аналіз зі складників змісту, переходити до характеристики засобів його втілення, тобто складників форми; коли аналіз розпочинаємо з розгляду складників форми, обов'язково треба розкрити їхню змістовність; маємо пам'ятати, що аналіз не самоціль, а засіб наближення до авторського

здуму, тобто шлях до адекватного прочитання твору, тлумачення якого може мати варіанти” [3, с. 22]. Такий підхід не є новим, про це йшлося ще в монографії Г. Поспелова 1970 року [Див.: 4, с. 31 – 90].

Складниками змісту є тема, що включає в себе життєвий матеріал художнього твору, а саме: дії, вчинки, настрої героїв; сферу перебування героя (сім'я, суспільство, виробництво); добу, в яку він живе; персонажів, з якими він взаємодіє. Сюди ж входять і проблеми, порушені в творі, які можуть бути філософськими, соціально-побутовими, етичними, естетичними тощо. До складників змісту також слід віднести ідею твору. В. Марко пропонує її характеризувати таким чином: „1) За щаблями втілення: а) ідейний задум автора; б) естетична оцінка зображеного, або авторське ставлення до зображеного; в) висновок читача чи дослідника. 2) За параметрами проблематики: а) загальнолюдські проблеми; б) соціальні; в) філософські; г) моральні; д) релігійні тощо. 3) За формою втілення: а) художньо втілена (через картини, образи конфлікти, предметні деталі; б) заявлена прямо (ліричними чи публіцистичними засобами)” [3, с. 24].

Складниками форми літературного твору є композиція, сюжет, фабула, образи, способи нарації, рід, жанр, жанровий різновид, художні засоби. До композиційної складової тексту слід віднести сам сюжет (хронікальний, концентричний чи змішаний), його паратекстові чинники, групування персонажів, форму нарації. Термін „паратекст” належить французькому вченому Ж. Женетту. До нього входять ім'я або псевдонім автора, хремотонім (заголовок), підзаголовок, епіграф, посвята, передмова, примітки, пролог, епілог, післямова, дата написання твору, місце, коментар, додатки, зміст. Форму нарації визначає місцезнаходження автора та героїв в системі оповіді, яку може вести всезнаючий наратор з необмеженим баченням світу у третій особі однини, чи у формі першої особи однини, чи в якийсь інший спосіб.

До сюжетної складової твору входить аналіз експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації, розв'язки. Також аналізується сюжет і фабула.

Звертається увага на рід і жанр твору. При потребі мова йде також про міжродові й суміжні утворення, метажанр, жанровий, різновид, жанрову модифікацію. Оцінюються також художні засоби: лексика, тропи, синтаксичні фігури, фоніка.

Передумовою аналізу літературного твору є його попереднє прочитання, інколи й не один раз, нове перечитування окремих фрагментів, важливих при аналізі тексту. В. Пахаренко виділяє три етапи роботи над текстом твору: „1. *Первісне ознайомлення*. Тут важливо зацікавитися твором, емоційно його сприйняти, зримо уявити змальовані картини. Однак при цьому не зосереджуймося лише на долях чи переживаннях головних героїв: пам'ятаймо, що перед нами складний, різноярусний текст із цілим рядом проблем чи мотивів. 2. *Власне аналіз*. Тут увага переноситься з емоційно-чуттєвого на інтелектуально-аналітичне сприймання; досліджуються художні рівні твору; дається

оцінка його естетичних якостей. Якраз на цьому етапі допоможе залучення наукової та довідкової літератури про автора й аналізований твір; доречним буде також застосування теоретико-літературних понять умінь класифікувати, зіставляти, протиставляти різні складники твору. 3. *Узагальнення*. Тут необхідно „зібрати” результати аналізу в цілісне уявлення про твір; подивитися збоку на художній світ автора, визначити спільне і відмінне зі світами інших авторів” [5, с. 281].

При аналізі художнього тексту важливо уникнути політичної кон’юнктури, залежності від думок інших, особливо авторитетних учених. Головне – треба розкрити об’єктивний зміст літературного твору і передусім – його естетичну вартість, місце в літературному процесі доби.

У літературознавстві існує декілька різновидів (видів, способів, підходів) аналізу художнього тексту. В. Марко називає такі: соціологічний, психологічний, естетичний, формальний, біографічний, порівняльний, структурний, психологічний, гендерний [Див.: 3, с. 23 – 25]. Кожен з цих різновидів аналізу має свою специфіку. Розглянемо деякі з них. Соціологічний передбачає вивчення твору в ідеологічному плані. Відомий український літературознавець С. Єфремов у цьому зв’язку в передмові до головної праці свого життя „Історії українського письменства” – зазначає: „Історія письменства є історія ідей, а не книг, і через те з творів письменства до неї можуть увіходити тільки ті, що становлять неминучий етап в ідейному процесі літературного розвитку” [6, с. 27]. Психологічний різновид аналізу передбачає вивчення психологізму в художніх творах, з’ясування душевного стану героя (героїв) у різних ситуаціях і обставинах. Формальний різновид вимагає зосередження уваги літературознавця на формі художнього твору. Біографічний різновид прагне тлумачення тексту через залучення до аналізу фактів життя письменника.

В. Пахаренко пише про сюжетний, проблемний, та системний різновиди аналізу [Див.: 5, с. 281 – 282]. Сюжетний різновид аналізу передбачає розкриття сюжету художнього твору, з’ясування жанрової специфіки, композиції, образної системи, стилю. Проблемний полягає у визначенні домінантних проблем, порушених у тексті, при цьому не залишаються осторонь специфіка жанру, композиції, стилю, мови, образів. „Найефективніший, найдоцільніший, хоч і найскладніший – системний аналіз, який передбачає розгляд твору як художньої системи цілісності” [5, с. 282]. М. Гіршман стоїть на позиціях цілісного аналізу художнього твору: „Про цілісний аналіз все частіше йде мова в літературознавчих працях останнього часу. Разом з тим часом висловлюються сумніви в правомірності цього оксиморонного поєднання: адже поняття „аналіз” неодмінно передбачає розчленування, звернення до окремих елементів, частин тощо. У зв’язку з цим важливо наголосити, що цілісний аналіз не протистоїть необхідності аналітичного членування і не означає, що єдино можливим об’єктом його є зразу весь

твір. Точно так же визначення „цілісний” не пов’язане з якимось особливим шляхом чи способом аналізу (за ходом розгортання дії, „слідом за автором”, за ходом читацького сприйняття тощо)” [7, с. 26].

Ю. Лотман сповідував структурний аналіз художнього тексту. В його основі знаходиться погляд на текст як надзвичайно складну структуру, кожен складовий елемент якої має різного роду взаємозв’язки між собою і цілим, а сам твір розглядається як самодостатня замкнена цілісність. А. Градовський пропагує компаративний аналіз твору [8]. „Традиційна проблематика компаративістики зосереджена передовсім у царині міжлітературних взаємозв’язків і взаємодії” [9, с. 10]. Компаративний аналіз передбачає з’ясування впливу одного письменника на іншого, залучення для порівняння текстів, що написані на різних мовах. „Розглядаючи міжнародні зв’язки української літератури з часів Київської Русі і до наших днів як систему, – зазначав А. Градовський, пропагуючи власний досвід компаративного аналізу, – ми прагнули визначити їх роль і значення в різні епохи історії українського народу і розвитку його культури. При цьому, поряд з висвітленням різних форм контактів та історико-генетичних зв’язків, чільне місце посідає розкриття типологічних явищ літературного процесу на різних рівнях: тематика і проблематика художніх творів, жанрова і стильова специфіка, течії й напрями в літературах та інші типологічні подібності як вияв спорідненості історичного й духовного розвитку народів світу” [8, с. 22].

Проте починаючи з другої половини ХХ ст. в літературознавстві все частіше стали говорити про перехід від аналізу до синтезу, що дозволяв заглибитися в змістову цілісність художнього твору, тобто мова йшла про інтерпретацію.

Інтерпретація (від лат. *interpretatio* – пояснення) – це дослідницька діяльність, що безпосередньо пов’язана з тлумаченням змістової, смислової сторони художнього тексту на різних його структурних рівнях. Предметом інтерпретації можуть бути будь-які елементи літературного твору (окремі слова, речення, тропи, фігури, персонажі, мотиви, сцени, форми нарації тощо), що взяті в його контексті чи співвідносяться з позатекстовою інформацією. Також це можуть бути художні твори як певна цілісність, коли в них і поза ними йде декодування того прихованого, закодованого, завуальованого, що поєднує всі їх компоненти в єдине ціле і робить текст неповторним, оригінальним. Часом для інтерпретації одного літературного твору мало, тоді літературна цілісність набуває вищого порядку, вбираючи в себе всю творчість письменника, а інколи й більше – літературну школу, течію, напрям, добу, в яку живе автор.

Інтерпретація веде свій відлік з доби античності, де існувало „алегоричне” тлумачення текстів. У середні віки її функцію виконувала екзегерика – християнське тлумачення язичницьких переказів. Доба Ренесансу породила критику тексту. Пізніше з’являється протестантська

екзегерика, що пов'язана з періодом Реформації. Саме тоді відбулося її відмежування від герменевтики, яка стала тлумачитися як теорія будь-якої інтерпретації, свого роду наука про мистецтво розуміння.

Теоретичні проблеми інтерпретації стали популярним предметом дискусій у 70 – 80 рр. минулого століття, у перебігу яких вималювалися три позиції: 1) редуційна або об'єктивістська. Її сутність полягає в тому, що визначальним є те значення, що його надав власному творові автор (Е. Гірш, П. Югл, М. Абрамс); 2) суб'єктивістська. Тут визначальним є відносність значення тексту. Не текст детермінує інтерпретацію, а вона сама є продовженням тексту (С. Фіш); 3) раціональна. Сенс літературного твору впливає або з діалогу (М. Бахтін), або з інтеракції (В. Ізер, Ю. Крістева) між самим текстом і його споживачем – реципієнтом.

Початок ХХІ століття приніс низку нових праць з проблем герменевтики та літературної інтерпретації тексту. Польський дослідник Л. Врубель у цьому зв'язку влучно сказав: „Якщо справді спочатку було слово, то, поза сумнівом, саме герменевтика (в усіх своїх часто незвідних одна до одної іпостасях) у першу чергу дає до нього доступ людині. Тією мірою, якою людина є розумною істотою, вона є водночас герменевтом” [8, с. 113].

На погляд О. Чиркова, „мистецтво інтерпретації... є реалізацією художньої волі письменника до особистісного, суб'єктивного по трактування **всього, що знаходиться в полі зору митця**. І в цьому є свій сенс і своя правда: суб'єктивне, що лежить в основі будь-якої художньої інтерпретації, є по-справжньому творчою і творячою силою, а суб'єктивно-авторське „свавілля” – незамуленим джерелом мистецтва. Мистецтва особистостей – мистецтва інтерпретацій” [11, с. 11].

Таким чином, аналіз й інтерпретація художнього твору є важливими складовими літературознавчих студій, без чого вивчення літературного процесу є немислимим.

Дана публікація є фрагментом майбутнього підручника „Вступ до літературознавства”.

Література

- 1. Есин А. Б.** Принципы и приемы анализа литературного произведения : учебное пособие. – 3-е изд. / А. Б. Есин – М. : Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
- 2. Літературознавча енциклопедія** : У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 624 с.
- 3. Марко В. П.** Стежки до таїни слова: Літературознавчі й методичні студії : навч. посіб. / Василь Петрович Марко. – Кіровоград, Степ, 2007. – 264 с.
- 4. Пospelов Г. Н.** Проблемы литературного стиля / Г. Н. Пospelов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 660 с.
- 5. Пахаренко В. І.** Основи теорії літератури / В. І. Пахаренко. – К. : Генеза, 2007. – 296 с.
- 6. Єфремов Сергій.** Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 330 с.

7. **Гиршман М. М.** Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева : учеб. пособие для пед. ин-тов / Михаил Моисеевич Гиршман. – М. : Высш. школа, 1981. – 111 с.
8. **Градовський А.** Компаративний аналіз у системі шкільного курсу літератури: методологія та методика / А. Градовський. – Черкаси : Брама, 2003. – 292 с.
9. **Будний В.,** Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
10. **Врубель Лукаш.** Герменевтика // Література. Теорія. Методологія : пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 56 – 113.
11. **Літературний твір:** шляхи дослідження поетики: збірка статей / За ред. проф. О. С. Чиркова. – Житомир : Полісся, 2006. – 220 с.

Галич О. А. Аналіз та інтерпретація літературно-художнього твору

У статті зроблена спроба з'ясувати сутність теоретичних понять „аналіз” та „інтерпретація”. Автор наводить існуючі класифікації аналізу.
Ключові слова: аналіз, інтерпретація, види аналізу.

Галич А. А. Анализ и интерпретация литературно-художественного произведения

В статье осуществлена попытка выяснить сущность теоретических понятий „анализ” и „интерпретация”. Автор приводит существующие классификации анализа.

Ключевые слова: анализ, интерпретация виды анализа.

Halych O. A. Analysis and interpretation of literary work

In the article was made an attempt to clear up the meaning of theoretic conceptions analysis and interpretation. The author gives actual classifications of the analysis.

Keywords: analysis, interpretation, types of analysis.

УДК 821.161.2-1.09+929 Костенко

Г. Г. Голеніщева

**КАРТИНА ОСІНЬОГО ПРОСТОРУ
У ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО**

Людина завжди намагалася зрозуміти світ, у якому вона живе. Це необхідно їй для того, щоб відчувати себе у ньому комфортно та безпечно. Але, зі свого боку, чи завжди ми піклуємося про світ, що нас оточує? Про той невеличкий простір, який знаходиться навколо? І що є той простір?

Поняття простору має філософський зміст, коли його розглядати як об'єктивну форму існування матерії, першооснову. Наприклад, Хайдегер називав простір „одним з першофеноменів, ... за яким немає більш нічого, до чого можна було б зводити. Від нього неможливо ухилитися до чого іншого. Власне сутність простору має виявитись з нього самого” [1, с. 96]. З іншого боку, слово простір має і більш конкретне значення, коли його розглядають, як „вільний великий обшир; місце, де щось відбувається; земна площина” [2, с. 664]. Втім такі визначення не досить повні, щоб задовольнити потреби дослідження, бо вони не враховують той факт, що простір динамічний, що він знаходиться у постійній взаємодії з часом, і має окрім горизонтальної також і вертикальну площину.

Ю. М. Лотман під категорією простору в авторській картині світу мав на увазі „особливий художній простір, що не зводиться до простого відтворення тих чи інших локальних характеристик реального ландшафту” [3, с. 251]. Під час аналізу індивідуально авторської картини світу важливим є окреслення категорії простору, адже, як зазначає В. Н. Топоров, „письменник будує свій, справді індивідуальний простір і „розігрує” його у відповідних образах...” [4, с. 447].

Кожен з нас знаходиться у постійній взаємодії з простором, а світ, який ми можемо осягнути – це лише частина від великого всеосяжного простору, для якого характерним є „єднання людського життя з життям природи, єдність їх ритму, спільна мова для явищ природи і подій людського життя...” [5, с. 259].

Ліна Костенко – митець, який здатний дуже тонко відчувати природу, приймати її настрої і боліти її болями. Візьмемо на себе відповідальність і припуститимо, що найповніше взаємодія поета і природи виявляється у поезіях, що описують осінь у всіх її проявах, бо в осені відчутний особливий драматизм, щем за відбулим літом. Саме тому нами зроблено спробу проаналізувати картину саме осіннього простору:

Осінній день, осінній день, осінній!

О синій день, о синій день, о синій!

Осанна осені, о сум! Осанна.

Невже це осінь, осінь, о! – та сама. [6, с. 62].

Ці чотири рядки активізують нашу творчу уяву за допомогою зорових образів розширюється простір і створюється вертикальна, а не лише горизонтальна площина, що дозволяє уявити синю, можливо, не зовсім привітну безодню осіннього неба. За допомогою алітерацій і асонансів відтворюється шум листя на деревах. Ці рядки просякнуті сумним ностальгічним настроєм прийдешньої осені, яка, здається, була неочікуваною.

Ми бачимо поодинокі кущики шипшини з рясними стиглими плодами, які є окрасою пейзажу. Але чи надовго ми вхопимо цю красу? Бо наступної миті хтось такий як ми може її зруйнувати...

Не всі, не всі, хоч ягідку облиш!
Одна пташина теж мене просила!
Я ж тут для всіх, а не для тебе лиш.
І просто осінь, щоб була красива! [6, с. 62].

Червоні намистини шипшини та ошатні вбрання з парчі на дубах. Слід звернути увагу на епітет старі, що підкреслює не лише вік дерев, які є частиною осіннього простору, зображуваного Ліною Костенко, а вказує також на незнищенність і вічність краси, частиною якої є і краса осені.

Старі дуби, спасибі вам за осінь,
За відлітання радості і птиць.
Ще, певно, я затуркана не зовсім,
Що чую шурхіт княжих багрянниць [6, с. 62].

І знову поетеса налаштовує нас сприймати осінній пейзаж через призму – „відлітання радості і птиць”. Можливо, саме тому, читаючи кожний рядок її „осінніх” поезій, почуття захоплення переплітається з почуттям смутку.

Осінні айстри горілиць зайшлися болем.
Ген, килим, витканий із птиць летить над полем.
Багдатський злодій літо вкрав, багдадський злодій.
І плаче коник серед трав – нема мелодій [6, с. 62 – 63].

Домальовуємо до картини осіннього простору „килим, витканий із птиць”, що „летить над полем”. Це дозволяє доповнити вертикальний простір. Піднімаючи очі догори, ми бачимо журавлиний ключ, який поступово зникає у небі... Потім повертаємося на горизонтальну площину, де за літом, яке украв багдадський злодій, сумують навіть коники у траві. Вдалим є введений у текст поезії образ багдадського злодія, він надає осінньому простору якоїсь чарівної загадковості.

Лісова галявина поступово втрачає кольори.
І плаче коник серед трав – нема мелодій [6, с. 63].

Осінній настрій підкреслено лексемою плаче, вся природа ніби плаче дощами за літом, яке забрало з собою більшість фарб, а також гарні емоції, все навкруги сумує, сумує природа, бо втрачає свою привабливість.

Загусне промінь в гронах перегрітих.
А ляже сніг на прохолодні дні –
Жагучий сон закоханого літа
В холодну зиму бродить у вині [6, с. 53].

Але природа прекрасна у всіх її проявах і, як би не змінювався простір навкруги, навіть коли він „чорний і худий”, він все одно по-своєму гарний та особливий.

Виходжу в сад, він чорний і худий,
Йому вже ані яблучко не сниться.
Шовковий шум танечної ходи
Йому на згадку залишає осінь [6, с. 63].

Але у кожній новій зміні приваблює її неповторна природна незайманість, саме тому хочеться розділити з осіннім лісом чи садом навіть останні хвилини його золотої краси – час його смутку.

І я прийшла не струшувать ренклюд
І не робить з плодів твоїх набутку.
Чужі приходять в час твоїх щедрот,
А я прийшла у час твого смутку.

Оце і є усі мої права.
Уже й зникало сонце за горбами –
Сад шепотів пошерхлими губами
Якісь прощальні золоті слова... [6, с. 63].

На заході сонця червоний колір грає на пошерхлому гіллі осіннього саду, ніби даючи йому востаннє насолодитися своєю золотою красою.

Можливо, тому, що Ліна Костенко ототожнює осінь з жінкою, вона так детально відчуває і описує кожен її порух, кожен змін.

Вечірній сон закоханого літа
І руки магнетичні уночі.
Вродлива жінка, ласкою прогріта,
Лежить у літа осінь на плечі...

Ще літо спить, а вранці осінь встане –
В косі янтарна нитка сивини,
Могутні чресла золотого стану,
Іде в полях – вгинаються лани [6, с. 69].

Увагу одразу привертає те, з якою теплою згадано осінь, вона „прогріта ласкою”, „вродлива”. Ці слова підкреслюють, що осінь навкруги нас створює прекрасний золотий простір, з яким ми ніби зростаємо, бо це наша країна, рідний куточок, з таким чарівним лісом, садом та полем, це простір землі, з усіма реаліями, які нас оточують і серед яких ми часто не помічаємо справжньої краси.

„Ліна Костенко показує нам осінь різною – то ранньою, що тільки-тільки вийшла із літа і сповнена жагучості („Осінь Жагуча”), то пізньою – коли „од холоду в ногах посиніли дуби”. Бачимо осінь то як свято золотавих барв, то як виписаний одним – темним – кольором естамп. Вона буває осяяною сонцем і оповитою туманами” [6, с. 249].

Отже, дослідивши картину осіннього простору у поезії Ліни Костенко, ми дійшли висновку, що категорія простору є важливою складовою індивідуально-авторської картини світу. У поетеси знайшли відображення такі риси авторського осмислення простору: метафоризація, наявність опозиційних елементів, розширення уявних просторових площин, ототожнення.

Таким чином, можемо зробити висновок, що картина осіннього простору є складною за будовою, включає у себе різні елементи і образи,

виражається частіше через динаміку та зміну пейзажів, а також має підтекстовий смисл.

Ця праця є органічною складовою майбутнього кандидатського дослідження.

Література

1. Хайдегер М. Искусство и пространство / М. Хайдегер // Самопознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 95 – 99. **2. Тлумачний** словник української мови / За ред. В. С. Калашника. – Х. : Прапор, 2003. – 992 с. **3. Лотман Ю. М.** В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь : Кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с. **4. Топоров В. Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное / В. Н. Топоров – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 624 с. **5. Бахтин М. М.** Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М., 1986. **6. Ключек Г.** Ліна Костенко : навчальний посібник-хрестоматія / Г. Ключек. – Кіровоград : Степова Еллада, 1990. – 320 с.

Голенищева Г. Г. Картина осіннього простору у поезії Ліни Костенко

У статті ми проаналізували картину осіннього простору у поезії Ліни Костенко, визначили за допомогою яких засобів поетеса змальовує осінній простір таким різноплановим.

Ключові слова: простір, просторові площини, метафоризація, опозиційні елементи, отожднення.

Голенищева А. Г. Картина осеннего пространства в поэзии Лины Костенко

В статье проанализирована картина осеннего пространства в поэзии Лины Костенко, определены способы, с помощью которых поэтесса показывает картину осеннего пространства разноплановой.

Ключевые слова: пространство, пространственные плоскости, метафоризация, оппозиционные элементы, отождествление.

Golenischeva A. G. Picture of autumn space in the poetry of Lina Kostenko

In the article is analysed picture of autumn space in the poetry of Liny Kostenko, methods by which poetess shows picture of autumn space so various are certain.

Keywords: space, spatial planes, metaphorical, opposition elements, equation.

УДК: 821.161.2-31.09+929 Бердник

І. П. Гречаник

СНОВИДІННЯ У СТРУКТУРІ ЧАСО-ПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ФАНТАСТИЧНИХ РОМАНІВ О. БЕРДНИКА

Велике значення у часо-просторовій організації текстів О. Бердника відіграють сновидіння, оскільки вони існують на межі реального світу героїв та ідеального, досягнення якого є основною ідеєю творчості українського письменника-фантаста. Нерідко герої, які знаходяться у пошуку нового шляху життя, бачать сновидіння, дійства яких інтенсивно розгортаються в просторі і часі, і які мають безпосередній зв'язок із подальшим розгортанням подій у романі.

Мета дослідження: з'ясувати основні функції сновидіння як особливості часо-просторової організації у фантастичних романах О. Бердника.

Вивченню життя та творчості О. Бердника свої праці присвятили О. Губко, О. Земнухов, Н. Логвиненко, Т. Марченко-Пошивайло, Н. Осипчук, В. Сокоринська, М. Ткачук, М. Ясень.

Вивченням теорії сновидіння в літературі займався Ю. Лотман, розглядаючи концепцію „текст у тексті”, основними завданнями якої є адекватна передача певних значень та породження новітніх смислів. До цієї концепції можна віднести сновидіння героїв, які виникають на основі повної зміни часо-просторової організації роману, таким чином ніби випадаючи з основного часу роману і становлять окрему незалежну структуру. Ю. Лотман називає сон простором подібним до реального [7, с. 125], але водночас він не є реальністю. На його думку, сон – це своєрідне *семіотичне дзеркало*, у якому кожний вбачає відбиток своєї культури, мови. Тобто сновидіння може тлумачитися у різний спосіб залежно від специфіки тієї або іншої культури. Ю. Лотман, розглядаючи особливості трансформації сновидінь, наголошує на тому, що вони відрізняються *полілінгвальністю* [7, с. 126], що свідчить про те, що уві сні утворюється певна єдність словесних, музичних, кольорових просторів, які є аналогічними до реальності. П. Флоренський визначає сновидіння як перший та найпростіший ступінь життя в невидимому. У сновидінні час протікає назустріч майбутньому, проти руху часу реальності. Дослідник говорить про сон як про галузь *уявного простору*.

Р. Кайуа наголошує, що світ сну – це інший Всесвіт, у якому сновидець відчуває у своєму внутрішньому світі „нічного двійника”: його очима він бачить, руками торкається інших персонажів сновидіння. Розглядаючи сон як прийом у літературі ХХ ст., Р. Кайуа наголошує, що цей прийом є рушійною силою інтриги, засіб відображення психології героя, перебігу його думок, а також він частково дає можливість пережити події майбутнього.

Отже, сон, як літературний прийом може слугувати для психологічної характеристики персонажів, їх реакції на певні події роману. Сон може служити для уточнення важко зрозумілих сюжетних елементів, або допомагає вирішити певну проблему твору. Окрім зазначеного, саме за допомогою цього прийому автор може здійснювати перехід від однієї картини зображення, до іншої, з якою у реальному часі у силу певних обставин важко поєднати бажані події роману (земне життя – космічне життя), а також перенесення з теперішнього для героїв часу у очікуване майбутнє, або навпаки, перехід з минулого до сучасності героїв (наприклад, отець Василь з роману „Зоряний корсар” за допомогою літургійного сну потрапляє з шістнадцятого століття у двадцяте). Сон може демонструвати світоглядні позиції героя та зміни у ньому в силу певних обставин, а також давати естетичну оцінку певним подіям роману. М. Витовцева наголошує на тому, що сон у творі необхідний для того, щоб показати зв'язок творчої фантазії автора з реальним життям, і може виступати як засіб відтворення дійсності, спосіб розкриття фантастичних бажань, а також для надання тексту неповторності.

Таким чином, сновидіння має важливе значення в організації тексту того або іншого твору. Воно є особливим елементом у загальному часо-просторі роману і тому вимагає додаткової уваги.

У романах О. Бердника сон зустрічається дуже часто. Можливо це якоюсь мірою допомагає зарахувати його прозу не просто до фантастики, а до своєї романтичної фантастики, яка відкриває читачу незвідане через призму душі особистості, що бореться проти недосконалого сучасного світу, намагається його перетворити та зробити довершеним. Сновидіння героїв у романах О. Бердника ще важливі тим, що вони ускладнюють структуру загального часо-простору роману і становлять окреме нашарування з своєрідними семантичними особливостями.

Марення і сон допомагають розкрити містичні (нереальні) елементи сюжету, але частіше вони стають передвісниками стрімкої зміни подальших подій.

Так, наприклад, у фантастичному романі „Чаша Амріті”, головній героїні Ганнусі наснився сон, ніби надвечір до Івана Купала вона з дівчатами пускає вінки по воді, і раптом її вінок швидко спливає по річці, веде дівчину за собою крізь урвища та скелі. Потім вінок зникає, і дівчина опиняється біля вогнища: „треба стрибнути через вогнище. Я розігналась, стрибнула. Обпекло мене, але перестрибнула. Дивлюся – а вже з цього боку вогнища темно, немає людей, безодня поза мною, а ви ще там. Я чекаю, а ви не стрибаєте. Пробуєте розігнатися, а вогонь піднявся високо, так і скаче полум'я, жбухає аж до неба. Не дає стрибнути. Ви щось кричите, вустами ворухите, а я не чую. Хочу обійти вогнище – не можу...” [4, с. 183].

Цей сон передвіщає близьке розлучення закоханих Ганнусі та Михайла Сагайдака. Наступного дня Михайло не діждався своєї коханої

по обіді біля пам'ятника Володимиру, оскільки дівчина загинула в автокатастрофі. Вінок, за стародавніми віруваннями, має подвійну символіку. Це або увінчання слави чи перемоги або знак скорботи за померлим чи загиблим. Тут вінок виступає як символ дівочого кохання, яке приводить дівчину до загибелі. Прямуючи за вінком, Ганнуса дістається до вогню – символу очищення, який розділяє закоханих назавжди, і повз всі намагання дівчини повернутися її коханий залишається з іншого боку вогню. Вогонь же із споконвіку – символ духовної енергії, зв'язку з небесним світом, першопочаток життя або знак потойбічного світу. Саме він стає тією перешкодою, через яку не можуть зустрітися герої.

Отже, цей сон є передвісником біди і в романі виконує своєрідну підготовчу функцію до кардинальної зміни подій.

Головний герой після смерті Ганнусі самостійно вдається до переосмислення значення цього сновидіння, коли дізнається про смерть дівчини, і під час того, як він побачив мертве тіло, в його свідомості постають слова з розповіді про цей дивовижний сон.

Також сновидіння можуть виступати як засіб реакції на зовнішні події в романі і поєднуватися з інтуїтивним передвіщенням майбутнього. Так Михайло після смерті свого друга індуса Свамі, бачить сон, в якому над тілом друга в'ються чорні птахи, сідають на груди та викльовують очі. Герой намагається врятувати тіло Свамі, але м'язи не слухаються. Здіймають за померлим плач матері та кохані дівчата. Та „зненацька Свамі підводиться, встає з землі, оглядається. Чути здивований голос: „Як я довго спав... Майя оволоділа мною... Гаррі, Михайло, де ви? Чуєте мене?” [4, с. 105]. Цей сон є реакцією на жахливу загибель друга, і в якійсь мірі репрезентує встановлений у суспільстві обряд поховання – плач матерів, сестер, коханих, який поєднується з уявленнями про смерть на полі бою, де образи чорних птахів уособлюють неприродною смерть людини від руки побратима.

Але той факт, що Свамі виявився живим, є інтуїтивним відчуттям майбутніх подій твору, оскільки герой насправді вижив, зімітувавши загибель для порятунку.

Отже, цей сон Михайла направляє сюжет у русло наступних подій, надаючи читачеві змогу обдумувати майбутнє дійство роману.

Сновидіння може виступати як засіб повернення до минулого, розкривати таємниці людської психіки. Так Михайло, душу якого в павутину затягла сіра буденність та розчарування, уві сні повертається до рідного села, де вся природа промовляє до його щирої дитячої душі: „Жито вклоняється до землі, шумить привітно, блакитні сокирки і волошки лукаво зоріють поміж хлібами, теж хочуть гратися. І чути їхній дружній голосок – ніжний, милодзвінний: „Драстуй вершнику! Куди зібрався?” [4, с. 121].

О. Бердник коментує цей сон і говорить про роздвоєність свідомості героя, одна половина якої пам'ятає, що він поважна людина,

кандидат наук, а інша дитяча – „наплювала на всі ті звання і скинула умовності, скинула шкіру поважності й стала сама собою” [4, с. 121].

Такий сон акцентує увагу читача на особливостях внутрішньопросторової організації героя. Особливістю світогляду Михайла є те, що він відчуває внутрішню кризу, викликану тим, що він не зміг присвятити своє життя людям, не зміг жити заради інших, як колись запрягнувся перед друзями, щоб втекти з полону. А це сновидіння відкриває перед читачем вразливість душі героя, не безнадійну її зачерствілість, здатність до відродження, перші кроки до якого допомагає Михайлу зробити Вона (Ганнуся).

Віщим є сновидіння Гаррі, який нібито під час риболовлі на яхті з батьком потрапляє в жахливий шторм. Це наснилося герою перед втечею з німецького полону та перед виснажливим шляхом у рідні землі.

Окрім цього у романі представлений простір марення. Перед Михайлом у лісі постає прозора постать Ганнусі, вона веде його в ліс, де здійснюється ритуал одруження: закохані стрибають через полум'я, об'єднуючи таким чином свої душі іманентним вогнем. Цей простір марення репрезентує потаємні бажання Михайла. Причому вогонь у снах постає як центральний образ, символ незгасаючої духовної енергії, межа між земним і потойбічним світом, володар людського духу.

Важливого значення у часо-просторовій організації набувають сновидіння у романі-феєрії „Вогнесміх”. Тут сон або марення виступають як підсилювальні елементи ідеї роману – необхідності єднання людини з природою, з метою відродження духу та перехід до країни Радості. Саме тому сновидіння тут ширші за простором та триваліші за часом.

Так, головний герой Гриць Гук, смертельно поранений злочинцями, бачить сновидіння, у якому він іде чарівним лісом, на його руках і ногах по сім пальців, але „така форма кінцівки не здавалася потворною, хоч була трохи незвичною” [1, с. 68]. Він знаходить у кишені довідник із записом: „Конгрес L. R. Ініціатива Радісної Істоти”, що свідчило про кардинальну зміну земного простору, можливо, на простір далекого майбутнього. Продовжуючи свій шлях, Гриць приходять до галявини, де біля вогнища танцює чарівна жінка. Тоді герой у кишені знайшов коробку сірників і підпалив шарф дівчини, у результаті чого вогонь перекинувся на танцюристку і „ліг жменькою сірого попелу до ніг Гриця” [1, с. 68].

Уві сні перед героєм відкривається новий простір, в якому деякою мірою окреслений шлях до досягнення країни Радісної Істоти. Як згодом дізнається читач, цей шлях лежить саме через очищення вогнем, а сновидіння є ніби вихідним пунктом для подальших дій Гриця. Жінка, танцююча біля вогнища, дійсно зустрінеться на шляху Гриця, і прямуючи за нею, герой досягне своєї мети.

Таким чином, простір сну героя є своєрідною ретроспекцією на подальші події роману. Цей простір розкривається у позачасовості, а проникнення у нього спонукає до активних дій.

Як зазначалося сновидіння роману розкривають єдність людини і природи, цей факт підтверджує сон Сави (дільничного міліціонера), у якому перед героєм постає чорний простір із великою спіраллю Галактики, і Сава „летить туди, куди притягує серце” [1, с. 82]. Його вражає неперевершений простір космосу, де „назустріч летять полум'яні світи-сфери, розходяться врізнобіч – червоні, багряні, блакитні, зелені, жовті, сліпучо-білі. Цілий вихор сузір'їв” [1, с. 83]. Нездійсненне бажання пізнання Всесвіту людиною та неодмінне єднання її із духом природи є основною ідеєю сновидіння. Він подорожує від Чумацького Шляху до заповідника „Надія”, що символізує необхідність переосмислення людством значення неосяжності Всесвіту, прагнення до Безмежжя. Цей феєричний сон поглиблює основну ідею твору, пояснює задум автора. Саме після цього сновидіння Сава вирушає до заповідника „Надія”, з метою реалізувати почуття сну.

Думка про неосяжність живої природи заповнює і сни Русалії, в одному з яких вона подорожує на дереві, що рухається: „...мені здається, що я сама вже не людська істота, а пісня, яку співає оця буйна крона, потужний стовбур, невтомне коріння” [1, с. 265].

Отже, функція сновидінь у цьому романі полягає у поглибленні пояснення про необхідність єднання людини з природою, що в свою чергу приведе людство до країни Радості.

Іноді О. Бердник використовує сновидіння як засіб проникнення в історичний простір. Так, Сергій Горениця з роману „Зоряний Корсар”, поринає в історичну добу і постає в ній у образі Вогневіка – чаклуна, характерника та володаря Чорної Грамоти. За допомогою цього прийому відбувається переосмислення значення генетичного коду людства, та необхідність звернення до минувшини. Осягнувши коріння свого роду, Сергій Горениця віднаходить у сучасному йому світі Чорний Папірус, яким володіли його предки, і відкриває новий шлях розвитку науки. Цікавим є той факт, що О. Бердник створює для цього героя кінетичний розімкнений простір, а таким чином дозволяє йому за бажанням поринати в марення або сновидіння та переноситися в історичний простір. Сон – це своєрідний носій закодованої інформації, де головне завдання людини правильно розшифрувати її та співвіднести із сучасністю. О. Бердник за допомогою сновидіння демонструє як два внутрішні простори особистості Сергія Горениці (історичний та теперішній), зливаючись в один, отримують перемогу над Хроносом.

За допомогою марення героям роману „Діти безмежжя” Ріоні та Буревію вдається створити власні психодвійники та, об'єднавши їх, подолати космічний простір, зробити нові відкриття у вивченні Всесвіту.

Таким чином, можна сказати, що особливість сновидіння та марення в часо-просторовій організації фантастичних романів

О. Бердника полягає в тому, що саме за їх допомогою герої можуть інтуїтивно передбачити подальші події твору, що спонукає читача до активізації мислення, намагання розтлумачити його символи та навіювання майбутнього; сновидіння ніби готують читача до наступних подій у романі; репрезентують психологічні характеристики внутрішнього світу героя; поглиблюють або пояснюють основну ідею твору, спонукають до її повторного переосмислення; розкривають план подальшого розгортання сюжету; є носіями генетичної інформації людства, пізнання якої зумовить нові наукові відкриття; є засобом подолання великих часо-просторових проміжків з метою проникнення в іншу реальність.

Сон та марення ускладнюють структуру часо-простору роману та поглиблюють його сюжетну організацію. Вивчення зазначеної проблеми є перспективним, а дана публікація – це фрагмент майбутнього дисертаційного дослідження.

Література

1. **Бердник О.** Вогнесміх / Олесь Бердник – К. : Тріада-А, 2006. – 560 с.
2. **Бердник О.** Діти Безмежжя / Олесь Бердник – К. : Тріада-А : „Афон” ВД, 2004. – 680 с.
3. **Бердник О.** Зоряний корсар / Олесь Бердник – К. : Тріада-А : „Афон” ВД, 2004. – 572 с.
4. **Бердник О.** Чаша Амріти / Олесь Бердник – К. : Тріада-А : „Афон” ВД, 2004. – С. 61 – 270.
5. **Зборовська Н.** Психоаналіз і літературознавство: Посібник / Ніла Зборовська – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
6. **Кайуа Р.** Чары и проблемы снов / Р. Кайуа // Иностранная литература. – 2003. – № 12.
7. **Лотман Ю.** Семиосфера / Юрій Лотман – С.-Петербург : Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
8. **Флоренский П.** Иконостас / П. Флоренский. – М., 1995. – с. 95.
9. **Витовцева М.** Сон как литературный метод постижения действительности / М. Витовцева // Литература. – 2004. – № 21.

Гречаник И. П. Сновидения в структуре времяпространственной организации фантастических романов О. Бердника

Основной целью исследования является изучение сновидения как особенности времяпространственной конструкции в романах О. Бердника.

Ключевые слова: времяпространство, сновидение, внутреннее пространство, перспективность.

Гречаник І. П. Сновидіння у структурі часопросторової організації фантастичних романів О. Бердника.

Основною метою дослідження є вивчення сновидіння як особливості часопросторової конструкції в романах О. Бердника.

Ключові слова: часопростір, сновидіння, внутрішній простір, перспективність.

Grechanyk I. P. Dreams in the time-and-space construction of O. Berdnyk's science fiction novels.

The aim of the research is to study different kinds of dreams as peculiarities of time-and-space organization in O. Berdnyk's novels.

Ke words: time-and-space, dream, inside space, prospective.

УДК 821.161.2 – 32.09 + 929 Тенета

В. О. Дубініна

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ
НОВЕЛИ Б. ТЕНЕТИ „ЛИСТИ З КРИМУ”**

Творча спадщина Бориса Тенети – талановитого прозаїка, поета, активного представника літературного життя України 20-х – поч. 30-х років ХХ ст. – одне із значних мистецьких явищ. Його твори, зокрема новели, – самобутнє явище, своєрідний синтез глибокого національного світовідчуття та засвоєння новітньої естетичної думки Європи, оригінального художнього відтворення морально-етичної концепції та своєрідності поетики. У своїх новелах Б. Тенета прагнув збагнути й художньо змалювати людину конкретної історичної епохи, бо усвідомлював, що концепція людини і світу постійно змінюється, що зміни в житті суспільства часом кардинально, а здебільшого непомітно змінюють світогляд, психологію й навіть побутові звички окремої особистості. Саме під таким кутом письменник змальовує свого героя – людину першої третини ХХ століття, при цьому особливо ретельно досліджує внутрішній світ персонажів через їх думки, почуття, настрої та вчинки.

Суттєвими для розгляду концептуальних засад новели Б. Тенети „Листи з Криму” стали провідні ідеї праць В. Агєєвої [1] та Ю. Кезнецова [2], в яких досліджено проблеми української імпресіоністичної прози. Серед наукових робіт до визначення поняття „новели у листах” можна віднести праці М. Коцюбинської [3], А. Малахової [4], О. Рогози [5], Н. Павлик [6], у яких розглядаються особливості епістолярної літератури.

Метою нашого дослідження є аналіз жанрово-стильових особливостей новели Бориса Тенети „Листи з Криму”. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких завдань: визначити особливості жанру твору; з'ясувати структурно-композиційні, комунікативні та змістово-тематичні особливості епістолярної новели як різновиду художньої літератури, окреслити своєрідність поетики твору Б. Тенети.

Для всебічного аналізу художнього твору особливе значення має форма літературного твору, за допомогою якої можна якнайкраще

розкрити й зрозуміти внутрішній світ героя, його настрої й переживання. У світовій і вітчизняній літературі письменники у своїй творчості часто проводили експерименти щодо утворення нових жанрів. Ці творчі пошуки сприяють кращому сприйняттю творів, роблять текст насиченішим, цікавішим та оригінальнішим. Особливо часто такі експерименти зустрічаємо в літературі минулого століття.

Одним з таких експериментів стала епістолярна література. Епістолярні твори поєднують у собі ознаки різних жанрів і стилів. Складність полягає ще й у тому, що незважаючи на те, що проблема статусу епістолярного мовлення досліджується вже досить давно, цілковитої єдності поглядів науковців на його місце у системі функціональних стилів досі не існує. Через це ускладнюється й визначення поняття „епістолярна література”. У літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Т. Гром'яка й Ю. І. Коваліва подається таке визначення епістолярної літератури: „Епістолярна література – це різножанрові твори художньої літератури, в яких використовується форма листа чи послання, узалежнена законами художньої умовності [7, с. 241 – 242].

Свого розквіту епістолярна література сягнула в добу Просвітництва, коли з'явилися відкриті листи-памфлети, листи-новели, листи-визнання. У цьому жанрі написано багато творів, серед яких „Юлія, або Нова Елоїза” Ж.-Ж. Руссо, „Мандри Хамфрі Клінкера” Дж. Смоллета, „Страждання молодого Вертера” Й.-В. Гете, „Бідні люди” Ф. Достоєвського, „Осінні квіти” та інші епістолярні новели О. Купріна. Загалом жанр листа використовувався як у малій прозі, так і в психологічному та соціальному романі. В українській літературі письменники також зверталися до епістолярної форми, що спостерігається у повістях Т. Шевченка „Музикант” і „Художник”, у романі у листах П. Загребельного „Намилена трава”, в новелі-листі М. Коцюбинського „Лист”, в епістолярній новелі Б. Тенети „Листи з Криму”.

Новела у листах цікава передусім своєю еkleктичністю. У вітчизняному літературознавстві епістолярна новела як специфічний жанр художнього тексту, який походить від сполучення певної форми вираження – листа та літературного жанру – новели, досі залишається недослідженою. Композиція епістолярної новели виявляє характеристики свого подвійного походження: з одного боку, форма листа зобов'язує до особливої комунікативної структури, а жанр новели, з іншого боку, модифікує його зміст і значення. Можна було б стверджувати, що новела в листах походить із перетину форми листа та жанру новели, але, насправді, виявляється, що неможливо розділити ці два явища, до того ж їхні складники та їх поєднання формують епістолярну новелу як жанр.

Монологічність і водночас своєрідний „віртуальний” діалог з адресатом, інформативність і разом з тим сповідальність героя („Прийми всі слова мої, як сповідь, бо можливо, що це останній мій лист. Не

дивуйся, що я так песимістично настроєний” [8, с. 131]), фактографічна визначеність, прив’язаність до певних реалій – і нічим не стримувана рефлексивність, гра уяви, тематична і жанрова свобода – все існує в єдиному потоці і творить специфічну єдність. Усі ці ознаки представлені в новелі Бориса Тенети „Листи з Криму”. Новела невелика за обсягом, уміщує в себе три листи, які обрамлюються поясненнями адресата, де він зазначає з якою метою пише про них і які зробив висновки з тих подій, що описуються в листах.

Борис Тенета внутрішній світ головного героя Івана показує через призму сприйняття загальнолюдських проблем, які виникають попри його волю. Психологічний аналіз набирає у нього форми потоку думок, переживань і передчуттів. „З самого початку нашої подорожі мене гнітило якесь передчуття, і тепер я жалкую, що пристав до цієї компанії, але виправляти помилки вже пізно...” [8, с. 131]. Письменник, заглиблюючись у внутрішній світ героїв, проникає в найглибші куточки людської психіки, у сутність потаємних імпульсів поведінки людини. Б. Тенета майстерно розкриває характери героїв через їхні думки й висловлювання, учинки, міжособистісні взаємини. Кожен з них показаний у таких життєвих ситуаціях, які висвітлюють нові грані їхніх характерів, виявляють особливості світосприймання, погляди на життя й власне місце в ньому.

Показ героїв у незвичайних ситуаціях, коли вони необтяжені громадськими й суспільними обов’язками та традиціями; ситуаціях тимчасового розриву майже всіх стосунків з повсякденним життям – одна з особливостей імпресіоністичної літератури. Автора цікавить не життя від народження до смерті, а лише короткий відрізок часу, що виокремлений із нього.

Письменник у своєму творі проводить думку про те, що тільки через пізнання людини, її характеру, можна пізнати світ, а відтак намагається досягнути закономірності суспільного життя через осмислення й художнє зображення буття окремого індивіда.

Автори епістолярних творів використовують дану форму, перш за все, заради можливості вести оповідь від першої особи та в теперішньому часі. Це створює таку суттєву особливість твору, як „відчуття моменту”, показ внутрішнього стану персонажа в момент написання листа. Теперішній час у листі вібрує між минулим і майбутнім, вбирає їх у себе. Це сприймається як щось самозрозуміле і зумовлює особливу природну динаміку листа, збуджує уяву, викликає інтерес читачів.

Така форма виявилася зручною для втілення естетичної функції твору без необхідності виражати точку зору автора. Борис Тенета використовує оповідь від першої особи не лише в листах Івана, але й у розповіді Бориса. Реалізація психології людини якнайточніше відбувається саме за допомогою внутрішнього монологу через текст листа, а також коментарі до них.

Незвичайною видається побудова комунікації в новелі. Іван пише листи Борису, розповідаючи йому про свою „сумну пригоду” [8, с. 131], а Борис у свою чергу спілкується з читачем „Я сьогодні розповім вам ...” [8, с. 131], „Ви уважно прочитали ці листи?” [8, с. 138], висловлюючи своє ставлення до пригод, описаних у листах. Майстерність автора виявляється й у жвавих описах подій, що, здається, немов спілкування з героями відбувається особисто, а не через текст.

На підставі аналізу наукової літератури, присвяченої дослідженню будови та мовного наповнення листа (С. Антоненко, В. Кузьменко, Н. Журавльова, Л. Вашків, С. Богдан, Е. Ветрова та ін.), ми вважаємо, що в залежності від кількості персонажів епістолярної новели, які перебувають у ситуації комунікації, виділяють три типи, що ґрунтуються на відношеннях між джерелом та ситуацією висловлювання. Розрізняють монофонічні епістолярні новели, новели з діалогом голосів та поліфонічні новели. Монофонічна епістолярна новела базується на одноголосі. У творі даної форми представлені листи одного персонажа, адресанта, який надсилає їх своєму постійному адресатові. В епістолярному творі з діалогом голосів присутні два персонажі, які листуються між собою. Така форма є найбільш природною для власне листування, хоча досить рідкою для епістолярної новели.

Поліфонічна епістолярна новела базується на багатоголосі. Особливість поліфонічної форми епістолярної новели, де представлено листи різних персонажів, полягає не в кількості учасників листування, а в багатстві сплетінь та комбінацій листувань. У поліфонічному листуванні не всі суб'єкти мають однакові ролі, пишуть однакову кількість листів. На наш погляд, жанру новели найбільше притаманний монологічний тип комунікації, тому що її характерними ознаками є невеликий обсяг, лаконізм та однолінійність. У монологічній формі написана новела Б. Тенети „Листи з Криму”.

Через листи й розповіді своїх героїв, їхні прямі висловлювання, автор репрезентує персонажів. В епістолярній новелі, як і в будь-якій іншій, художній образ персонажа є концентрованою формою естетичного відображення дійсності, тобто засобом вираження суб'єктивної модальності тексту. Вивчення категорії художнього образу персонажа в епістолярній новелі ґрунтується на детальному аналізі мовлення персонажів у різних комунікативних ситуаціях з урахуванням структурних особливостей епістолярної новели, специфіка якої полягає у незначному обсязі авторського мовлення як такого, поряд із мовленням персонажів, що переважає. У „Листах з Криму” авторське мовлення взагалі відсутнє, до уваги читачів лише думки та вчинки героїв. Це дає змогу сприймати художні образи персонажів такими, якими вони є, без коментарів і пояснень автора, робити власні висновки й інтерпретації того, про що йдеться. На таких ознаках наголошує дослідниця українського імпресіонізму В. Агеєва: „Коли світ відтворюється як чиєсь конкретне враження, через сприймання чиєюсь індивідуальною

свідомістю, то закономірно, що це враження має втілюватися саме в слові сприймаючого індивіда, тобто носія цих вражень” [1, с. 152]. Отже, можемо говорити про особливість стилю, бо саме в імпресіоністичній прозі домінуючим є слово героя. Мовлення персонажа в епістолярній новелі виконує подвійну функцію: з одного боку, воно виступає засобом розкриття внутрішнього світу героя через самоаналіз персонажа, мотивацію вчинків тощо, з іншого, – як мовний узус персонажа, його індивідуальні мовні навички, що, відповідно, свідчать про рівень його культури, соціальної приналежності, характеру. Використання стилістичних засобів у мовленні персонажів зумовлене їхньою статусною поведінкою та ставленням один до одного.

Борис та Іван мають хороші приятельські стосунки. Про це свідчить і те, як характеризує Івана Борис „хороший, веселий і рудий, завжди розкуйовджений і вічно юний” [8, с. 131], і звертання Івана у своїх листах до Бориса „Любий друже” [8, с. 131]. Цим пояснюється й стиль написання листів, у них багато гумору, іронії, самокритики, незвичних порівнянь. „Проклянеш ти і день той, коли вирушив з суворой півночі в сонячні краї, а можливо, що й день свого народження.

Стережися. Ти побачиш, як зраджують кращі друзі... Ти, як останній ішак, будеш таскати два або й три клунки, при чому тебе будуть всіляко зневажати й глузувати з тебе. Ти завжди будеш винен – і тоді, коли дощ пішов раніш, ніж ви встигли сховатися...” [8, с. 131]. Або таке: „Певно, ти не уявляєш, що це таке вдень дряпатися куцями, колочими й рясними, як моя борода. Дряпатися з 20-фунтовим багажем за плечима. Це приблизно таке саме, якби тобі за спину прив’язали мокрого піску і примусили лізти на хмародряпа, при чому весь час били б по ногах, по спині, по обличчі колючим дротом” [8, с. 134].

У новелі „Листи з Криму” передача чужого мовлення відбувається за допомогою прямої та непрямої мови, відповідно синтаксично оформлених залежно від головної ідеї твору та естетичної мети автора. Іван з точністю передає свої розмови з Ніною, Юхимом і Семеном.

„– Евва! – сказав я, – хлопці, мені здається, що час рушати.

– От скінчимо цікаву комбінацію.

– Пароплав їде за 20 хвилин!

– Без нас не піде, – відповідає Ніна.

– Тоді я вживаю радикального способу, – кажу я, і штовхаю дошку, потім беру Ніну за руку й тягну” [8, с. 133].

Застосування прямої мови необхідне для того, щоб, по-перше, читачі точніше відчували й пережили разом з Іваном ті незвичайні тижні його подорожі до Криму, цим, ніби створюючи ефект присутності. По-друге, показати як усе було насправді, у чому причини всіх пригод та душевних переживань. Стрімкий, енергійний, навіть вибуховий текст листів повинен свідчити й про натуру героя. Але, здається, що це лише зовнішнє. Насправді ж, Іван дуже м’яка та поступлива людина, яка завжди готова піти на компроміс і зі своїми друзями, і зі своєю коханою

Ніною. „Живемо ми добре, але часто лаємося, ти знаєш мене: я ніколи ні в чому не поступаюся...” [8, с. 139].

Усі листи Івана – це розлогі розповіді про його пригоди на відпочинку. У них він і констатує факти, і в той же час дає їм оцінку. Зауваження Бориса малюють в уяві читача ще більш розлогі картини цієї подорожі, дають такі характеристики без яких оповідь була б не повною. „Шкода, що я не можу дати вам оригіналу. Ви побачили б нервовий почерк, перекреслені і наново переписані цілі сторінки... ви можливо помітили б і жовті плями від сліз... А втім, може то морська вода?” [8, с. 138].

У новелі „Листи з Криму” своєрідність поетики виявляється в різновидах конфлікту, характеротворчих та формотворчих засобах. Роздуми та спостереження над стильовою манерою письма прозаїка, дозволяють говорити про те, що темпоритм художніх нарацій Б. Тенети динамізується, прискорюється в порівнянні з описово-аналітичною конструкцією частини української новелістики початку ХХ ст. Це досягається завдяки рухові понять, думки та настрою героя в системі часових та просторових координат літературного твору. Хронотоп новели виразно імпресіоністичний. Час сюжетний і час оповідача (листи Івана) не співпадають. Точка зору моменту, в який описується, накладається на точку зору моменту, який описується. Таким чином, місце сюжету заступає настрій, який стає домінуючим. Однак, на відміну від літератури „потіку свідомості”, Б. Тенета не намагається у своєму творі імітувати ірраціональну, дословесну хаотичність психічних процесів; він висловлює думки й почуття свого героя чітко, організовано синтаксично, ритмічно та інтонаційно.

Отже, новелістика Бориса Тенети є оригінальним явищем у розвитку української малої прози 20-х – початку 30-х років ХХ ст. У новелі письменника „Листи з Криму” спостерігаємо продовження кращих традицій класичної спадщини нашої літератури в поєднанні з пошуком нових форм зображення сучасної йому дійсності. Творчість письменника по праву належить до здобутків української літератури й потребує подальшого вивчення.

Література

1. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза / Агеєва В. П. – К., 1994. – 160 с.
2. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Кузнецов Ю. – К., 1995.
3. Коцюбинська М. Х. „Зафіксоване і нетлінне” : Роздуми про епістолярну творчість. / Коцюбинська М. Х. – К. : Дух і літера. Харківська правозахисна група, 2001. – 300 с.
4. Малахова А. М. Поетика епістолярного жанра. // В творческой лаборатории Чехова. / Малахова А. М. – М. : Наука, 1974.
5. Рогоза О. В. Прагматичні особливості епістолярного тексту // Наука і сучасність : Зб. наук. пр. / Рогоза О. В. – К. : Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2003. – Том ХХХVІІ. – 253 с.
6. Павлик Н. В.

Специфіка епістолярного жанру як міжстильового явища // Лінгвістика : Зб. наук. пр. / Павлик Н. В. : Луганськ : Видавництво ЛНПУ ім. Т. Шевченка „Альма-матер”, 2005. – С. 241 – 248. **7. Літературознавчий словник-довідник** / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с. **8. Тенета Б.** Листи з Криму / Тенета Б. // Життя й революція. – № 2. – 1927. – С. 131 – 139.

Дубініна В. О. Жанрово-стильова своєрідність новели Б. Тенети „Листи з Криму”

Дубініна Вікторія Олександрівна у статті „Жанрово-стильова своєрідність новели Б. Тенети „Листи з Криму” аналізує жанрові і стильові особливості твору. Пояснює структурну й композиційну, комунікативну й змістово-тематичну специфіку новели в листах як особливого різновиду художньої літератури.

Ключові слова: епістолярна новела, імпресіонізм, своєрідність поезики.

Дубинина В. А. Жанрово-стилевое своеобразие новеллы Б. Тенеты „Письма из Крыма”

Дубинина Виктория Александровна в статье „Жанрово-стилевое своеобразие новеллы Б. Тенеты „Письма из Крыма” анализирует жанровые и стилиевые особенности произведения. Объясняет структурную и композиционную, коммуникативную и содержательно-тематическую специфику новеллы в письмах как особенной разновидности художественной литературы.

Ключевые слова: эпистолярная новелла, импрессионизм, своеобразие поэтики.

Dubinina V. O. Genre and style originality of the short story B. Teneta’s „Letters from the Crimea”

Dubinina Victoria Oleksandrivna in article „Genre and style originality of the short story B. Teneta’s „Letters from the Crimea” examines the genre and style features composition. Explain the structural and compositional, communicative and content-case especially epistolary short story as a kind of fiction.

Keywords: epistolary short story, impressionism, unique poetics.

УДК 821.161.1.09

С. А. Ильин

**ШЕСТИДЕСЯТНИЧЕСТВО В «РУССКОЙ ИДЕЕ»
Н. А. БЕРДЯЕВА**

Как отмечает В. А. Котельников, публикатор труда Н. А. Бердяева, «Русская идея» (1946) представляет собой «такую философскую параллель к истории новой русской литературы, без которой духовная природа последней не может быть понята вполне», поэтому метафизические, религиозные, нравственные устремления русского сознания, охарактеризованные философом, «требуют более глубокого вхождения в словесную художественную культуру нового времени, в которой «русская идея» нашла самое полное выражение». Современная историко-литературная мысль нуждается в новой эмпирической проработке материала, дающей больший простор мировоззренческой перспективе и делающей необходимым присутствие бердяевской концепции в нашем исследовательском поле [1 (2, с. 85)]. Литературно-эстетические и философские суждения Бердяева – это своеобразная «историческая эстетика» (термин создали А. И. Герцен и Бердяев), что уже по своему смыслу корректирует восприятие философской критики Бердяева исключительно как персоналистской. Кроме того, воспитание культуры творческого диалога между текстом и интерпретатором было весьма важно для эволюции русской философской критики [2, с. 21].

В одном из писем Бердяев утверждает, что «русская литература 19 в. и начала 20 в. безмерно выше западной литературы того же времени. Она стоит на высоте греческой традиции, Данте, Сервантеса, Шекспира, Гете. Русская культура никогда не подымется выше того, что создал русский гений 19 в. Мы вступаем в царство посредственности» [3, с. 239]. Поэтому в своих размышлениях Бердяев придает особенное значение XIX веку. Долгое безмыслие, культурная отсталость, безграмотность, отсутствие просвещения и органических связей с великими культурами прошлого препятствовали реализации сил русского народа, держали их в «потенциальном, не актуализированном состоянии» [1 (2, с. 87)]. Именно в XIX веке, по мнению философа, возникла оригинальная русская мысль, спектр которой необычайно широк, противоречив, антиномичен: масоны и декабристы, Пушкин и Гоголь, Л. Толстой и Достоевский, духовно-культурный ренессанс конца XIX – начала XX веков. Однако основной русской темой станет «не творчество современной культуры, а творчество лучшей жизни. Русская литература будет носить моральный характер, более чем все литературы мира, и скрыто-религиозный характер» [1 (2, с. 96)]. В этом спектре особую ценность представляют суждения Бердяева о мыслителях,

внутренне ему не близких, но оставивших заметный след в философии, эстетике, литературе: Н. Г. Чернышевском, Н. А. Добролюбове, Д. И. Писареве.

В 1920-е годы (например, в сборнике «Из глубины») Бердяев оценивает русскую критику резко негативно: «Все представлялось русским критикам ясным и легко объяснимым, все было упрощено и сведено к элементарной утилитарной задаче. Поистине можно сказать, что критическая школа Белинского, Чернышевского, Добролюбова и их эпигонов просмотрела внутренний смысл великой русской литературы и не в силах была оценить ее художественные откровения» [4, с. 78]. Но «Русская идея», написанная и опубликованная в последние годы жизни философа, свободна от крайностей, это итоговая книга, имеющая подзаголовок «Основные проблемы русской мысли XIX века и XX века», и Белинскому, Чернышевскому, Писареву в ней посвящены проникновенные страницы.

Столкновение двух типов мировоззрения – 1840-х и 1860-х годов – важный этап эволюции общественного сознания середины века [см. об этом: 5]. По мнению Бердяева, в 60-е годы прежде всего меняются характер и тип русской интеллигенции: если в 40-е годы интеллигенция была по преимуществу дворянской, то в 60-е годы она становится разночинской; если в 40-е годы существовали одиночки и небольшие кружки, то в 60-е годы в России образуется общественное мнение, возникает «интеллигентный пролетариат, который будет ферментом революционного брожения» [1 (3, с. 76)]. Большую роль начинают играть интеллигенты, вышедшие из духовного сословия, бывшие семинаристы делают нигилистами, например, Чернышевский и Добролюбов – сыновья священников, воспитанные в семинарии и в религиозных семьях духовных лиц. По определению С. Н. Булгакова, они сохраняют «почти нетронутым свой прежний нравственный облик, который, однако же, постепенно утрачивают их исторические дети и внуки» [6, с. 48].

Центральной фигурой, идейным вождем русской общественной мысли 60-х годов Бердяев считает Чернышевского и отмечает прежде всего его нравственный характер: «По личным нравственным качествам это был не только один из лучших русских людей, но и человек близкий к святости. Да, этот материалист и утилитарист, этот идеолог русского «нигилизма» был почти святой» [1 (3, с. 76 – 77)]. Русское правительство отвратительно фальсифицировало дело Чернышевского. Чтобы предотвратить вредное влияние на молодежь и изъять Чернышевского как человека из общества, его приговорили к 19-ти годам каторги, которую Чернышевский вынес героически, «перенес свое мученичество с христианским смирением» [1 (3, с. 77)]. Это «утилитарист» боролся за свободу, но не хотел свободы для себя лично, чтобы не подумали, что он борется из корыстных целей: «Он ничего не хотел для себя, – пишет Бердяев, – он весь был жертва» [там же]. Любовь Чернышевского к жене

имела «почти мистический характер» – это «одно из самых изумительных проявлений любви между мужчиной и женщиной, она еще выше любви Милля к своей жене, Льюиса к Дж. Элиот» [там же]. С одной стороны, Бердяев отмечает довольно жалкую материалистическую и утилитарную философию Чернышевского, с другой – его подвижническую жизнь, высоту его характера, и это несоответствие поражает автора «Русской идеи».

Для того, чтобы более отчетливо показать столкновение двух типов мировоззрения 40-х и 60-х годов, Бердяев сравнивает Чернышевского и Герцена. Сходство их социальных идеалов очевидно, но слишком велико психологическое различие: «Это – различие душевного склада разночинца и барина, демократа и человека аристократической культуры» [там же]. Бердяев сочувственно цитирует высказывания Чернышевского о том, что и в 60-е годы Герцену по-прежнему кажется, будто он продолжает остроумничать в московских салонах и препирается с А. С. Хомяковым, а у него все еще внутри московский барин сидит. Это красноречивое выражение различия поколений, ведь несмотря на Л. Фейербаха и скептицизм, Герцен «по своей душевной структуре оставался «идеалистом» 40-х годов», и этот «более мягкий» тип мировоззрения заменяется «более жестким» типом «реалиста» 60-х годов [1 (3, с. 78)]. Причем, по утверждению Бердяева, «лично Чернышевский несколько не был жестким типом, он был необыкновенно человечен, любвеобилен, жертвен. Но мысль его была иначе окрашена, воля иначе направлена» [там же]. Сходные мысли высказывает и П. Б. Струве: «Чернышевский по всему существу своему другой человек, чем Герцен. Не просто индивидуально другой, а именно другой духовный тип» [7, с. 142].

По Бердяеву, интеллигенты 60-х годов были «мыслящими реалистами». То, что составляло суть «идеалистов» 40-х годов, было для них неприемлемо: шестидесятники не признавали игры творческих избыточных сил и всего рождающегося от избытка досуга, противились утонченности, скепсису, игре остроумия – всему, что было свойственно Герцену. «Их реализм был беден, – пишет Бердяев, – сознание сужено и сосредоточено на едином главном для них... Они были догматики» [там же]. У нигилистов 60-х годов усиливается нетерпимость и изоляция от всего остального мира, появляется «аскетическая складка», характерная для последующей революционной интеллигенции и наиболее концентрированно выраженная в «Что делать?» Чернышевского. Принадлежащий к типу утопических романов, «Что делать?» художественных достоинств не имеет, «он написан не талантливо». Социально-утопическая проблематика, содержащаяся в сие Веры Павловны, «довольно элементарная»: кооперативные швейные мастерские не могут ни испугать, ни вызвать энтузиазма. Но тем не менее Бердяев считает роман Чернышевского «очень замечательным» и имеющим огромное значение: «Это значение было главным образом

моральное. Это была проповедь новой морали» [там же]. Наибольшим нападкам подверглись проповедь свободной любви и отрицание ревности, основанной на «дурном чувстве собственности». Представители правого, консервативного лагеря начали кричать о безнравственности романа и по существу оклеветали его. На самом деле, отмечает Бердяев, гедонистическая мораль и половая распущенность процветали главным образом «в лагере гвардейских офицеров, праздных помещиков и важных чиновников, а не в лагере аскетически настроенной революционной интеллигенции. Мораль «Что делать?» должна быть признана очень чистой и отрешенной» [там же].

Тема свободной любви у Чернышевского не имела ничего общего с темой «оправдания плоти», которая вышла на первый план в утонченных и эстетизирующих течениях начала XX века. По Бердяеву, Чернышевский протестует против всякого социального насилия над чувствами человека, он движим любовью и уважением к свободе и искренности чувства – это единственное оправдание отношений между мужчиной и женщиной, а прекращение любви есть прекращение смысла отношений. Такая высокая мораль «Что делать?» характерна вообще для русского сознания, существенно отличного от западного: «Русские менее законники, чем западные люди, для них содержание важнее формы, – полагает Бердяев. – Поэтому свобода любви в глубоком и чистом смысле слова есть русский догмат, догмат русской интеллигенции, он входит в русскую идею, как входит отрицание смертной казни» [1 (3, с. 79)]. Для русского сознания важнее человек, для западного – общество и цивилизация, и в этом отношении Чернышевский, имевший весьма «жалкую философию» на поверхности своего сознания, в глубине своей нравственной природы заключал «очень верные и чистые жизненные оценки... Он боролся за человека против власти общества над человеческим чувством» [там же].

Идеями Чернышевского вдохновлялись русские революционеры. Не имея никаких надежд на иную, потустороннюю жизнь, в своей земной жизни они соглашались на преследования, нужду, тюрьму, ссылку, каторгу, казнь, что было невыгодно «для христиан того времени, которые очень дорожили благами земной жизни и рассчитывали на блага жизни небесной», не выдерживая сравнения с Чернышевским. Образованность Чернышевского была необыкновенна, «он знал все»: богословие, философию Гегеля, естественные науки, историю, политическую экономию, но «тип его культуры не был особенно высоким, – полагает Бердяев, – он был ниже типа культуры идеалистов 40-х годов – таков был результат демократизации» [1 (3, с. 77)]. В его произведениях отсутствовал литературный талант, не было никакой внешней привлекательности, и в этом отношении общество отдавало предпочтение более блестящему Д. И. Писареву.

В отличие от Чернышевского и журнала «Современник» Писарев и журнал «Русское слово» представляли другие течения общественной

мысли 60-х годов. Главной ценностью для индивидуалиста Писарева была свободная человеческая личность, и он «наивно связывал это с материалистической и утилитарной философией». Стремясь к появлению свободного человека, он тем не менее таким человеком, «мыслящим реалистом», считал только интеллигента, человека умственного труда, а к представителям физического труда проявлял высокомерное отношение, чего нельзя встретить у Чернышевского [1 (3 с. 79)]. В своей статье «Реалисты» Писарев остро поставил неизбежный вопрос о голодных и раздетых людях, и это, по мнению Бердяева, приближает «нигилиста» Писарева к Евангелию больше, чем «империалистов» – государственников.

Нигилизм был радикальной формой русского просветительства, а Чернышевский, Добролюбов, Писарев – русскими просветителями. Они имели мало общего с западными просветителями, например, Вольтером и Дидро, которым не был свойствен бунт против мировой цивилизации. Для выяснения духовных истоков нигилизма Бердяев обращается к дневнику молодого Добролюбова и выделяет аскетический настрой и православно-христианскую формацию души, которые затем трансформируются в моральную суровость, атеизм, большое правдолюбие, отвращение ко лжи и всяким прикрасам, ко всей возвышенной риторике. Если же нигилисты остаются в лоне церкви, то, по Бердяеву, они начинают бунтовать, не выдерживают «соблазна извращений и искажений христианства и аскетически уходят от мира, «во зле лежащего». В этом смысле и Л. Толстой – «один из самых ярких представителей русского нигилизма» [8, с. 248].

Главой русского нигилизма считали Писарева и видели в нем много общего с тургеневским Базаровым. В действительности, утверждает Бердяев, не было ничего подобного. В отличие от Чернышевского, Добролюбова и других нигилистов 60-х годов, Писарев не был разночинцем, он происходил из родового дворянства, был типичное дворянское дитя, маменькин сынок, «хрустальная коробочка» [1 (3, с. 89)]. Это нигилист, разрушитель эстетики, не имел ничего похожего на Базарова кроме увлечения естественными науками. Его бунт против Пушкина, против эстетики – это бунт человека 60-х годов против «идеалистов», против роскоши, которую себе позволяли привилегированные кучки культурных людей. На место культуры нигилисты поставили культ науки, то есть культ естественных наук, от которых ждали решения всех вопросов [1 (3, с. 90)].

В философии и эстетике Писарева воплотилось основное противоречие русского нигилизма. Борясь за свободу личности и ее право на полноту жизни, Писарев требовал, чтобы личность возвысилась над социальной средой. Писарев и нигилисты были материалистами, их мораль была утилитарной, а материализм и утилитаризм сильны только как орудия отрицания предрассудков прошлого, средств для порабощения личности. Позитивное же начало материализма и

утилитаризма, по Бердяеву, очень слабо, они ничего не могут дать для защиты личности от порабощения природной и социальной средой, ведь материализм – это всего лишь крайняя форма детерминизма, определяемости человеческой личности внешней средой. Бердяев убежден, что надо видеть внутри человеческой личности другое начало, которое действительно можно бы противопоставить влиянию окружающей среды, – это духовное начало, невыводимое извне, из природы и общества, внутренняя опора свободы человека. Утилитарное обоснование морали, которое соблазнило нигилистов, здесь бессильно, поскольку польза – это только принцип приспособления для охраны жизни и благополучия, что может противоречить свободе и достоинству личности. Как метко сказал утилитарист Д. С. Милль, лучше быть недовольным Сократом, чем довольной свиньей. Главное противоречие Писарева состояло в том, что, понимая развитие в духе натуралистической эволюционной теории, борясь за личность, он «отрицал творческую полноту личности, полноту ее духовной и даже душевной жизни, отрицал право на творчество в философии, в искусстве, в высшей духовной культуре. Он утверждал крайне суженное, обедненное сознание человека» [1 (3, с. 91)]. Обреченность исключительно на естественные науки и популярные статьи означала обеднение личности и подавление ее свободы – такова была обратная сторона борьбы русских нигилистов за социальную правду.

Среди тем, активно обсуждавшихся шестидесятниками, своей остротой и актуальностью выделяется тема оправдания культуры. Почитая себя наследниками греко-римской культуры (или цивилизации), люди Запада редко сомневались в оправданности культуры: эта культура казалась им универсальной и единственной, а остальной мир – варварским. По мнению Бердяева, «у русских нет культурупоклонства, так свойственного западным людям» [1 (3, с. 88)]. Высказывание Достоевского «все мы нигилисты» Бердяев исправляет на «все мы, русские, апокалиптики и нигилисты» и объясняет это устремлением русского сознания к концу (его эсхатологической направленностью) и плохим пониманием стадийности (ступенности) исторического процесса. «Прыжок к концу, – пишет Бердяев, – противопоставляют русские люди историческому и культурному труду европейских людей» [9, с. 111].

Русские не могут осуществлять своей исторической судьбы без бунта, и Бердяев сочувственно цитирует О. Шпенглера, который сказал, что Россия есть апокалиптический бунт против античности, то есть против совершенной формы, совершенной культуры. Поэтому нигилизм – это типично русское явление, так как «русский народ есть народ конца, а не середины исторического процесса. Гуманистическая же культура принадлежит середине исторического процесса» [там же]. Русская литература XIX века, которая в общественном мнении была самым большим проявлением русской культуры, не была культурой в

западном классическом смысле слова, потому что всегда переходила за пределы культуры. Гоголь, Л. Толстой, Достоевский и другие великие русские писатели остро чувствовали конфликт между совершенной культурой и совершенной жизнью и стремились к совершенной, преображенной жизни, они сознавали, что русская идея не есть идея культуры. Русский нигилизм, заключает Бердяев, был нравственной рефлексией над культурой, созданной привилегированным слоем и для него лишь предназначенной [там же].

Истинным и непримиримым оппонентом шестидесятников был, по мнению Бердяева, «имевший большое бесстрашие мысли» К. Н. Леонтьев, а не сторонники эстетической критики П. В. Анненков, А. В. Дружинин, В. П. Боткин, С. С. Дудышкин, которые в «Русской идее» даже не упоминаются. «В мрачной и аристократической душе Леонтьева горела эстетическая ненависть к демократии», – пишет Бердяев [10, с. 247]. Леонтьев отстаивал привилегированную роль русского дворянства и не допускал мысли о покаянии в социальном грехе: ему была «чужда русская болезнь совести, примат морального критерия. Эстетический критерий был для него универсальным» [1 (3, с. 93, 94)]. По Леонтьеву, цветущая культура оправдана, даже ценой великих страданий, страшных неравенств и несправедливостей. Красота и цветение культуры были для него неразрывно связаны с разнообразием и неравенством, ведь уравнилельный процесс губит культуру и ведет к уродству: «Он один решается признаться, – отмечает Бердяев, – что он не хочет правды и справедливости в социальной жизни, потому что она означает гибель красоты жизни» [1 (3, с. 94)]. Если сделалось возможным явление Пушкина, страдания народа оправданы, полагает Леонтьев.

Государственник и аристократ, Леонтьев был убежден, что порождают мещанство именно свобода и равенство. Однако он вовсе не был похож на реакционеров и консерваторов из практической жизни, так как «ненависть К. Леонтьева к мещанству и буржуазности была ненавистью романтика» [1 (3, с. 86)]. По мнению Бердяева, Леонтьев – один из самых замечательных людей, ему свойственны смелость, искренность и радикализм мысли, его религиозная судьба волнует автора «Русской идеи», ведь далеко не каждый отважится признаться, что он не хочет осуществления христианской, евангельской правды в обществе, что это приведет к уродству. «Вся мысль его есть эстетическая реакция против русского народничества, русского освободительного движения, русского искания социальной правды, русского искания Царства Божьего», – подводит итог своим размышлениям Бердяев [там же]. Леонтьев отчетливо видит, что мир идет к уродливому упрощительному смешению, поэтому он не верит в будущее своего собственного идеала и исповедует эстетический пессимизм, а братство и гуманизм признает лишь для личного спасения души, он «одинокий мечтатель» [1 (3, с. 71)], даже «безумный мечтатель, несчастный романтик», но только «не реальный реакционный политик-катковец» [10, с. 248]. Объект критики у

Леонтьева точно осознавал и С. Л. Франк, он, вслед за Леонтьевым, ясно видел, что «русский интеллигент испытывает положительную любовь к упрощению, обеднению, сужению жизни...» [11, с. 177].

Гениально-пророческий взгляд Леонтьева вспоминается и при чтении статьи Ф. А. Степуна «Мысли о России», в которой приводится его разговор с Г. В. Плехановым. Говоря о Ленине, Плеханов сказал: «Как я только познакомился с ним, я сразу понял, что этот человек может оказаться для нашего дела очень опасным, так как его главный талант – невероятный дар упрощения» [12, с. 253]. Вся советская эпоха – невероятное упрощение, утрата, говоря словами Леонтьева, «цветущей сложности». Если же возвратиться к эстетике, то пронизательный Г. В. Адамович, после одного из докладов Бердяева как бы продолжая его размышления, записывает: «Красота аристократична, – я едва не написал реакционна, – и по связям своим, в родственном своем окружении, она социально порочна, – и как остро, как безошибочно верно чувствовал это Константин Леонтьев, человек эстетически-гениальный, но морально-безумный...» [13, с. 431].

Даже идейные противники Бердяева, осуждавшие его за отступничество, за переход от марксизма к идеализму, не сомневались в его искренности и признавали: он «предпочитает бороться и воевать с открытым забралом, не меняя старой словесности...» [14, с. 266]. В этой «старой» словесности Бердяев выделял литературу XIX века, считал ее вершиной русской культуры, далее недостижимой, и даже предполагал, что «задачей русской философии и публицистики является разработка мотивов русской литературы» [15, с. 157]. Бердяев находит «религиозно-философское зерно» не только в вершинных проявлениях, от Пушкина до Чехова, но и у далеких от его собственных исканий шестидесятников. Его отношение к Чернышевскому сопоставимо с отношением В. С. Соловьева, который в статье «Первый шаг к положительной эстетике» (1894) и воспоминаниях (1898) с восхищением писал и о личности, и об эстетике Чернышевского. Как указывает А. Ф. Лосев, автор фундаментального труда о Соловьеве, «высокопохвальное и торжественное отношение Вл. Соловьева к Чернышевскому остается знаменательным фактом русской литературы и никак не может игнорироваться нами» [16, с. 576]. Бердяев не игнорировал. Как и Соловьев, несмотря на принципиальные, фундаментальные разногласия, он объективно оценивал вклад шестидесятников в развитие философии, эстетики, литературы, видел в них концентрированное выражение существенных черт русской общественной и эстетической мысли.

Даная проблема является перспективной для более глубокого ее изучения.

Литература

1. Бердяев Н. А. Русская идея // Русская литература. – 1990. – № 2. – С. 85 – 134; № 3. – С. 67 – 102; № 4. – С. 59 – 111.
2. Исаупов К. Г.

Романтик свободы (Русская классика глазами персоналиста) // Бердяев Н. А. О русских классиках. – М. : Высшая школа, 1993. – (Классика литературной науки). – С. 7 – 22. **3. Бердяев Н. А.** Выдержки из писем к г-же Х // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1954. – № 36. Цит. по: Дмитриева Н. К., Моисеева А. П. Философ свободного духа (Николай Бердяев: жизнь и творчество) / Н. К. Дмитриева, А. П. Моисеева. – М. : Высшая школа, 1993. – (Философские портреты). – С. 235 – 247. **4. Бердяев Н. А.** Духи русской революции // Бердяев Н. А. О русских классиках. – С. 75 – 107. **5. Ильин С. А.** Типология художественного мировоззрения в эстетике Н. А. Добролюбова // Мова і культура. (Науковий журнал). – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – Вип. 10. – Т. II (102). – С. 205 – 211. **6. Ильин С. А.** Типология художественного мировоззрения в русской эстетике и критике второй половины XIX – начала XX веков: от Н. А. Добролюбова до С. Л. Франка : Монография / С. А. Ильин. – Луганск : Альма матер, 2007. – 204 с. **7. Булгаков С. Н.** Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи : интеллигенция в России : Сб. ст. 1909 – 1910. – М. : Молодая гвардия, 1991. – С. 43 – 84. **8. Струве П. Б.** Интеллигенция и революция // Там же. – С. 136 – 152. **9. Бердяев Н. А.** Из записной тетради // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1955. – № 43. Цит. по : Дмитриева Н. К., Моисеева А. П. Философ свободного духа (Николай Бердяев: жизнь и творчество). – С. 247 – 256. **10. Бердяев Н. А.** Мировоззрение Достоевского // Бердяев Н. А. О русских классиках. – С. 107 – 223. **11. Бердяев Н. А.** Леонтьев – философ реакционной романтики // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры, искусства : В 2 т. – М. : Искусство, 1994. – Т. 2. – (Русские философы XX века). – С. 246 – 274. **12. Франк С. Л.** Этика нигилизма (К характеристике нравственного мировоззрения русской интеллигенции) // Вехи: Интеллигенция в России : сб. ст. 1909 – 1910. – С. 153 – 184. **13. Степун Ф.** Мысли о России // Русская идея: В кругу писателей и мыслителей Русского Зарубежья : В 2 т. – М. : Искусство, 1994. – Т. 1. – С. 233 – 293. **14. Адамович Г. В.** Комментарии // Там же. – С. 428 – 506. **15. Каменев Ю.** О робком пламени гг. Антонов Крайних // Литературный распад. Критический сборник. – СПб. : Книгоизд-во «EOS», 1909. – Кн. 2. – С. 67 – 83. Цит. по: З. Н. Гиппиус: pro et contra. – СПб. : РХГА, 2008. – С. 246 – 267. **16. Бердяев Н.** Sub specie aeternitatis: Опыты философские, социальные и литературные (1900 – 1906 гг.) / Н. А. Бердяев. – СПб., 1907. **17. Лосев А. Ф.** Владимир Соловьев и его время / А. Ф. Лосев. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 617 с.

Ильин С. А. Шестидесятничество в «Русской идее» Н. А. Бердяева

В статье С. А. Ильина впервые рассматривается отношение Н. А. Бердяева к Н. Г. Чернышевскому, Н. А. Добролюбову,

Д. И. Писареву, их оппоненту К. Н. Леонтьеву и эстетике 1860-х годов, выраженное в итоговом труде философа «Русская идея».

Ключевые слова: философия, эстетика, критика, мировоззрение, нигилизм.

**Ільїн С. О. Естетика 1860-х років у «Російської ідеї»
М. О. Бердяєва**

В статті С. О. Ільїна вперше розглядається ставлення М. О. Бердяєва до М. Г. Чернишевського, М. О. Добролюбова, Д. І. Писарева, їх опонента К. М. Леонтьєва та естетиці 1860-х років, що знайшло своє відображення в підсумковій роботі філософа «Русская идея».

Ключові слова: філософія, естетика, критика, світогляд, нігілізм.

Iliin S. A. Aesthetics of 1860s in “Russian idea” by N. A. Berdyaev

In the article S. A. Iliin first examines N. A. Berdyaev’s relation to N. G. Chernyshevskiy, N. A. Dobrolubov, D. I. Pisarev, their opponent K. N. Leontiev and to aesthetics of 1860s which is expressed in the philosopher’s last work “Russian idea”.

Keywords: philosophy, aesthetics, critics, world view, nihilism.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Савич

Н. Ю. Калина

ЕКЗИСТЕНЦІАЛ СВОБОДИ ЯК ПРЕДМЕТ ХУДОЖНЬОЇ РЕФЛЕКСІЇ У В'ЯЗНИЧНІЙ ЛІРИЦІ ІВАНА САВИЧА

В умовах українського сьогодення великого значення набуває утвердження новітньої гуманістики, спрямованої на вивчення складних проблем людського буття у розгортанні смислу кожної неповторної екзистенції. Відтак перед сучасними дослідниками постало завдання концептуального переосмислення художньої спадщини вітчизняних письменників, переоцінки мистецьких явищ у контексті універсального, загальносвітового культурного досвіду, що в свою чергу зумовлює необхідність дослідження творчості українських митців виходячи далеко за межі традиційного „соціоцентризму”, а саме через звернення до духовного світу особистості, з огляду на її екзистенційні проблеми. Науковці звертають все більшу увагу на наявність оригінального екзистенційно-художнього методу в українській літературі ХХ століття, з’ясовують його зв’язок з естетикою західноєвропейського екзистенціалізму та витоки у національній культурній традиції. Вивченню означеної нами проблеми присвячені дисертаційні

дослідження Ж. Яшук, Г. Токмань, Г. Бежнар, В. Мельника, монографічні праці Д. Дроздовського та Н. Зборовської, окремі аспекти проблеми розглянуті у розвідках М. Тарнавського, Ю. Шевельова, В. Пахаренка, М. Жулинського, І. Василюшина, П. Іванишина та ін.

Л. Краснова визначає екзистенційний підхід до аналізу тексту (або „екзистанс”) як „своєрідний погляд на культуру і життя, на безпосереднє переживання людиною в її індивідуальному житті явищ ідеальних” [3, с. 12]. Водночас екзистанс передбачає і розгляд текстів під наступним кутом зору: „як екзистенційне наближення літератури до філософії, філософії до літератури й земного буття” [3, с. 92]. Принциповим при цьому вважаємо питання розрізнення теоретичних понять екзистенційний / екзистенціальний, що є базовими категоріями нашого дослідження. Термінологічний апарат сучасного українського літературознавства перебуває на стадії свого формування, тому на сьогодні ми не маємо чіткої дефініції вищеназваних термінів, різні дослідники використовують ці поняття по-різному: як синонімічні, взаємозамінні (І. Куриленко, П. Іванишин) чи навпаки протилежні (Г. Токмань, К. Хаддад, Л. Левчук). Таке їх вживання призводить до теоретичної плутанини в аналізі літературних явищ. У своєму дослідженні ми, спираючись на позицію Л. Красної [3] та К. Хаддад [9], а також російської дослідниці В. Заманської [1], розрізняємо ці поняття. Термін „екзистенційний” вживаємо на позначення „специфічного, онтологічно вкоріненого мислення, центральним поняттям якого виступає людська екзистенція, яке торкається основних проблем буття людини, – її свободи, вибору, відповідальності тощо” [9, с. 360 – 361]. Натомість під екзистенціальним розуміємо мислення, яке має відношення до екзистенціалізму, тобто філософського напрямку, що виникає в західноєвропейській культурі на початку ХХ століття. Відтак ми виходимо з поняття про екзистенційну інтерпретацію як дескрипцію та аналіз специфічних екзистенціалів, котрі є реаліями як суто філософського, так і художнього дискурсу митця, що передбачає вивчення твору через призму основних екзистенційних категорій буття особистості.

У центрі нашої уваги перебуває екзистенційний вимір в’язничної лірики Івана Савича Лук’яненка (творчий псевдонім – Іван Савич). Тема становить науковий інтерес як у плані розуміння місця поета в українській літературі другої половини ХХ століття, так і у вивченні літературного краєзнавства Луганщини. Проте слід сказати, що, будучи досить відомою особистістю не лише на теренах нашого краю, а й далеко за його межами, поет Іван Савич перебуває ніби на узбіччі загального літературного процесу, а його творчість до цього часу не дістала всебічної наукової оцінки. Дослідження його творчого доробку мають принагідний характер і зводяться, як правило, до портретно-оглядових статей, рецензій та передмов на окремі твори чи збірки (розвідки О. Неживого, О. Орача, В. Жили, Л. Новиченка та ін.). Відсутність спроб

з'ясувати місце творчості митця у парадигмі вітчизняної літератури згідно з її стильовими особливостями, ідейно-художнім спрямуванням, на нашу думку, пояснюється неоднозначністю творчої постаті Івана Савича. Входження письменника в літературний процес було традиційним для більшості представників його генерації: декларативність, зловживання ідеологемами, традиційна соцреалістична тематика та описовість поєднувались із емоційною наснаженістю поетичного слова, тяжінням до осмислення складних проблем людського буття. Тому суперечливими постають на сьогодні питання сприйняття поетичного доробку митця у ракурсі його зв'язку з літературою соцреалізму, перевищення ролі ідеологічного начала над естетичним тощо. Цілковито особливим у цьому плані явищем у творчості Івана Савича постає його в'язнична лірика, що, на наш погляд, є чи не найбільш вартісною у доробку поета. Іван Савич періоду ув'язнення – схильний до філософських рефлексій та узагальнень, осмислення засадничих основ буття людини у світі. Його в'язнична поезія – це емоційно наснажена лірична сповідь, документ своєрідної психологічної інтроспекції людини у „межовій ситуації”, спостереження її внутрішніх „зсувів” за критичних умов позбавлення волі. Тому, на наш погляд, саме екзистенційний ракурс естетичного витлумачення є одним з найбільш продуктивних у дослідженні поезії Івана Савича періоду ув'язнення.

Мета пропонованої розвідки – виявити та проаналізувати мотив свободи особистості як один з визначальних пріоритетів екзистенційного дискурсу в'язничної поезії Івана Савича, з'ясувати особливості його художньої реалізації у ліриці митця означеного періоду.

На перший план у поетичних творах Івана Савича періоду ув'язнення виходить не опис тюремного побуту, в'язничних буднів, а саме екзистенція (існування) людини-в'язня, котра протікає в умовах насильницького позбавлення волі, національного простору існування особистості (заслання далеко за межі батьківщини), „закиненості” поза власним бажанням у несприятливий, ворожий світ, що позбавляє людину елементарних прав і свобод, перетворює її на маргінала, без права на самостійність у думках та вчинках: *„Зеки, увага! Не маєте права // й кроку зробити уліво чи вправо...”* [7, с. 23]. Формальне ув'язнення, фізична неволя стає причиною глибокої внутрішньої кризи у душі ліричного героя, породжує почуття безвиході, відчуження від світу й трагізму власного життя, його безперспективності. Світ набуває ознак абсурду: *„Одне і те ж, одне і те ж щодня: // робота, сні та ще нудьга безкрая, // я сам собі нагадую коня, що цілорічно привода ганяє. // Одне і те ж: клубочаться сніги, // тремтять берізки з холоду в пустині, // тут можна й розум втратить від нудьги, // який мені тут непотрібний нині...”* [7, с. 21].

Але водночас усвідомлення ліричним героєм поезій абсурдності буття та неможливості повноцінної особистісної реалізації в умовах позбавлення волі стимулює судомні пошуки ним самоідентифікації,

переосмислення свого попереднього життєвого досвіду, потребу у відновленні власного автентичного існування, збереження себе, своєї духовної сутності шляхом самозаглиблення, саморефлексії. Тому фізичне ув'язнення у даному випадку стає шляхом до внутрішнього звільнення ліричного героя, до відновлення ним свободи бути самим собою, що не детермінована жодними ерзац-цінностями панівної політичної системи, єдиною можливою умовою виіснування у якій був вибір правильної „маски” (за К. Юнгом) як поверхневого шару „я” людини, повністю пристосованої до вимог соціального оточення і залежної від нього. Ця парадоксальна на перший погляд ситуація виразно характеризує антилюдяну природу радянської тоталітарної системи, в якій формальне ув'язнення по суті стає єдиною можливістю збереження особистістю своєї внутрішньої свободи: „Межа розділяє дійсність на два світи – велику і малу зони. У малій зоні, за колючим дротом, людина зазнає фізичних страждань, проте може розкошувати в собі, створивши бастион цілісності духу, не підвладний ні глядачам, ні мурам в'язниць” [5, с. 33]. Ліричний герой поезій Івана Савича обирає шлях боротьби за свою внутрішню свободу, за право бути самим собою і зберегти себе, своє моральне обличчя у знелюднюючих і жорстоких умовах ув'язнення шляхом протиставлення їм власного духовного потенціалу. Тут вербалізується автором одна з фундаментальних екзистенційних проблем – проблема свободи вибору особистості між справжнім (автентичним) і несправжнім (неавтентичним) існуванням, як акту самовизначення людини, вирішення власної життєвої позиції у світі. Для справжнього існування, яке вільна обирати людина, потрібно відгукнутися на поклик своєї екзистенції, звернутися до себе, повністю усвідомити свою самотність в жорстокому і абсурдному світі, і при цьому зберегти вірність собі, тій меті, якій можеш віддати своє життя. Натомість несправжнє існування людини полягає у спробах втекти від самого себе, жити „як усі”, „жити з усіма”, пристосовуватись до умов життя, пливучи за течією і переймаючись лише задоволенням примітивних інстинктів: *„То, може, справді кинути надії, // і жить, скажім, як сірий віл живе, // лише на ніч знімає ярмо із шиї, // не сподіватись на життя нове, // з-за ґрат плюють на світові діла, // носить ідею: спати, ремігати. // Ну, словом, будь подібним до вола...”* [7, с. 40]. Натомість потреба ліричного героя поезій Савича у самоозначенні, відновленні особистісної свободи, духовної незалежності зумовлюють бунт (внутрішній) проти ворожої дійсності, що бачиться поету єдиним можливим виходом із „межової” ситуації, єдиним способом зберегти власну сутність і залишитись людиною: *„Сину мій, хоч в тяжкій печалі, // Та сказати тобі я рад: честь свою на страшнім причалі // не згублю – принесу назад”* [6, с. 4]. Адже, за Г. Марселем, „єдиний спосіб належати самому собі – це не ототожнювати себе із замкнутою системою детермінованих інтересів, але утвердити себе як творчу можливість, як мислячу вільну істоту” [3, с. 83]. Таким чином,

свобода у в'язничній поезії Савича стає тим майданом, де розгортається боротьба за збереження індивідуальної суті людини і духовної незалежності наперекір об'єктивним обставинам: *„Переможіть свій страх, не бійтесь //, ідіть, змагайтесь, рвітьесь, бийтесь, // Відкиньте страх, бо він – ганьба, // чуття лиш тільки для раба”* [9, с. 1].

Отже, можемо сказати, що внутрішня свобода особистості і боротьба за неї по суті структурують екзистенцію ліричного героя, роблять його відповідним власній сутності („автентичному” існуванню). Її досягнення ґрунтується на двох основних чинниках, що становлять собою своєрідні духовні „точки опору” героя поезії Савича у його протистоянні знелюднюючим умовам ув'язнення. Перший із них – це творчість як форма вільного екзистенційного вибору митця, як продуктивний шлях пізнання істини, справжнього („автентичного”) існування. Митець розглядається як людина, котра творчістю може перебороти абсурдність вороже налаштованого світу і повернути собі відчуття цілісності, гармонії, а відтак і внутрішньої свободи, виправдати своє існування: *„Щоб забутись, погасить тривогу, // і печаль свою, мов гострий ніж, // „Вихожу один я на дорогу”, // починаю шепотіти віри”* [7, с. 16], *„У Бога поезії вірячи, не згинеш за дротом на Півночі”* [7, с. 28]. Показовим у цьому плані є також поезія Савича „Одержима”, що перегукується з однойменною драмою Лесі Українки, і утверджує думку автора про те, що творче горіння митця, сила його таланту спроможна подолати будь-які перешкоди об'єктивного світу. Другий з означених нами чинників – міцний духовний зв'язок ліричного героя з Україною, його вкоріненість у національний культурний простір, що стає для нього джерелом внутрішніх сил, духовної енергії і своєрідним „психологічним донором”, який допомагає вижити у складних умовах життя. Образ України як символу національного сакрального простору, батьківщини присутній у багатьох поезіях Івана Савича періоду ув'язнення. Саме підтримуючи зв'язок із ним, тримаючись у межах свого національного космосу, митцеві, як і його ліричному героєві, вдається зберегти природність своєї натури, внутрішню рівновагу й духовну свободу: *„Перший скарб...Найдорожчого зроду // Не знайти на землі і в землі, // Він зорею сіяє в негоду, // Сонцем чистим горить ув імлі – // То, мій сину, любов до народу, // до своєї святої землі”* [7, с. 24]. Проте мусимо відзначити, що національна ідентифікація ліричного героя у поезіях митця означеного періоду носить підсвідомий характер (як вияв „колективного підсвідомого” у художній свідомості автора), тому в цілому філософію трагічного оптимізму в'язничної поезії Івана Савича можна трактувати скоріше як генетичну, спадкову, аніж як вияв свідомої громадянської позиції письменника. Загалом же – це той рівень самоусвідомлення й життєвого самовираження, де національне (хоча і не до кінця вербалізоване Савичем) та особистісне змикається із загальнолюдським, а конкретно-історичне – із сучасним: *„Я відчуваю своїм серцем хворим, // що і тоді, коли одвічний мир // в одне з'єдна*

народи і країни, – // мої чуття, моя любов, мій зір летітимуть до тебе, Україно” [6, с. 2].

Отже, підводячи результати дослідження можемо констатувати, що екзистенціал свободи особистості постає одним із вузлових у художній системі в'язничної лірики Івана Савича і забезпечує тісний зв'язок його творів з історико-культурним та літературним контекстом епохи. Перспективним є подальше вивчення табірної лірики Івана Савича у контексті розвитку поезії в'язнів радянського ГУЛАГу.

Література

1. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалог на границах столетий : Учебное пособие / В. В. Заманская. – М : Флинта; Наука, 2002. – 304 с. **2. Іванишин П. В.** Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : Монографія / П. В. Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2005. – 308 с. **3. Краснова Л.** До проблеми аналізу та інтерпретації художнього твору / Л. Краснова. – Дрогобич : Відродження, 1997. – 146 с. **4. Літературознавча** енциклопедія : У 2 т. Т. 1. / [Авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с. **5. Рарицький О.** Психологічний портрет людини в „триванні на межі” / О. Рарицький // Вісник КНУ імені Тараса Шевченка. Серія Літературознавство, мовознавство, фольклористика. – 2002. – Вип. 12. – С. 33 – 35. **6. Савич Іван.** Заповітний берег / Іван Савич // Робочий блокнот автора. Табір Інтлагу. Рукописний фонд літературного архіву ЛОУНБ ім. М. Горького. – № 328. **7. Савич Іван.** Інтинські тернії : Збірка поезій та спогадів колишнього політв'язня Комі-ГУЛАГу / Іван Савич. – Львів : Джерело, 1998. – 172 с. **8. Савич Іван.** Кризь полярні завої : Поезії / Іван Савич. – К. : Радянський письменник, 1989. – 62 с. **9. Савич Іван.** Переможець страху : поема / Іван Савич // Робочий блокнот автора. Табір Інтлагу. Рукописний фонд літературного архіву ЛОУНБ ім. М. Горького. – № 327. **10. Хаддад К.** До питання розрізнення термінів „екзистенційний” та „екзистенціальний” / К. Хаддад // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – 2002. – № 557 (Вип. 35). – С. 360 – 365.

Калина Н. Ю. Екзистенціал свободи як предмет художньої рефлексії у в'язничній ліриці Івана Савича

У статті здійснено спробу дослідження екзистенціалу свободи особистості та особливостей його художньої реалізації у в'язничній ліриці відомого поета Луганщини Івана Савича.

Ключові слова: екзистенційний, свобода, мотив, національна ідентичність.

Калина Н. Ю. Экзистенциал свободы как предмет художественной рефлексии в поэзии Ивана Савича периода заключения

В статье предпринимается попытка исследования экзистенциала свободы личности, а также особенностей его художественной реализации в лирике известного поэта Луганщины Ивана Савича периода заключения.

Ключевые слова: экзистенциальный, свобода, мотив, национальная идентичность.

Kalina N. Y. The existential modus of freedom as an object of artistic reflexion in the imprisonment poetry of Ivan Savich

In the article it has been attempted to investigate the existential modus of personal freedom and to analyse the peculiarities of its artistic realization in the imprisonment lyrics of the famous poet of the Luhansk region Ivan Savich.

Keywords: existential, freedom, motif, national identity.

УДК 861.161.2-3.09

А. А. Карабльова

**ЗНАЧЕННЯ МЕДИТАТИВНОГО КОМПОНЕНТА,
ЛЕЙТМОТИВУ ТА ФЕМІНІСТИЧНОЇ ТЕМАТИКИ
В ОНОВЛЕННІ СЮЖЕТИКИ МАЛОЇ ПРОЗИ ІРИНИ ВІЛЬДЕ**

Ірина Вільде (1907 – 1982) є однією з найцікавіших, але „недооцінених” (О. Забужко) українських письменниць. Її творчість неодноразово ставала об’єктом дослідження літературознавців (М. Вальо, Р. Горак, М. Кодак, В. Качкан, О. Баган, В. Агеева, С. Андрусів, Н. Мафтин та ін.), але аспекти структурної сюжетології ще не були об’єктом дослідницької уваги. Сюжет як сфера жіночої персоналізації з його конкретно семантичною конфігурацією в малій прозі письменниці як теоретична проблема потребує осмислення і сприятиме новому прочитанню класичних текстів.

Ірина Вільде, безперечно, була творцем оновленої модерністської новели в українській літературі. Розроблені нею принципи сюжетоскладання в жанрах малої прози до цього часу не втратили актуальності. Орієнтованість на порушення архаїчних норм оповіді, сповідальне начало, врахування мотивної структури, наявність часом відверто виголошеного феміністичного гасла щодо рівності жінки й чоловіка сприяють оновленню принципів сюжетоскладання.

Серед основних завдань статті – визначити, як медитативний компонент сприяв трансформації архетипного сюжету, розкрити

тенденцію реалізації лейтмотиву як сюжетоутвірного елементу і з'ясувати, яким чином феміністична тематика вплинула на оновлення сюжетики малої прози письменниці.

У малій прозі Ірини Вільде співіснують дві системи сюжетоскладання: (1) архаїчна (або тричленна) та (2) імпресіоністична (або ширше – модерністська). Архаїчна міфологія та фольклор, давня література дотримувалися певного літературного сюжетного архетипу. В. С. Халізов вирізняє три основні компоненти цієї сюжетної конструкції: „1) висхідний порядок (рівновага, гармонія); 2) його порушення; 3) його відновлення, а часом й підсилення. Ця стійка схема подієвості глибоко змістовна” [6, с. 131]. Доба модернізму була орієнтована на порушення архаїчних норм оповіді, отже, тричленна структура сюжету у цей час зазнає істотних видозмін. Сюжет складають мотиви. Часто його структура базується на лейтмотивах (провідних мотивах) – повторюваних або у світовій літературі, або у національній, або в межах творчості даного письменника, або й навіть лише в одному творі цього письменника. Тому для створення вірної сюжетної моделі малої прози Ірини Вільде нам необхідно враховувати мотивну структуру, яка, власне, є прихованим сюжетним конструктом.

Актуалізація „мотиву” припадає саме на рубіж XIX – XX століття О. М. Веселовський у незавершній „Поетиці сюжетів” дав визначення мотиву як неподільній одиниці оповіді, як повторюваній схематичній формулі, яка покладена в основу сюжету. Повторюваність мотиву він визначив за його провідну ознаку. За Веселовським, мотив – це „найпростіша оповідна одиниця, що образно відповідає на різні запити первісного розуму або побутового спостереження” [2, с. 494]. Він вважав, що сюжет складається з мотивів. „Під сюжетом я розумію тему, в якій снуються різні положення – мотиви”. „Сюжети – складні схеми, в образності яких узагальнилися відомі акти людського життя та психіки у формах побутової дійсності, які чергуються” [2, с. 500]. Визначення сюжету за Веселовським поставлене в залежність від мотиву. Він стверджував, що мотив потенційно містить тенденцію до розвитку, обростання іншими мотивами – ось такий ускладнений мотив і є, власне, сюжетом.

Проте ця думка не є поширеною. Більшість дослідників вважають, що сюжет складають специфічні елементи розвитку дії, як то експозиція, розвиток дії, кульмінація тощо, а мотив лише має сюжетну функцію, будучи елементом тематичного ряду.

Мотивний аналіз як різновид постструктуралістського підходу до аналізу тексту введений в науковий обіг професором Тартуського університету Борисом Гаспаровим у 70-х рр. XX століття Суть мотивного аналізу в тому, що за одиницю аналізу беруться не слова чи образи, а мотиви. „Мотив – це рухливий компонент, який влітається в тканину тексту і існує тільки в процесі злиття з іншими компонентами. Ні характер мотиву – його обсяг, „синтагматичні” співвідношення з

іншими елементами, „парадигматичний” набір варіантів, в яких він реалізується в тексті, – ні його функції у даному тексті неможливо визначити заздалегідь; його властивості виростають щоразу заново, в процесі самого аналізу, і змінюються з кожним новим кроком, з кожною зміною загальної смислової тканини” [4, с. 301].

Під мотивом будемо розуміти „художню модель мікрокосму, відтворену у відповідності до функціонування образу деталі (портрет, пейзаж, переживання), яка ілюструє ідею героя-носія її і яка іноді розвивається до самодостатності теми, але ніколи їй не дорівнює” [1, с. 24], а під лейтмотивом – „художню модель елемента мікрокосму, на якому віддзеркалюється образ героя-носія ідеї у всьому багатстві його функцій або в одній з них” [1, с. 25]. Для малої прози Ірини Вільде лейтмотив та мотив є властивими одиницями тексту.

Звернімося до ранніх новел Ірини Вільде. В аспекті сюжетного перетворення розглянемо новелу „Вавилонська вежа” (1933), в якій використаний міфологічний сюжет, а отже, задіяна тричленна сюжетна будова, позичена з Біблії. Далі утворюється за аналогією також тричленна сюжетна структура, але далека від біблійного прочитання – йдеться про те, що нібито Бог дав людям різну мову серця, кожному свою, тому вони й не можуть порозумітися. Чисельність тричленних сюжетних структур стає просто неможливою на обсяг твору, і читач врешті розуміє, що в основі оповіді лежить не подія, вчинок тощо, а опис духовних порухів, „безсюжетних” за своєю природою, і „Вавилонська вежа” сприймається як суто медитативний твір.

„Марічка” (1926) – новела, яка має діалогічно-монологічну структуру та нагадує спонтанну структуру сповіді. Ця орієнтованість на сповідальне начало, безперечно, видозмінює тричленну (архаїчну) структуру сюжету, оскільки нарощування медитативного матеріалу за рахунок опису подій, діянь, вчинків не може не вплинути на основні сюжетні принципи. З одного боку, новела „Марічка” містить складні життєві перипетії, які постають перед читачем через вчинки персонажів, з іншого – переживання головної героїні Марічки через нещасливе кохання займають стільки місця, що вже один цей обсяг говорить про певні зміни сюжеттики. До того ж, сюжет подієвий подається у ретроспекції, а емоційний – у теперішньому часі. Співіснування двох часових періодів в такому маленькому за обсягом творі – характерна зміна принципів сюжетоскладання.

До медитативних новел належить також „Всюди однаково” (1933). Рух думки тут забезпечується завдяки паралелізму: куди б не змандрувала людина, вона скрізь буде бачити те, що залишила в попередньому місці перебування, оскільки побачене мотивується внутрішнім ладом душі, а не зовнішніми об’єктами. Тема мандрів, така характерна для реальності Буковини початку ХХ століття, розкривається письменницею у річищі міркувань про людську долю взагалі, про складові людського щастя та нещастя, про тривкість

кохання тощо. Тричленна сюжетна структура при такій оповіді просто неможлива. Сюжетом, власне, є роздуми, міркування героїні. Проте й такі медитативні новели повинні мати сюжетну модель. Спробуємо її вичленувати.

Для медитативних новел Ірини Вільде характерною структурою є лейтмотив, який несе основне філософське навантаження. Без урахування його ідеології неможливо реконструювати ідейний зміст твору. У новелі „Всюди однаково” ідеологічний лейтмотив сформульований одним реченням: „...Світ, такий здалека великий і незбагненний... зблизька видається химерною дитячою забавкою...” [3, с. 57].

Зразком зміни архаїчних прийомів сюжетоскладання за рахунок лейтмотивів може служити новела „Ти” (1933). Ця новела про любов містить архаїчну структуру – міфологему дороги з відповідним хронотопом дороги, гарно описаним М. Бахтіним. Фактично, письменниця вдало апелює до читацької обізнаності щодо міфологемної основи „дороги”. Дорога у творі дорівнює долі, чим нікого не можна здивувати, оскільки це є частиною архетипного сенсу. Далі починається персоналізація дороги: „...Де б ти не був, дорога від тебе до мене буде все така сама, як від мене до тебе...” [3, с. 133]. Так лінійна семантика міфологеми дороги перетворюється на семантику коловороту. Міфологема має структурні ознаки лейтмотиву, причому провідного. Другий лейтмотив можна назвати портретним: „Ти маєш тридцять літ, профіль, як з каменя видовбаний...” [3, с. 133]. Третій лейтмотив виражений семантичною формулою „незнайома у веснянім капелюшку” [3, с. 133]. Оскільки новела оповідає про любов, то ця незнайомка є суперницею жінки-оповідача. Четвертий лейтмотив: „чого ти досі ще ні одній жінці не говорив” [3, с. 133]. Сюжетна модель даної новели зроблена на основі обігравання зазначених чотирьох лейтмотивів із додаванням любовних медитацій у вигляді риторичного послання відчуженому коханому. Фактично, перед нами класичний, архетипний сюжет любовного трикутника, який під пером Ірини Вільде змінюється настільки, що його важко впізнати. Малювання окремими лейтмотивами замість ланцюгового принципу дії створює ефект повного призупинення дії – ретардації. Фабула відсутня. Такі новели російські формалісти відносили до безфабульних. Проте є сюжет і є дія – у площини любовних медитацій.

Велику групу новел у Ірини Вільде складають так звані „сюжетні”, тобто ті, в яких прозоро проглядає подієва структура. До таких належать, наприклад, „Жереб”, „Роман жениться”, „Годі!”, „Не можу” та ін. Розглянемо одну із них. Наприклад, новела „Годі!” (1935) оповідає про жіночий бунт: героїня Міра вирішує змінити своє життя, прокинувшись одного ранку, перестає займатись хатньою роботою: встала пізно, нікому не зварила кави, не випрасувала кузену Івасеві

тенісну сорочку, не замовила, які харчі придбати на базарі. Весь порядок у домі тітки, де вона мешкала, при цьому порушився. Всі помітили, що Міра не виконує своїх звичаєвих у цьому домі обов'язків.

Фабула жіночого бунту міститься і в інших творах малої прози, зокрема у новелі „Не можею...”. Можемо припустити, що подібна фабула зумовлена контекстом, детермінована відстоюванням права жінки на вибір власної долі тощо.

У новелі „Годі!” жіночий бунт складає основу сюжетної колізії, причому саме слово „бунт” дає Мірі насолоду: „Міра вже вхопилася цього приємного слова „бунт” (з уст самої тітки дісталось їй воно) й відразу знайшла розв'язку цього „годі”, що найшло на неї так несподівано зранку: це ж бунт пробудився в ній. Бунт!” [3, с. 136]. Міра врешті оголошує родині, що йде геть, а куди – вона сама не знає. Проте насолода бунтом додає їй впевненості та ентузіазму. Оскільки новела присвячена підсвідомому жіночому імпульсу до бунту, до самоствердження, то марно шукати в ній класичні елементи сюжету (експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку). У тексті наголошено на раптовості, неочікуваності бунту для самої Міри, що й можна прийняти за зав'язку: „Одного молодого ранку над'їхало те „щось” там у душі, на візку оперлося колесами об землю, стало й сказало: „Годі!” [3, с. 134]. Цей раптовий імпульс викриває психоаналітичну природу жіночого бунту, здатність жінки до перетворення світу шляхом бунту, активного чину тощо. У Мірі прокидається Велика Мати й Одвічна Жінка, здатна до творення та нищення, архетип якої був тривалий час притлумлюваний іншими жінками (п'ять років жила Міра у тітки, виконуючи всю хатню роботу). Наголошено на несвідомому відтворенні архетипу свавільної жінки: адже вчинок передуює його осмисленню; навіть ідея від'їзду приходить так само раптово із сфери несвідомих імпульсів, із сфери первісних емоційних передчуттів. Героїня при цьому впевнена у невідворотності від'їзду.

Безперечно, ідеологічно тема жіночого бунту неодноразово підіймалась у фемінізмі та мала багато трактувань та мотивацій. Ірина Вільде дає ще одну: вона прагне переконати, що жіночий бунт – це таке ж природне явище, як і чоловічий, що жіноче заглиблення у побут зовсім не є сутністю жінки. Отже, сюжет цієї новели базується на радикальних ідеях жіночої емансипації та архетипах жіночого несвідомого, орієнтований на видобуття із глибин психології героїні первісних інстинктів та вражень, які лише частково (при цьому ще й інтуїтивно) впорядковуються.

Тут не завадить подати невеличкий теоретичний екскурс у сферу жіночих архетипів, які містять програму бунту. Духовна історія античного світу дає нам зразки жіночих архетипів, здатних на бунт. Зокрема, це богині-дівки – втілення жіночої незалежності. На відміну від інших небожителів вони не схильні до любові (у новелі також

не йдеться про кохання). Емоційні прихильності не відволікають їх від того, що вони вважають важливим (Міра не зважає на родину, її емоції щодо неї стихли, а то й відсутні). Вони не страждають від неподіленої любові. Як архетипи, вони є виразом потреби жінок у самостійності і зосереджені на значущих для них цілях. Артеміда і Афінна втілюють цілеспрямованість і логічне мислення, і тому їх архетип орієнтований на досягнення мети за будь-яку ціну. Гестія – архетип інтроверсійний, вона пильно спрямована на внутрішню глибину, в духовний центр жіночої особи. Ці три архетипи розширюють наше уявлення про такі жіночі якості, як компетентність і самодостатність. Вони властиві жінкам, які активно прагнуть до власних цілей. З приводу бунтівної жінки К. П. Естес писала: „її віки не перелічити, вона одвічна. Архетип Первісної Жінки – основа того прошарку, який сягає інстинктивної душі. Хоча у наших снах та творчих осяяннях вона може набувати різної подоби, її джерело – не сфера матері, дівчини чи зрілої жінки. І внутрішньою дитиною її також не можна назвати. ... Називайте її Дикою Жінкою... Дика Жінка як архетип – неймовірна та незбагненна сила, яка несе людству безліч ідей, образів та властивостей. Архетип існує скрізь – і в той же час незримий у звичному сенсі цього слова” [5, с. 40] У Мірі прокидається така Дика Жінка, і цей процес стримати ніщо не може, бо через інстинкт говорить з людиною сама Велика Природа, та Міра й не борониться цього інстинкту.

У висновках маємо зазначити, що орієнтованість на сповідальне начало, яке досить часто зустрічається в малій прозі Ірини Вільде, безперечно, видозмінює тричленну (архаїчну) структуру сюжету, оскільки нарощування медитативного матеріалу за рахунок опису подій, діянь, вчинків не може не вплинути на основні сюжетні принципи. Модернізує класичний архетипний сюжет також схильність письменниці до використання лейтмотиву як сюжетоутвірного елемента. А фабула жіночого бунту – не випадковість у спадку письменниці, вона детермінована феміністичним баченням світу, гендерними ідеями щодо рівності жінок та чоловіків у соціальному відношенні. Жіноча емансипація у Ірини Вільде стає часто основою сюжетопородження, смислопородження, віянням доби.

Дана праця є фрагментом майбутнього кандидатського дослідження.

Література

- 1. Бовсунівська Т. В.** Феномен українського романтизму. / Бовсунівська Т. В. – К. : КСУ, 1998. – 108 с.
- 2. Веселовский А. Н.** Поэтика сюжетов / Веселовский А. Н. // Историческая поэтика. – Л. : Художественная литература, 1940. – С. 493 – 595.
- 3. Вільде Ірина.** Незбагненне серце. / Вільде Ірина – Львів : Каменярь, 1990. – 255 с.
- 4. Гаспаров Б. М.** Литературные лейтмотивы. Очерки русской

литературы XX века. / Гаспаров Б. М. – М. : Наука, Изд. фирма „Вост. лит.“, 1994. – 303 [1]. **5. Эстес Кларисса Пинкола.** Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. / Кларисса Пинкола Эстес; [пер. с англ. Т. Науменко]. – М. : Издательский дом „София“, 2005. – 495 с. **6. Хализев В. Е.** Драматические сюжеты / Хализев В. Е. // Драма как род литературы. – М. : МГУ, 1986. – С. 122 – 185.

Караблёва А. А. Значение медитативного компонента, лейтмотива и феминистической тематики в обновлении сюжеттики малой прозы Ирины Вильде

В статье рассматриваются особенности обновления принципов сюжетного изображения в литературных работах Ирины Вильде. Анализируется сюжеттика ранней прозы автора, которая предусматривает включения роли медитационного элемента, лейтмотива и феминистической тематики как определяющего фактора в обновлении структуры прозы.

Ключевые слова: значение, медитационный элемент, лейтмотив, феминистический предмет, обновление, проза.

Карабьлова А. А. Значення медитативного компонента, лейтмотиву та феміністичної тематики в оновленні сюжеттики малої прози Ірини Вільде

У статті розглядаються особливості оновлення принципів сюжетного зображення у літературних роботах Ірини Вільде. Аналізується сюжеттика ранньої прози автора, яка передбачає включення ролі медитативного елемента, лейтмотиву та феміністичної тематики як визначального фактору оновлення структури твору.

Ключові слова: значення, медитативний елемент, лейтмотив, феміністичний предмет, оновлення, проза.

Karableva A. A. The meaning of meditation component, leitmotif and feminist subject in the renovation of prose subject of Iryna Vil'de

In the article is defined the peculiarities of modernistic regeneration of principles of plot-compiling in creation of Iryna Vil'de. The analysis of plot model of author's early prose which presupposes the comprehension of meditation component's role, leitmotif and feminist subject matter as determinants of renovation of plot is investigated.

Keywords: meaning, meditation component, leitmotif, feminist subject, renovation, prose subject.

УДК 821.112.2 – 312.1

Е. А. Король

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОРРЕЛЯЦИЯ „ПОЭТ-РАБ”
В РОМАНЕ Г. БРОХА „СМЕРТЬ ВЕРГИЛИЯ”**

Романы Германа Броха (1886 – 1951) представляют собой, по словам Д. В. Затонского, симбиоз художественного творчества и научной мысли, образовавшийся ради создания новой теории ценностей, отличной от той, что рушилась на глазах у писателя в начале XX века [1, с. 9 – 10]. Наряду с литературными произведениями (авторству Г. Броха принадлежит, в частности, роман-трилогия „Лунатики”, роман „Невиновные”), Г. Брех занимался философией и массовой психологией. И роман „Смерть Вергилия” также представляет сплав художественного творчества и теоретических обобщений. Отсюда его символичность и многоплановость, предоставляющая значительный материал для исследования. Тем не менее, роману Г. Броха „Смерть Вергилия” посвящено относительно немного научных работ. Среди авторов постсоветского пространства следует отметить, прежде всего, работы Д. В. Затонского и А. В. Карельского, а также Т. Е. Пичугиной и А. В. Ерохина. Из представителей западного литературоведения нужно назвать таких авторов, как Й. П. Штрелка, Ю. Хайцманн, О. Тост и М. Дурцак. Интерес исследователей привлекает, прежде всего, философский аспект романа: тема поэзии и красоты, познания и смерти, а также исторический подтекст произведения. Особый объект исследования являет собой сложный стиль Броха.

Отдельные образы в романе при этом практически не разработаны. Весьма значительна, в частности, роль раба, определяющаяся его многоуровневыми связями с фигурой главного героя. Выявление художественных корреляций между образом раба и образом поэта в романе „Смерть Вергилия” и стало основной целью данной статьи.

Главный герой романа, Публий Вергилий Марон, измученный тяжелым недугом, прибывает с императорской эскадрой Августа из Афин в Брундизий, чтобы отпраздновать здесь день рождения Цезаря. В Брундизии поэт проводит сутки, в которые „совершается последний расчёт с его прошлым” [2, с. 338]. После ночи размышлений и дня, заполненного беседами с друзьями и императором, Вергилий диктует завещание и умирает. Сюжетные перипетии в романе „Смерть Вергилия” реализуются в продолжительных диалогах с экзистенциальным подтекстом, в подробных описаниях движения мысли и эмоционально-психологических состояний главного героя. Хронотоп романа при этом складывается из „реального” времени и пространства Брундизия, а также времени и пространства, возникающих в предсмертных видениях

Вергилия. „Реальность” и „видения” композиционно сосуществуют, наслаиваясь друг на друга; персонажи, появляющиеся в „реальности”, переходят в разряд фантомов, а призраки, являющиеся герою, в свою очередь, становятся частью действительности. Одним из ключевых персонажей, переходящим из „реального” времени-пространства в хронотоп видений, становится безымянный раб, которого в качестве прислуги приставляют к прибывшему в императорский дворец поэту.

Образ раба уже при первой встрече с Вергилием связывается с лейтмотивом строгости, служения и униженности. Взгляд поэта концентрируется на „строгом лакейском лице” раба [3, с. 272] („strengen Lakaiengesicht” [4, с. 56]). За счёт лексемы „Lakai” („лакей”) „служение”, „служить” становится основным мотивом, сопровождающим появление раба. При этом определение „streng” („строгий”) словно снимает с понятия „лакейства” негативные оттенки угодничества и приспособленчества. Ведь немецкое слово „Lakai” так же, как и его русский эквивалент „лакей”, отчасти содержит негативные коннотации раболепия и подхалимства [5, с. 2340]. „Строгость” семантически связана с „требовательностью”, в том числе и по отношению к себе. И функциональное „лакейство” раба, сопровождаемое неожиданным определением „streng”, переводит лакейство в другой уровень – самоотдачи ради объекта службы, а также взыскательности к себе. Тем не менее, благодаря „лакейской” составляющей в характеристике раба сохраняется всё же звучание униженности, обездоленности.

В видениях Вергилия мотивы униженности, строгости и служения, связанные с образом раба, развиваются и углубляются символическими смыслами, проецируясь при этом и на самого главного героя. Ведь Вергилий и раб во многом тождественны друг другу. Своим „вечным хранителем” называет Вергилия раб [3, с. 412]. Здесь подразумевается, очевидно, связь раба и поэта, которая уходит корнями ещё и в происхождение последнего. Ведь будущий поэт появился на свет в семье ремесленника (гончара) и крестьянки, а потому с самого рождения предназначен труду. Да и наиболее очевидным звеном, объединяющим поэта и раба, оказывается мотив служения. О существовании жизненной задачи, возложенной на него, размышляет и сам поэт, осознавая, что во имя этой задачи прожил жизнь, „состоявшую из лишений и по сей день длящихся отречений”, хотя „задача, которую он хотел решить, оказалась слишком трудна для его слабых сил, а возможно, для этого вообще не годились средства поэзии; но теперь он понимал и другое: всё это не так уж и важно, более того, оправданность или неоправданность задачи не имеет ничего общего с её земной решаемостью, и совершенно безразлично, хватит ли, нет ли его собственных сил...; всё это было несущественно, потому что не было его собственным выбором... главная линия его жизни вовсе не была делом выбора его свободной воли, она всегда была долженствованием, долженствованием, вписанным во всё счастье и несчастье бытия” [3,

с. 290]. Таким образом, сама жизнь Вергилия оказывается долгом, службой, которую он не сам себе выбрал, но которая была предписана ему свыше. Однако права выбора, своей воли нет и у раба. И в собственном бессилии на что-то повлиять, в несвободе вновь проявляется тождество между поэтом и рабом. Им обоим предначертаны долг и служба; как раб, так и поэт обязаны покорно исполнять своё предназначение.

Кроме того, раб, осуществляющий своё служение, не имеет никакой собственности и ничем не распоряжается, а потому не просто унижен, но и приближен к состоянию нагого и беспомощного младенца: „Нет ничего своего у раба, господин, – и имени тоже; цепи нагим он несёт” [3, с. 410]. Или: „Всё земное да будет чуждо тому, чей жребий очерчен служеньем; нет у него ничего своего – ни имени и ни воли; и судьбы своей нет, коли он во младенчество ввергнут” [3, с. 412]. Но младенческие аллюзии присутствуют и в трактовке образа Вергилия: когда больного и беспомощного, разбитого морским путешествием поэта проносят кварталом трущоб, бранящиеся женщины дразнят его сравнением с младенцем [3, с. 263]. Врач Харонд заставляет Вергилия пережить аналогичное чувство, сопоставляя недуг Вергилия с болезнью ребёнка: „Поставлен вровень с ребёнком, даже ниже – со зверем... Унижен недугом...” [3, с. 420]. Лейтмотив унижения и собственного бессилия проходят через весь текст романа.

Однако в теме униженности, обездоленности проявляется и другая сторона: „Но чем более наг он, – вещает Вергилию раб, продолжая свою мысль о тех, на чей жребий выпало служенье и неотъемлемое от службы унижение, – тем зримей ему откровенье; лишь кто цепи влачит в наготе, тот, не мудрствуя, душу откроет упованью смиренному на милосердие свыше; и он снова сумет заплакать, и сохранить надежду на чудо, и, униженный малый ребёнок, самым первым узрит он свет” [3, с. 412]. Подобная интерпретация униженности, обездоленности перекликается с библейским обетованием благодати в Царстве Божьем неимущим, но верующим: „Многие же будут первые последними, и последние первыми” (Мар. 10:31). Перекличка с текстом Евангелия имеет значение и для главного героя романа. Ведь лишь испытав унижение и ужас беспомощности перед людскими бедами, Вергилий оказывается способен на переосмысление своей жизненной задачи, предначертанного ему служения. В результате поэт приближается к истине, а точнее – к познанию истинной реальности, к которой стремится.

Отправным пунктом в поисках поэта становится осознание того, что его собственное поэтическое творчество неправо, пусто, несостоятельно. Так, наблюдая за вельможами, плывущими с ним на одном корабле и отмечая их животную прожорливость и жадность, Вергилий восклицает про себя: „О, стоило бы, однако, изобразить их во всей красе! Песнь жадности – вот что надобно им посвятить! Да, но что

толку? Ведь поэт ни на что не годен, ни в какой беде он не помощник, и слушают его лишь тогда, когда он мир приукрашивает, отнюдь не тогда, когда он изображает мир таким, каков он есть. Ложь, а не истина даёт славу!» [3, с. 224]. В этом отрывке звучат сразу три мотива, которые затем войдут в основу предсмертных размышлений Вергилия: мотив беды (в оригинале „Übel” – ‘зло’, на смену которому затем придёт само понятие ‘беды’ – „Unheil” [4, с. 15]), помощи в беде (против зла), которую, к сожалению, не способен оказать поэт, а также мотив спасительного познания.

Теперь для Вергилия на первый план выходит познание земной реальности, от бед которой он прежде укрывался в поэзии и в красоте, присущей искусству. Теперь же, в ночь своих предсмертных размышлений, главный герой романа осознаёт, что искусство ради красоты, равно как и сама красота в себе, пусты, не имеют смысла: „... сияя в ночи, сияя в мире, красота заполняла все пределы безграничного пространства и, погружённая вместе с этим пространством во время, несомая сквозь времена, стала их вечно длящимся Днесь, стала безграничной ограниченностью времени, стала единым символом скудельности, ограниченной во времени и в пространстве, являя печаль ограниченности и именно поэтому красоты в посюстороннем...” [4, с. 314]. Теперь Вергилий акцентирует внимание на подвластной времени, преходящей сущности красоты. Как отмечает М. Сэньол, красота в романе раскрывается как печаль [6, с. 196]. Будучи „единым символом скудельности”, она не имеет отношения к вечности, к истине, но всего лишь отражает, пытаясь перекрыть их, несовершенство, пустоту, бессмысленность этого мира. Это „всего лишь игра, / игра в бесконечность, утеха / земного человека в его скудельности...” [3, с. 315]. Повторяющийся мотив скудельности заставляет вспомнить и об отце Вергилия, простом деревенском гончаре, созидающем незатейливую глиняную утварь, и о её хрупкости и недолговечности (ср. библейскую метафору человеческой жизни: „Человек есть сосуд скудельный”). Сын ремесленника, ставший великим поэтом империи, Вергилий на пороге смерти как свою личную вину ощущает то, что он „обретался всего лишь в некой пустоте..., не граничащей ни с чем: ни с глубиной неба, ни с глубиной земли, – в лучшем случае с полым пространством красоты” [3, с. 401]. Неслучайно в предсмертных грёзах прекрасное видится Вергилию как плотское начало – плоть земли, плоть женщины, упругий вещный мир. Красота слова, метра, красота образности и соразмерности воспринимается теперь как игра, которая предоставляет человеку иллюзию временного освобождения от земных страданий. Осознавая служение пустой красоте как неправое, а жизненный путь, посвящённый этому служению, как неверный, Вергилий приходит к мысли, что необходимо уничтожить главный творческий результат этого пути и этого служения – „Энеиду”.

Однако за этим служением Вергилия скрывается другая служба. На её существование указывают поэту раб и Лисаний – мальчик, проведший процессию Вергилия от порта до дворца и то ли наяву, то ли в видениях поэта оставшийся с ним до самой смерти. В силу своей полуреальной-полуэфемерной природы, оба персонажа выполняют для Вергилия роль своего рода проводников между „этим” и „тем” миром, а, следовательно, также непосредственно связаны со смертью. Лисаний, например, в конце второй части романа („Огонь – Нисхождение”) является Вергилию в виде ангела. К тому моменту наступает рассвет, и перед мысленным взором Вергилия, всю ночь проведшего за осмыслением собственного жизненного пути, возникает картина, описание которой представляет прямую библейскую аллюзию: „...там, где колышутся колосья, где терновый куст обвит лозою и вол лежит рядом со львом...” [3, с. 387]. В этом видении к Вергилию прилетает ангел-Лисаний, вещающий: „Войди в круг творенья, что некогда был и снова есть; имя тебе да будет Вергилий, час твой настал!” [3, с. 387]. Призыв „войти в круг творенья” и повелительное „час твой настал!” предвещают близкий конец земного существования поэта. Затем уже в разделе „Эфир – Снова на родине” Лисаний, вновь обретя черты ангела, указывает путь барке Вергилия, плывущей в мир иной. В образе раба же с самого начала, наряду с мотивами служения, строгости, унижения и несвободы, проступает и тема смерти. Отрицательно ответив на вопрос приставленного к нему прислужника, будить ли Вергилия на рассвете, поэт замечает, что раб словно бы пропустил его ответ мимо ушей: „Что бы это значило? Что раб хотел этим выразить? Что если не будить человека, то для него не наступит и новый день? Уж не это ли?” [3, с. 272]. А в конце раздела „Земля – Ожидание” тема „не наступившего нового дня”, смерти соотнесена с образом раба уже совершенно однозначно. Теперь раб излучает холод, воспринимаемый как холод смерти, и вдруг вырастает, становясь больше всех присутствующих. Никто не может воспрепятствовать его приближению к Вергилию, и тогда он с неумолимостью смерти начинает душировать поэта в своих объятьях.

Раб и Лисаний, непосредственно связанные со смертью, получают право судить о Вергилии вернее, чем он сам судит о себе. Ведь иная реальность в романе берёт верх над реальностью земной жизни, которой пока ещё принадлежит и Вергилий. Последняя оказывается лишь отражением иного, высшего бытия, непостижимого для человека. Более того, она наполнена бедой, злосчастьем („Unheil”). Смерть же открывает человеку вечность, где „конец соединился с началом, возрождаясь и порождая...” [3, с. 559]. Мир, в который ведёт человека смерть, реальнее, правдивее земного бытия и, главное – он как последнее откровение богов даёт душе способность познания и единения с познаваемым, что невозможно в несвободе и беде земного существования. А потому раб и Лисаний как посланцы смерти – освобождающей и ведущей к высшей

реальности – оказываются выразителями высшей правды. Они констатируют, что долг, возложенный на Вергилия, и свою земную обязанность он всё же выполнил, и эти голоса перекрывают саморазоблачения умирающего. При этом полилог с участием Вергилия, раба и Лисания выполнен высоким стихотворным гекзаметром, а потому обращает на себя особое внимание в обрамлении вполне прозаических как по художественному оформлению, так и по содержанию бесед с друзьями (до гекзаметрического полилога) и с врачом (после него). Таким образом, разговор с рабом и Лисанием, в котором Вергилию открывается сущность его миссии, являет собой один из кульминационных и концептуальных моментов романа.

Так, Лисаний говорит: „То, что незримо вело тебя, ныне тебя отпускает, ибо служенье раба стало служеньем твоим” [3, с. 412]. Вергилий, которому адресуются эти слова, доживает сейчас последние часы жизни, а потому то неведомое, что „вело” поэта, а теперь „отпускает”, можно истолковать как жизненную задачу, которая определила его путь. Теперь же, когда он исполнил свою земную службу и уподобился рабу, не знающему ничего, кроме цепей, навязанных долгом, Вергилий обретает право на свободу, которая наступит вместе со смертью, снимающей с героя его земную обязанность.

Раб конкретизирует и представления о задаче Вергилия: „Ибо ты нас узрел, Вергилий, ты зрел наши цепи, и, поскольку твой взор омрачился и плакал, прозрел ты начало, что несут наши слёзы с собою” [3, с. 413]. Раб в силу своего социального положения связан с понятием беды, злосчастья, которое пропитывает земную жизнь человека. Вергилий же, уразумев пустоту красоты, якобы отвлечённой от злосчастья, торопится познать правдивое, истинное человеческое существование, не смягчённое поэтической красотой. И, увидев зло вблизи и плача над человеческим горем (слёзы Вергилия над сиротской долей раба, о которой тот поведал поэту), герой приближается к обретению истины. Контраст в этом плане являет собой Цезарь. Прослышав о том, что Вергилий желает сжечь „Энеиду”, (а в ней Август видит знак своего величия), император лично является к поэту. На рассуждения умирающего об истине Октавиан реагирует рассеянно, явно не вникая в смысл сказанного, так что Вергилий приходит к выводу, что Цезарю недоступно понятие жертвы и долга жертвоприношения во имя преодоления беды: „Никогда „этот человек не сумеет понять, что жертвоприношении поэмы – непреложный долг... и никогда не признает необходимости жертвоприношения – не только „Энеиды”! – дабы не останавливались солнце и звёзды в дневном и ночном ходе своём, дабы не было больше затмений, дабы творение пребыло вечно и смерть преобразилась в новое рождение, в воскресший заново мир” [3, с. 452 – 453]. По мнению Й. П. Штрелки, Цезарь, не являясь однозначно отрицательным персонажем, сам жертва заносчивости, свойственной власти имущим [7, с. 63], а беседа Августа и Вергилия, как отмечает

Ю. Хайцманн, представляет собой беседу человека религии с человеком политики, отражая конфронтацию духа и власти, типичную для литературы антифашистской эмиграции [8, с. 258]. Как представитель „власти”, Август считает „Энеиду” своим достоянием, а потому не гнушается никакими методами, чтобы убедить поэта сохранить её, и даже устраивает истерику у постели умирающего, обвиняя того в ненависти к своей персоне. В этой сцене красота Октавиана Августа (лицо его красивое, „мальчишески-юное” [3, с. 437]), и его внешний лоск отступают на задний план, обнажая деланность и лживость. Под натиском императора Вергилий сдаётся, уступая тому свою поэму. Однако это решение, которое можно было бы рассматривать как поражение главного героя, в результате обретает утверждающий смысл: рядом с блестящим позёрством Цезаря „Энеида”, которую умирающий Вергилий считал едва ли не безделкой, „плодом себялюбия” и „слепоты” реабилитируется. И возникший в комнате призрак „раба во плоти”, перекрывая разглагольствования Августа о том, что поэма по праву принадлежит народу Рима, замечает: „Открылся путь к подлинной истине, и народ вступит на него; вечен лишь этот путь” [3, с. 502]. Голос призрака становится внутренним голосом самого поэта. Путь к истине обеспечивается искренностью творения – его замысла, работы над ним, искренностью вечной неудовлетворенности художника своим трудом. И произведение должно жить вечно, чтобы каждый мог найти в нём слово истины, потому что в слове растворяется вселенная, соединяются концы и начала, в нём заключены закон и долг [3, с. 558 – 559]. Нельзя не заметить, что в этих рассуждениях явно звучит кантианское начало нравственного императива.

Таким образом, фигура раба непосредственно коррелирует с образом главного героя через понятия обязанности, служения, несвободы и унижения. Соотнесённость поэта и раба усиливает звучание художнического долга, состоящего не столько в творческих поисках, сколько в познании истины через познание земной человеческой жизни. Несвобода и рабское унижение ради долга ведут поэта к перерождению и пониманию своего предназначения. Обострению этого понимания способствует приближение смерти, с которой отчасти также связан раб. Перед лицом смерти, ощущая её превосходство над жизнью, Вергилий осмеливается вступить в спор с Цезарем, чей образ в данном случае представляет оппозицию связке „поэт-раб” и противопоставляется ей как политическое и властное всему этическому и духовному. В конфронтации творца и власти Вергилий познаёт ценность „Энеиды” и сущность своей художнической и человеческой миссии, на которую указывает ему раб. Образ служителя, раба вырастает в романе до уровня символа, определяющего как проникновение в психологию главного героя, так и понимание концепции романа в целом.

Перспективой данного исследования является кандидатская диссертация.

Литература

1. Затонский Д. В. Искатель Герман Брох // Брох Г. Избранное : Сборник : Пер. с нем. / Предисл. Д. В. Затонского. – М. : Радуга, 1990. – С. 5 – 34. **2. Карельский А. В.** Долг гуманности. (Романы о художниках Томаса Манна и Германа Броха). // Карельский А. В. От героя к человеку : Два века западноевропейской литературы. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 318 – 356. **3. Брох Г.** Смерть Вергилия // Брох Г. Избранное : Сборник : Пер. с нем. / Предисл. Д. В. Затонского. – М. : Радуга, 1990. – С. 237 – 559. **4. Broch H.** Der Tod des Vergil. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1995. – S. 11 – 453. **5. Duden** „Das große Wörterbuch der deutschen Sprache“. – In 10 Bänden. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 1999. – 3008 S. **6. Marc Sagnol.** Schönheit und Trauer im *Tod des Vergils* // Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung. Akten der internationalen Symposions Hermann Broch, 15. – 17. September 1996, József-Attila Universität, Szeged. – Tübingen : Stauffenburg-Verl., 1998. – S. 193 – 197. **7. Strelka, Joseph P.** Sein oder Nichtsein der Dichtung, oder *Der Tod des Vergil* // Strelka, Joseph P. Poeta Doctus Hermann Broch. – Tübingen; Basel : Francke, 2001. – S. 55 – 70. **8. Jürgen Heizmann.** Dichtung versus Imperium in Brochs Tod des Vergil // Hermann Broch : Politik, Menschenrechte – und Literatur? – Bamberg : Difo-Druck, 2005. – S. 255 – 270.

Король Е. А. Художественная корреляция „поэт-раб” в романе Г. Броха „Смерть Вергилия”

В статье рассматривается соотношение образа раба с образом главного героя, поэта Вергилия. Показывается, как понятие долга, неотделимое от образа раба, определяет основные составляющие образа поэта. Анализируется значимость таких лейтмотивов, как несвобода и унижение, а также тема смерти, которая проявляет истину бытия и цену творчества.

Ключевые слова: художник, раб, долг, несвобода, красота, познание, творчество, смерть, власть, жертва.

Король Є. О. Художня кореляція „поет-раб” у романі Г. Броха „Смерть Вергілія”

У статті розглядається співвідношення образу раба та образу головного героя, поета Вергілія. Показується, як поняття обов'язку та служіння, невід'ємні від образу раба, визначають і головні складові образу поета. Аналізується значущість таких лейтмотивів, як неволя та приниження, а також тема смерті, що висвітлює істину буття і ціну творчості.

Ключові слова: митець, раб, обов'язок, неволя, краса, пізнання, творчість, смерть, влада, жертва.

Korol E. A. „The artistic correlation „poet the slave” in novel of H. Broch „Death of Virgil”

In the article the correlation between the figures of the slave and of the main character, the poet Virgil is concerned. It is shown, how the notions of duty and service, integral of the slave's figure, determine the main constituents of the poet's figure. The meaning of such leitmotifs as bondage and humiliation is analyzed and also the theme of death which evinces the truth of being and the value of creative works.

Keywords: artist, slave, duty, bondage, beauty, cognition, creative works, death, power, sacrifice.

УДК 821.161.2-1.09+929Щоголев

О. А. Лапко

**ХУДОЖНЯ ФУНКЦІЯ ОБРАЗУ ПРИРОДИ
В ПОЕЗІЇ ЯКОВА ЩОГОЛЕВА**

Я. Щоголев заслужено визнаний одним „з кращих майстрів поетичного пейзажу в українській ліриці всіх часів” [1, с. 292]. Поет оспівав мальовничу природу Слобожанщини, споглядання якої мало значний вплив на становлення його творчої індивідуальності. У листі до М. Петрова Я. Щоголев зізнається: „...Еще раньше, с самого первого детства, Ворскло тянуло меня к себе неодолимою силою. Отправляла ли мать сюда людей мыть белье и пшеницу или молоть зерно на мельницу, я пользовался всяким случаем примоститься на телегу, чтобы поплавать на душегубке по закоулкам реки. В окрестностях Ахтырки есть множество озер, где в бесчисленном количестве водилась дикая птица, следит за которой было тоже моей страстью. Таким же наслаждением служили поездки в березовый лес (гай) на отцовскую пасеку и в степь – возить косарям провизию, пользуясь случаем, ночевать под открытым небом” [2, с. 278]. Пізніше, коментуючи назву своєї першої збірки у передмові до „Слобожанщини”, поет зауважує: „Что касается оглавления первой моей книги словом „Ворскло”, то это было долгом памяти и благодарности поэтической реке, орошающей волшебные по своей красе местности, – родной реке, вспоившей и вскормившей мое детство, отрочество и юность и вдохнувшей в меня первые поэтические мечты” [2, с. 122]. Не дивно, що близько третини усіх творів Я. Щоголева містять картини природи, які дуже часто мають надзвичайно вагоме смислове навантаження.

Пейзажні вірші митця розглядалися у кількох студіях [3, с. 67 – 72, 93 – 96, 100 – 102; 4, с. 144 – 153; 5, с. 22 – 24; 6, с. 567 та ін.], однак їх автори зосереджували увагу передусім на деталізації пейзажних

замальовок, трактуючи її як реалістичну тенденцію, намагалися з'ясувати особливості поетового сприйняття природи, акцентували його майстерність у зображенні слобожанських красвидів, проте питання художньої функції картин природи порушувалось лише принагідно. Таким чином, проблема своєрідності образу природи, що є „одним з найважливіших зображально-виражальних засобів української пізньоромантичної лірики” [8, с. 111], у дослідженнях творчості митця не дістала повного й усебічного висвітлення. На нашу думку, розкриття функціонального навантаження образу природи в поезії Я. Щоголева (не лише у пейзажній ліриці), по-перше, уможливить чітке бачення тих мистецьких тенденцій, які перехреснюються в художньому доробку митця, і, по-друге, сприятиме цілісному розумінню поетової позиції у світоглядних питаннях. Обидва означені аспекти, хоча й висвітлені у студіях про його творчість, усе ж потребують деякої корекції з урахуванням сучасної наукової рецепції українського літературного процесу. Отже, метою нашої роботи є спроба з'ясувати багатогранне художнє значення образу природи в поезії Я. Щоголева та схарактеризувати особливості оприявнених ним авторських лірико-філософських рефлексій.

Художня семантика образу природи в ліриці митця обмежується його найпростішою, „утилітарною”, функцією – окреслювати час і місце подій – лише в поодиноких випадках („Запорожець над конем”, „Ворожіння”). Здебільшого вона сполучається з іншими: картини природи виступають формою психологізму або одним із засобів об'єктивної авторського ракурсу бачення, суб'єктивного авторського ставлення до зображуваного.

У народнопісенних стилізаціях та віршах Я. Щоголева, де використовуються окремі елементи народної поетики, художня функція образу природи набуває відповідного типово фольклорного характеру. Персоніфіковані явища й об'єкти природного світу виступають учасниками діалогу з героєм (героїнею): діброва розкриває козакові приховану сутність подій („Діброва”), орел повідомляє матері про повернення сина з перемогою („Орел”) тощо. Подібні персонажі в поезії Я. Щоголева можуть виголошувати своєрідне резюме щодо подій у людському світі, яке виражає авторську позицію. Саме такою є художня семантика репліки-відповіді яструба чумакові у вірші „Останній з могікан” („А яструб з рокити / Одвічує: „Широкий степ, / Та тісно прожити!” [2, с. 241]) або трави-материнки – козакові, який марно шукає зниклої Запорізької Січі, у поезії „Опізнівся” („Материнка важко плаче: / „Опізнівся ти, козаче!” [2, с. 155]). Аналогічний художній прийом використано й у віршах „Орлячий сон” та „Хортиця”. Персоніфікована природа не залишається нейтральним тлом подій людського життя навіть тоді, коли не вербалізує їх оцінку („Нерозумна мати”, „Опізнівся”, „Безрідні”). У цьому випадку засобом її вираження виступають спроектовані на образ природи дії та стан людини:

А Дніпро реве, гуркоче,
Говорить мені не хоче,
І сердитий в скелі б'ється,
З скель до моря подається... („Опізнився” [2, с. 154]).
Стане жалібно кувати
Зозуленька вранці;
Стануть вити-голосити
Вовки-сіроманці („Безрідні” [2, с. 40]).

Окрім персоніфікації природи, Я. Щоголев використовує ще один надзвичайно поширений у фольклорних ліричних піснях прийом – художній паралелізм, обов'язковим компонентом якого постає образ природного світу („Безрідні”, „Кохання”, „Вербиченька”, „Рута”, „Не чує”). Як правило, у явищах та стихіях природи автор убачає не психологічні, а подієві аналогії:

Туман з поля підійметься,
Й сонечко прогляне;
Минується негодонька,
Й доленька настане („Безрідні” [2, с. 40]).
Виплинь з хмари, сонечко,
Верх долини;
Ой вернися, серденько,
До дівчини! („Не чує” [2, с. 217]).

У віршах „Вербиченька” і „Не чує” паралелізм виступає основним композиційним принципом. Зокрема, у другій із названих поезій чотири строфи (а їх усього п'ять) мають в основі цей прийом. Паралелізм природи і людського життя, побудований на подієвій основі, використовується і в поезіях, доволі далеких від фольклорних взірців („Похорон”, „Пляц”).

Традиційне зіставлення реалій людського світу з картинами природи у Я. Щоголева має на меті оприявнити не тільки їх подібність, але й контрастність: смерть чумака в дорозі й весела пісня жайворонка („Чумак”), лебідка з пташенятами й малий вівчарик-сирота („Вівчарик”), буяння весни й нещаслива дівоча доля („Чом не дали долі”). Саме тут спостерігаємо помітний відхід від властивих фольклору схематичності й лаконічності, картини природи набувають деталізації та деякої пластичності. Окрім того, контраст вибудовується не лише на подієвій, але й на психологічній основі. Персоніфікація природи, паралелізм чи контраст пейзажу та життя людини в розглянутих віршах, оприявнюючи орієнтацію на фольклорну поетику, свідчать про спорідненість з романтичною традицією.

Образ природи у творах Я. Щоголева функціонує як засіб психологічного зображення („Лоскотарки”, „Рибалка”, „Покій” та ін.). Зокрема, суб'єктивований пейзаж увиразнює тужливий настрій ліричного суб'єкта, пов'язаний із роздумами про занепад українського козацтва („Січа”, „Остання Січа”). У поезіях „Лоскотарки” і „Рибалка”

картини природи, зображені через емоційне сприйняття ліричного суб'єкта, стають тлом зустрічей із міфологічними істотами. „Мертву” тишу, що панує навколо, ліричний суб'єкт вірша „Лоскотарки” потрактовує як мовчання-передчуття фатальної зустрічі персонажа з русалками. У поезії „Рибалка” динаміка образу природи стає засобом нагнітання тривожності, психологічного напруження. Свідомість ліричного персонажа фіксує специфічні зміни в природному світі: змовкає пташине багатоголосся, а деталі звукового сприйняття з усталеною семантикою („в лісі пугач / Лягнув по боку крилом, / Зашуршав кажан над ухом, / Та й затихло все кругом” [2, с. 83]) готують появу міфологічних істот (гайвок). Психологізація пейзажу в поезії „Зимній ранок” унаочнюється завдяки зміні суб'єкта сприйняття. Картина „веселого” зимового ранку, побачена очима ліричного оповідача, в кінці твору набуває зовсім іншого настроєвого забарвлення, оскільки на неї проектується внутрішній стан героїні вірша – панни, якій „боязно і сумно”. Отже, образ природи в цих творах не лише становить тло подій, але й психологізується, виступає своєрідним „носієм” настрою. У вірші „Вінок” образи природи стають, за словами Я. Поліщука, „засобом вираження рефлексії”: спогад „щасливої весни”, переданий з усією яскравістю та „речовою повнокровністю”, „оживлює душу ліричного Я, утримує героя від переживання фатальності смерті” [7, с. 160].

Серед художніх функцій образу природи в поезії Я. Щоголева найбільш значущою видається функція репрезентації авторської концепції буття, оприявлення авторської присутності через специфічний ракурс сприймання картин природи. Так, у творах „Квітка”, „Марево”, „Три дороги”, „Колодязь” вони стають матеріалом для алегорій. Образ квітки з однойменної поезії асоціюється з образом самотньої у ворожому світі людини, жертви лихої долі. У вірші використано елементи народнопісенної поезики (зокрема діалогічну структуру, характерну для фольклорної пісні), проте образи природного світу, хоча й генетично пов'язані з фольклорним паралелізмом, набувають дещо іншої специфіки. Виражену притчову структуру мають поезії „Марево” й „Три дороги”: образ озера-марева, яке ліричний суб'єкт побачив у спекотний літній день, витлумачується як алегорія юнацьких мрій та ілюзій, а динамічні картини весняної, літньої й осінньої природи – як алегоричні образи етапів людського життя. Слід зауважити, що пейзаж-алегорія в обох творах характеризується конкретністю і пластичністю:

...Пахло весною, земля парувала;
Крізь її кору трава пробивала
Жилки листочків своїх молодих,
Вогких і сяйних од рос золотих;
Хмари по синьому небу не плили;
Снігом холодним яри не білили;
З норок глибоких до теплого дня

Лізла купками мала комашня...
Далі ішов я: озера блищали;
Крилами крячки об воду черкали;
Проліски лізли крізь корні вільшин,
Лист пробивався із сірих стволин... [2, с. 236].

У поезії Я. Щоголева, як і у творчості інших українських поетів-романтиків, „прийом паралелізму пейзажу і роздуму є основою постановки філософських питань через зображення природи” [8, с. 110]. Споглядання картин природи чи окремих явищ природного світу служить відправною точкою роздумів ліричного суб’єкта у значній групі віршів („Вітрові”, „Літній ранок”, „Степ”, „Осінь”, „Рокита”, „Листопад”, „Після бурі” та ін.). За словами А. Погрібного, „у навколишніх пейзажах поет прагнув дошукатися таємниць людського буття, зокрема і свого власного” [4, с. 150]. Образ пишної зеленої рокити, розбитої блискавкою, навіює думку про несправедливість долі, яка не відвертає дочасного вмирання („Рокита”). У вірші „Листопад” з осіннім лісом, де вже опало листя і „стигнуть краплі від роси, / Як сльози на гілках” [2, с. 217], поет зіставляє „душу героя, звертаючись до нього, розчарованого життям, з’ясовуючи його спроможність не те щоб зберегти колишні почуття, а бодай посумувати за тим, що вони зникли” [9, с. 519].

Образи природи у Я. Щоголева здебільшого є елементом опозицій, які оприявнюють „романтичне світобачення, що представляло життя в антиноміях” [7, с. 157]. Семантика подібних протиставлень, котрі опосередковують авторську світоглядну позицію, зводиться в основному до антитези „природа – людський світ”. Окрім того, на матеріалі пейзажних замальовок вибудовується просторова опозиція „батьківщина – чужина”. У заспівному до „Слобожанщини” вірші „Багато мочі і краси” поет протиставляє красотам екзотичних країв природу України, що переважає їх своєю мальовничістю, оскільки поєднує „І ті ж тропічні ліси / З багатолістими древами, / І той же вітер над пісками, / І в нетрях вогкість і покій, / І спеку сонця в день палкий / Понад безкрайними степами” [2, с. 123]. Подібним чином, через оспівування природи, утверджується ідея „крайового патріотизму” і в поезії „Родина”. Мальовничість слобожанських краєвидів, опоетизованих у цьому творі, зумовлює вибір ліричного суб’єкта, який не спокусився принадами чужих країв та „вірним душею зостався родині” [2, с. 153].

Опозиція „природа – людський світ” у поезії Я. Щоголева репрезентує романтичну домінуючу поетового світогляду. За словами М. Зерова, „чуття природи у Щоголева – романтичне: природу він любить неупорядковану, незайману, без сліду ”людської страшної ноги” [10, с. 317]. Подібну думку висловлює і П. Волинський [5, с. 22]. Романтична ідеалізація природи, успадкована від руссоїзму, відлунує в етичних деклараціях вірша „Тестамент”, де утверджується ідея морального вдосконалення через спілкування з природою та її благотворного, гармонізуючого впливу на людську душу.

Протиставлення природи і людського світу в художній структурі творів Я. Щоголева виявляється по-різному: від прямолінійно дидактичних настанов до підтекстової присутності, опосередкованої через контекстуальні зв'язки з іншими поезіями. Із незауальованим моралізаторством поет говорить про негативні сторони людського суспільства в поезіях „Циган” і „Палати”, увиразнюючи викривальний пафос завдяки контрасту зображеного зі світом природи. Ліричний суб'єкт поезії „В діброві” відчуває справжню відразу до „улиць курних”, „гаму і юрби”, віддає перевагу „царству тиші і покою”, яке знаходить у лісі. Протиставлення незайманої природи й організованого людиною простору міста вибудовується переважно за допомогою контрастних деталей звукового сприйняття: спочатку чарівна ранкова мелодія пташиних співів, а невдовзі денна тиша панують у діброві, місто ж асоціюється лише з „гамом”.

Захоплено-піднесене сприймання природи дістає вираження в асоціаціях „весняний ліс – рай” („Весна”, „Пасічник”), „неораний степ – храм” („Степ”), які, з огляду на властивий Я. Щоголеву „релігієсофський” ракурс осмислення буття, зовсім не видаються звичайними поетичними штампами. Велична картина неораного степу пробуджує в душі ліричного суб'єкта пантеїстичне відчуття присутності гармонізуючого божественного начала („Тим же тут молитися можно, / Тим тут можно бачить бога!” [2, с. 66]). Проте вся гармонійність і чарівність природи руйнується одним доторком людини. Пейзажі, позначені деструктивним наступом цивілізації, змальовано в поезіях „Климентові млини” і „На зрубі”: „як мир намножився”, спорожнів старий бір, а віковичний ліс для своїх господарських потреб „до скіпки скоренили / Люди з любоощю за рік” [2, с. 182]. З освоєнням дикого степу природну велич, красу та довершеність неодмінно заступають людські свари й хижацтво („Степ”). Протиставлення природи і цивілізації є підґрунтям для розуміння образної системи поезії „Колодязь”. В авторському тлумаченні алегоричного образу джерела, вода якого зберігає чистоту й цілющі властивості доти, доки навколо „ліс, яружини і пуца”, відчутний вплив руссоїстської ідеї „природної моральності”. Отже, романтична ідеалізація та поетизація незайманої природи сполучаються в поезії Я. Щоголева з гірким усвідомленням недосконалості людського світу, що дістає втілення, зокрема, у негативному сприйнятті „цивілізованого”, організованого (а насправді дегармонізованого і спотвореного) людиною простору. Замилування ліричного суб'єкта чарівними пейзажами видається варіацією романтичної „втечі” від непривабливої реальності суспільства.

У поодиноких випадках („Озеро”, „Заець”) очікувана опозиція світу природи і світу людей замінюється їх несподіваним зближенням. Ліричний суб'єкт поезії „Озеро”, споглядаючи прекрасні красиви, здається, знайшов „рай”, але „варто вдивитися в чисту, прозору воду і побачити боротьбу за існування дрібних водяних істот, як серце починає

стискатися від болю” [6, с. 567]. Виявляється, хижацтво й жорстокість панують і в досконалій та гармонійній, на перший погляд, природі:

Тріпотно вівсянка з ряски оглядалась,

І миньок спрожогу у норинку плив,

Микався себелик, плітка викидалась:

Всюди лютий ворог здобич сторожив... [2, с. 200].

Однак подібна деідеалізація образу природи в цілому не характерна для Я. Щоголева, вона є, швидше, винятком, ніж правилом. У його віршах лише один образ природного явища має виразно негативну конотацію: хуртовина зимового вечора, що несе небезпеку подорожньому, протиставляється образу людської оселі (з її незмінним атрибутом – грубкою, де палає вогонь), яка уособлює затишок, тепло і захист від природних стихій („Вечір”, „Няня”, „Зимній шлях”, „Захистя”).

Образ природи в поезії Я. Щоголева, функціонуючи у складі опозицій, виступає як один із засобів висвітлення екзистенційної проблематики. Так, у вірші „Ялта” буяння екзотичної південної природи (нагадаємо, що „кримську екзотику Щоголев почав привносити в українську поезію ще до Лесі Українки” [4, с. 147]) становить контрастне тло для роздумів про дочасну смерть. Здатність природи відновлюватися після бурі протиставляється вразливості людського серця, яке страждає від незагойних ран, „аж поки битись воно перестане” („Після бурі”). Ідея сталості світоустрою, акцентована майже дослівно повтореним описом весняного пробудження природи, увиразнює думку про крихкість і минуцність людського щастя („Зозуля”). У поезіях „Осінь”, „На чужині” і „Навесні” циклічний час природи – закономірне коло її осіннього вмирання й весняного відновлення – становить антитезу лінійному, незворотному часу людської екзистенції: „Квітці хоч і осінь, / Так і літо є; / Людям же й без літа / Осінь настає” [2, с. 100]. Подібне протиставлення природи і людського світу розкриває елегійну тему плинності часу, осмислювану не тільки в індивідуально-екзистенційному, а й в історичному ракурсі („В степу”, „Покинутий хутір”). У вірші „В степу” епізод минулої епохи (бій козаків з ордою) є лише візією ліричного суб’єкта. Її примарність, а отже, і швидкоплинність історичного часу, контрастує з вічністю – виміром, у якому існує світ природи. Так само в поезії „Покинутий хутір” картини незмінної природи стають обрамленням для поданого в динаміці образу садиби. В обох випадках ідею вічності й незмінності природного світу об’єктивує образ-рефрен сонця й неба:

Як і спершу, небо

Землю обхопило;

Сонце плине й гріє,

Як одвіку гріло [2, с. 132];

А небо теж, все висне, не двигнеться

І сонце йде та хутору сміється! [11, с. 168].

Таким чином, в поезії Я. Щоголева образ природи розкриває свою художню семантику у складі опозиції, у протиставленні світу людей, яке вбирає низку антитетичних ознак (гармонійність і недосконалість, спокій і суєтність, розмаїття, багатство і спустошеність, вічність, сталість і швидкоплинність, циклічність і лінійність часу та ін.), що оприявнюють авторську позицію щодо багатьох моральних, соціальних та екзистенційних питань.

Не зважаючи на те, якою є художня функція образу природи, у поезії Я. Щоголева (за винятком фольклорних стилізацій) пейзаж характеризується увагою до найдрібніших деталей (особливостей слобожанської флори і фауни, прикмет пори року тощо), конкретністю, точністю, на що вказують А. Каспрук [3, с. 94 – 95], О. Білецький [6, с. 567], П. Волинський [5, с. 23], А. Погрібний [12, с. 48]. Поет, за висловом О. Білецького, „щедро розсипав багату номенклатуру тваринного і рослинного світу” [6, с. 567]. Ці риси розглядалися як вияви реалістичного начала в поезії Я. Щоголева [5, с. 22 – 23], але Я. Поліщук убачає в них ознаку „своєрідного реверсу від палкої романтичної експресії до врівноваженої класичної обсервації світу” [7, с. 162]. Проте варто наголосити на тому, що Я. Щоголев (за усієї своєї „архаїчності” на тлі літературного процесу останніх десятиліть XIX ст.) належить до числа поетів, творчістю яких „здійснюється новий прорив до речовості дійсності, вводиться широке коло нових пойменувань її зовнішнього аспекту [...], а лексиці поетично „зужитій”, що обслуговувала сталі образи, повертають її реальний зміст (хоча не завжди це співвідносне з реалізмом у поезії)” [9, с. 511]. Акцентована „предметність” художнього світу Я. Щоголева свідчить про причетність митця до оновлення поетичної мови, робить його творчість суголосною тенденціям доби.

Отже, специфіка зображення природи в поезії Я. Щоголева, з одного боку, наближає його твори до романтичної традиції (завдяки використанню прийомів народнопісенної поезики та суто романтичному ракурсу сприйняття відношень „природа – людський світ”), а з іншого, засвідчує орієнтацію митця на „зримо-предметне” письмо. Образ природи у його ліриці поліфункціональний, він є не лише тлом для ліричного переживання, але й складовою паралелізмів, матеріалом для психологічного зображення, алегорій, рефлексій, антитез, які оприявнюють аксіологічні орієнтири автора.

Перспективним є подальше дослідження зображення природи у творчості українських письменників останніх десятиліть XIX століття.

Література

1. Історія української літератури XIX ст. (70 – 90-ті роки) : у 2 кн. : підручник / [О. Гнідан, Л. Дем’янівська, С. Кіраль та ін.] ; за ред. О. Гнідан. – К. : Вища шк., 2003. – Кн. 2. – 439 с. **2. Щоголев Я.** Твори / Я. Щоголев. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – 356 с. **3. Каспрук А.** Яків Щоголев : нарис життя і творчості / Каспрук А. –

К. : Видавництво АН УРСР, 1958. – 119 с. **4. Погрібний А.** Яків Щоголев : нарис життя і творчості / А. Погрібний. – К. : Дніпро, 1986. – 166 с. **5. Волинський П.** Життя і творчість Я. І. Щоголева / Волинський П. // Щоголев Я. Твори / Я. Щоголев. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – С. 3 – 30. **6. Білецький О.** До розуміння творчості Я. Щоголева // Білецький О. Зібрання творів : у 5 т. / О. Білецький – Т. 2 : українська література XIX – початку XX століття. – К., 1965. – С. 565 – 578. **7. Поліщук Я.** Слобожанський хуторянин (Яків Щоголів) // Поліщук Я. Пейзажі людини : монографія / Ярослав Поліщук. – Х. : Акта, 2008. – С. 143 – 166. **8. Камінчук О.** Поетика української романтичної лірики. Проблеми просторової організації поетичного тексту / О. Камінчук. – К. : ТОВ „ЛДЛ”, 1998. – 160 с. **9. Бондар М.** Яків Щоголев // Історія української літератури XIX століття : підручник : у 2 кн. / [М. Г. Жулинський, М. П. Бондар, Т. І. Гундорова та ін.] ; за ред. М. Жулинського. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – С. 505 – 522. **10. Зеров М.** „Непривітаний співець” (Я. Щоголів) // Зеров М. Твори : у 2 т. / Микола Зеров. – Т. 2 : історико-літературні та літературознавчі праці. – К. : Дніпро, 1990. – С. 294 – 323. **11. Щоголів Я.** Поезії / Я. Щоголів. – К. : Радянський письменник, 1958. – 510 с. **12. Погрібний А.** „Чеснота новизни” Я. Щоголева // Погрібний А. Класики не зовсім за підручником / А. Погрібний. – К. : Школяр, 2000. – С. 31 – 52.

Лапко О. А. Художня функція образу природи в поезії Якова Щоголева.

Авторка статті досліджує художню функцію картин природи в поезії Якова Щоголева, розглядає образ природи як засіб вираження авторської ідеї та внутрішнього світу ліричного суб'єкта.

Ключові слова: образ природи, художня функція, авторська ідея.

Лапко Е. А. Художественная функция образа природы в поэзии Якова Щоголева.

Автор статьи исследует художественную функцию картин природы в поэзии Якова Щоголева, рассматривает образ природы как средство выражения авторской идеи и внутреннего мира лирического субъекта.

Ключевые слова: образ природы, художественная функция, авторская идея.

Lapko O. A. The artistic function of the image of nature in Yakiv Shchogolev's poetry.

The author studies the peculiarities of pictures of nature in Yakiv Shchogolev's poetry. The image of nature is analyzed from the point of view of its artistic function. The image of nature is considered as a way of expression of writer's idea and representation of lyric subject's state of mind.

Keywords: the image of nature, the artistic function, writer's idea.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Штонь

О. С. Леоненко

**СТВЕРДЖЕННЯ ФІЛОСОФСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ ХХ СТОЛІТТЯ
ЗА ДОПОМОГОЮ ФАНТАСТИЧНИХ ПРИЙОМІВ
У ПОВІСТІ ГРИГОРІЯ ШТОНЯ „МІСТРАЛЬ”**

Сучасний етап розвитку літератури цікавий та особливий. Кожен жанр модифікується та змінюється у відповідності до вимог часу. Розглядаючи жанр фентезі та стан його розвитку на сучасному етапі, треба звернути увагу на модифікації жанру в інтелектуальній, філософській прозі кінця ХХ – початку ХХІ століття. Знайти приклади фентезі, які б відповідали усім вимогам жанру в сучасній українській літературі завдання непросте, адже велика кількість фантастичних творів стають або копією всесвітньо відомих творів, або неякісно створеним продуктом масової літератури.

Доводиться констатувати, що на сьогодні в літературознавстві здійснено лише панорамний огляд концепції літератури фентезі, недостатньо синтезовано матеріал з теорії цього питання, що спонукає до розвідок у цьому напрямку. Метою нашої студії є висвітлення особливостей ствердження філософських концепцій за допомогою фантастичних прийомів у повісті Григорія Штоня „Містраль”.

Творчість Григорія Штоня репрезентує сучасну інтелектуальну літературу з фентезійною складовою. На сторінках його романів постає реальне та неможливе, моделюється фентезійний світ у структурі реального буття. Проблемою жанру фентезі на сучасному етапі стало клонування толкієнівських мотивів, що в результаті призвело до шаблонного розуміння фентезі як літератури „вогню та меча”. Для первинного розуміння жанру фентезі, його атрибутів та принципів, треба звернути увагу на статтю Дж. Р. Р. Толкіна „Про чарівні історії”, де він чітко дає зрозуміти, що ця література створена на основі казок та міфів, де невід’ємною складовою виступають філософські та релігійні мотиви. Письменник підкреслює, що фантазія може стати складовою будь-якого твору: „фантазія – природна діяльність людини. Без сумніву, вона не руйнує та не ображає здоровий глузд; так само не зменшує апетит та не заважає сприйняттю наукової істини. Навпаки. Чим гостріший та чистіший розум, тим кращу фантазію він може створити [2]”. Концепція фантазії Дж. Р. Р. Толкіна є ще одним підтвердженням того, що фантазія була і залишається невід’ємною частиною нашого життя: „Люди вигадали не тільки ельфів, але й богів... Вони створили собі фальшивих богів з інших матеріалів – зі своїх понять, своїх знань, своїх грошей, навіть їхні наукові, соціальні та економічні теорії вимагали людських жертвоприношень. Absus non tollit usum. Фантазія залишається правом

людини: ми створюємо за нашими критеріями та похідними зразками, адже самі створені за образом та схожістю до Творця [2]”.

Григорій Штонь репрезентує глибоко філософську прозу сучасної української літератури. Письменник виступає знавцем природи людини та її здатності до фантазування. Розуміючи людину як суб'єкт культури, а уяву як спосіб синтезуючої дійсності, можна говорити про фантазію як атрибут культуротворчої діяльності. Подібна антимонія реалізується в повісті „Містраль”. На особливу увагу заслуговує зовнішня канва твору. Письменник майстерно поєднує реальний світ з уявним, де галюцинації головного героя, його сни, знаходять своє власне відображення в уяві читача. Розглянемо як автор модифікує надбання класичної та сучасної філософської думки. Головний герой повісті знаходить нові можливості трансцендування кордонів своєї свідомості, таким чином, за допомогою уяви герой може проникати в нову та недоступну раніше для нього предметність. Взаємопроникнення в успадковані свідомістю світи дає можливість продуктивно проаналізувати реальний сучасний світ.

Твір репрезентує кантівську постановку питання про онтологічні засади свідомості. Дія уяви та фантазії головного персонажа стає схемою культурного перетворення, де розрив між реальним буттям та підсвідомою реальністю призводить до того, що продуктивна уява стає матрицею персонального світотворення. Таким чином створюються різноманітні сценарії єднання історії та сучасності, традиції та інновації.

Ми погоджуємося з думкою російського вченого-філософа К. Зарубицького, що „світ став картиною, постав як картина, а життєва позиція людини – як науковий світогляд, в якому немає місця відкритості, позаяк наука, що має своїм змістом предметно-поняттєве знання, підпорядковане „по-ставу”, не здатна досягнути істини Буття [1, с. 107]”. Так, свідомість головного героя постає матрицею для розгортання основних подій повісті. Особливість твору полягає у двоїстому розгортанні подій. Герой розуміється як результат попередніх перевтілень. Оповідь ведеться таким чином, що герой опиняється то у палацах цариці Анхесенпаатон, то у звичному для нього світі, де фінансовий крах компаній, ведеться переслідування та врешті решт вбивство. Головним героєм виступає політолог Святослав, ім'я якого дізнаємося тільки наприкінці повісті, а випадкова знайома дівчина Павліна та мешканець Криму Таїр, який допомагає їм втекти від переслідування, стають лише свідками паралельного життя героя. На фоні цих подій й відбуваються галюцинації Святослава та ведуться розмови про сучасний світ. Повість „Містраль” є своєрідним продовженням актуальної теми про межі свідомості та її можливостей, що дає особистості змогу прожити не одне людське життя, а декілька фентезійних. Автор не раз звертається до читача, підкреслюючи, що душа кожної людини може залишати тіло та проживати своє власне існування: „Ростіть! І здобувайтесь на що потужніший голос! Бо тиша – ви ж бачите, як їй самотньо і тоскно, – візьме та здичавіє. Або й зовсім

знерухоміє; в краях, де до цього доходило, знемагала і душа, яка з тіла, врешті-решт, утікала. Навіть куди могутнішого, ніж моє – я це вже спостерігав. Не раз...[3, с. 36]”. Письменник підкреслює, що душа головного героя не раз залишала тіло та проживала інші реінкарнаційні життя. Так своєрідно поєднуються реальне та нереальне, звичайне та незвичне, можливе та неможливе. У результаті зіткнення подібних протилежних світів і реалізуються два типи сюжетних ситуацій – реальних та уявних. Бudoва твору не відповідає усім вимогам фантастичної літератури, але водночас реалізує своєрідну фантастичну парадигму, що побудована на основі психоаналізу загального для всіх світових культур з його архетипним героєм. Оповідь повільно переходить з однієї площини в іншу, з психологічної сфери – до метафізичної. Герой не один раз долає грані буття та небуття, стає втіленням мікрокосму та макрокосму, і нарешті закінчує свій шлях, повністю розчинившись в собі самому, „...бо існує не один, а безліч світів. У тім числі й реінкарнаційних, входження у які мають тільки носії кодів. А точніше – коду. Одного на попередні...кожного з нас...й усіх разом існування і на існування...[3, с. 42]”. У повісті простежується зв'язок з вченням швейцарського філософа Карла Густава Юнга, відповідно до якого основним завданням роботи душі є „індивідуалізація” особистості, набуття „самості”. Тому для Святослава „кожне прозріння в яку-небудь суть є цілим всесвітом, котрий живе мільйонні долі секунди. Саме тому те, що я знав мить тому, вже є не знанням, а всього лиш набором слів, який оживити, хтозна чи вдасться. Проте можна спробувати... нафарширована одним якимсь світовідчуттям людина усвідомлюється іншим, як символ [3, с. 53]”. Це ще раз підтверджує теорію Юнга про те, що людина індивідуалізується, коли синтезує в собі усі можливі виміри психічного, і таким чином у цьому процесі набуває самості, стає сама собою. Таким чином, письменник актуалізує властиву людській екзистенції суперечність „особа-світ”, „Я-дійсне та Я-ідеальне”. Ми говоримо про усвідомленість людської особистості ізольовано від інших.

Під час подорожі морем, втікаючи від переслідування Святослав ділиться своїми надбанням в сфері філософії, що є ще одним підтвердженням неоднозначності людської природи, можливості багатовимірного сприйняття людського існування. Людина, яка зараз займається фінансовими махінаціями в минулому викладала, писала книги, а зараз є політологом для тих, що вважають себе „громадськістю”. Так, головний герой ділиться своїми філософськими постулатами: „Знаєте, що я змоделивав перед поїздкою сюди? Закон карми. Не як вини чи долі, а як обов'язку. Передув йому апостеріальний посил: „Майбутнє є відкрystalізованим минулим”. Далі йде низка положень, серед яких найголовнішими є три: „Духовні засади всіх попередніх культур і цивілізацій не є дискретними”; „Духовна енергомережа історії не родієва, а матрично стала”; „Духопровідність людського матеріалу не залежить

від його маси: жили, живуть і житимуть тільки шеренги одноматричних осіб”. Завершальною сходинкою цієї багаторівневої, повторюю, піраміди чи моделі є висновок, може, й курйозний: „Людина у Всесвіті одна”. Тобто людства як множинності автономних істот не існує. Але щоб це не стало аналогом Богів чи Бога (про нього розмова окрема), той самий всесвіт свою сутність розконцентрував, тобто у земножиттєвій своїй подобі він перебуває не в одному, а кількох тілах. Щоправда, у кількох саме, я не знаю...[3, с. 53]”. Нам видається зовсім не випадковим той факт, що головний герой моделює саме закон карми, адже так теорії письменника перегукуються з філософією Юнга, який широко використовував атрибути вірувань стародавньої Індії, де санскритський термін „кар” означає „створювати”. Юнг використовував вчення про карму для розкриття сутності архетипу. Карма для нього – вплив хороших або поганих дій на постійне переселення душ. Стан, в якому народжується людина є прямим наслідком за вчинки, здійснені в попередніх поколіннях. Таке ж тлумачення карми знаходимо й у Григорія Штоня: „Закон карми. Не як вини чи долі, як обов’язку. Передусім йому апостеріальний посил: „Майбутнє є відкрystalізованим минулим [3, с. 53]”. Так реальне чи нереальне минуле людини впливає на її майбутню поведінку, адже минуле розглядається як передумова сучасного. Переживання зв’язків свідомого з несвідомим, раціонального з ірраціональним знаходє своє відображення у фантазіях, мареннях та сновидіннях. У даному конкретному випадку ми говоримо про сновидіння та галюцинації героя.

Таким чином, письменник пропонує своє власне бачення існування та свої життєві постулати, які відповідають екзистенціальним філософським вченням. Питання уніфікації особистості в суспільстві цікавило таких філософів як Ж. Бодріяр та П. Бурдьє. Під час цивілізаційного розвитку людина отримує права та можливості, але ціною за ці надбання стає втрата індивідуалізації, духовності та людяності. Щоб мати права, ти маєш бути цивілізованим, тобто відповідати стандарту. Про це й розмірковує Святослав, розуміючи, що „Ми живемо, доки потрібні. Кому й для чого – то поза нас. І відправляти те „поза завжди ризиковано. А нас з тобою зіштовхнуло саме це „поза”. Молися [3, с. 63]”. Таким чином, письменник натякає на споживчий характер сучасного суспільства.

Репрезентуючи екзистенціональні філософські мотиви, Григорій Штонь, розуміє існування через її скінченність, як „часовість”, за визначенням філософів, де реальною точкою підрахунку виступає смерть. Коли мозок головного героя в черговий раз опиняється в „антисвіті” до нього приходить усвідомлення про час, який абсолютно не підвладний людині, бо за способом свого буття вона сама є часом: „... часу, всі перетинки й греблі на шляху якого у такі години зникають, і він залишається сам. Незмінно-єдиний і поширений на увесь Всесвіт і всі віки, якими ті були, є і будуть. Бо що вони можуть додати чи відняти у

все сушого життя; час рухається лише там, де життя стає менше – прискорюється на його мілинах, скаженіє у космосі і зовсім, бува, зникає тут, на землі. Коли й стаєш землею, розчиняєшся у природніх циклах умирань і народжень. Ні зела чи звіра, ані богів, що взяли на себе тягар опікування силами, призначення яких – таїна. Вічна, як і людина, суєтно одірвана від океанічних праглибин власної божественності й саме тому – смертна...” [3, с. 37]. Невипадково саме час, на думку М. Хайдеггера, є найсуттєвішою характеристикою буття. Минуле, сучасне, майбутнє є трьома структурними елементами існування. Також специфічність людської екзистенції вбачається у можливості трансцендування, тобто виходу за свої межі. Так, письменник репрезентує ще одну філософську концепцію, а саме теорію К. Ясперса про екзистенціалізм як філософію буття людини, яка виходить за межі самої людини.

Наступною домінантою повісті є паралельна сюжетокреативна реалія – палац цариці Анхесенпаатон, яка реалізує додаткові фабульні можливості для створення моделей альтернативних світів. Реінкарнація героя у садівника цариці, як одного з його численних паралельних минулих життів, дозволяє акцентувати увагу на прийдешньому, замислитись над майбутнім цивілізації, що концентрується в кожній окремій людині, та передбачити можливий результат розвитку соціуму.

Герой Григорія Штоня усвідомлює, що пошуки себе, іншого не мають шансів на реалізацію в соціальних умовах. Самоідентифікація можлива тільки всередині особистісного простору. Проблема самоідентифікації людини актуальна в незалежності від часу, простору та світу. Чи ти доглядач царських садів, чи політолог, чи фінансист, тебе однаково мучить питання розкриття внутрішнього простору, віднаходження себе справжнього. Так, розмовляючи з Павліною Святослав розмірковує про цінність життя та марність повторень: „Я втопився. Або зневірився, це одне і те саме. У цих справах хтось та мусить ставати автором. Точніше – творцем, який не дає почуттю відбутися просто так. Хіть, до речі, теж потребує огранки. Бажано – високо коштовної. А що може бути вищим від не просто збурення, а – доручення. До життя, яке не є ні хіттю, ні її задоволенням, а щораз новою сходінкою для духу. Який з Життям або зливається, і тоді ми живемо, або не зливається, і тоді ми просто існуємо. Що з Духом, що без нього [3, с. 77]”. Таким чином, ми можемо говорити про спів-буття людини у різних вимірах часу, що забезпечує входження в простір істини буття, де будь-які категорії та предикати трансформуються один в одного, створюючи при цьому єдине буття.

Характерною ознакою всіх творів Григорія Штоня є їх релігійний характер. Повість „Містраль” не є винятком. Письменник намагається виявити глибинні духовні аспекти психіки та людського існування, завжди враховуючи релігійний досвід, де духовність виступає невід’ємною складовою. Життя письменник трактує як розвиток особистості, в результаті чого людина досягає найвищого блаженства в

єднанні з Богом. Таким чином репрезентується ще один атрибут філософії екзистенціалізму, що закликає до руху від світу до Бога, до самозаглиблення, до нового виміру буття. Самозаглиблення дає можливість розширити власне „Я” та відкрити нові зв’язки з іншими епохами. Для сучасної людини відчуття релігійної спустошеності, роз’єднаності з Богом є надзвичайно актуальним, і тому самозаглибленість відкриває нові горизонти зв’язку з епохою, вічністю і Богом. Головний герой розуміє, що „Бог не намолений – той є не в кожному, але в багатьох, – а самосущий. Він, Безкінечність і вічність – то триада, спізнати яку людству заковано [3, с. 55]”. Цей факт ще раз репрезентує постулати філософії екзистенціалізму, де становлення людини як духовної істоти є одночасно втіленням божественного в людині. Героєві приходить усвідомлення власної значущості та цінності завдяки вірі в Бога: „Мої сни, що єднають уявне і дійсне, не тим мене мучать, що дійсне є гіршим. У тім то й вся сіль, що воно незрівняне. Ні з пишнотами царств, що були і минули, ні з величчю битв, що відбулись колись. Мені любе тепер. Не подієве, а – животекуче. Я дякую, Господи, Тобі щосекунди. За кожен свій подих, і кожна тут мить. А з тим і за земність діянь Твого Духу. Моя у них участь доходить кінця...І це – теж прекрасно: піти, щоб стати. І стати, щоб йти – ця радість ще більша. Будь славен, Всесущий! [3, с. 77]”. І тут ми знову повертаємося до уяви як характеристики фентезі, спираючись на теорію М. Хайдеггера, де „найвищою здатністю, яка відкриває можливість прилучення до Бога, є трансцендентальна уява, яка творить образ самого буття [1, с. 107]”.

Ще одним елементом складотворчої структури твору є постійне використання цифри сім, яка несе в собі особливе смислове навантаження. Невипадковим є звернення письменника саме до цієї цифри, адже вона має широке смислове поле. Число сім вважається символом союзу Бога та людини. Теологи називають його святим, адже це єдність числа 3, що символізує божественну досконалість, та числа світового порядку 4. Постійним використанням цифри сім письменник хотів ще раз підкреслити, що в періодичності вічно повторюваних подій присутнє щось більше, ніж простий випадок: „Паралельний земній осі – мозок на констатацію цього вийшов без жодних зусиль. Як і на визначення висоти мармурового птаха – рівно сім метрів [3, с. 36]”. Цифра сім постійно переслідує головного героя і в реальному світі, і в „антисвіті”, і на межі між ними. Єгиптяни вірили в переселення душ та в існування семи станів очищення, що є надзвичайно актуальним у повісті. Священики багатьох східних народів ділилися на сім класів, сім сходинок вели до вівтаря, а в храмах горіли свічки в семи поставниках. В уявному світі герой постійно стикається з цією цифрою: „За місцевим, зрозуміло, часом, який хтозна-як і в який бік рухався; впродовж попередньої ночі я встиг впоратися з тим, що роблять за місяць: утрамбував щебінку і понасіпав піску на всіх доріжках і сімох аляях, висіяв газони, висадив сім сортів троянд, почепив на куткових стовпах

ліхтарі. Теж по сім на коло, звикнувши до цього числа, як до трійки там, де тричі хрестися, три рази на день їси, тричі одружешся...[3, с. 36]". Таким чином, цифра сім у письменника набуває алегоричного значення як і три. Розуміючи „антисвіт” як один із способів ствердження самосвідомості героя письменник реалізує концепцію піфагорійців, які розуміли число сім як образ та модель божественного устрою та гармонії в природі. Це була цифра, яка містила дві священні трійки, до яких додавалась одиниця. Єдність божественної тріади три та символу космічних сил чотири вказує на союз Бога та Всесвіту. Цю ідею активно використовують християни у різних видах мистецтва.

Таким чином, письменник втілює філософські питання за допомогою фантастичних прийомів, що є підтвердженням неоднозначності жанру фентезі в українській літературі. Українське фентезі має свої особливості, що спричинено і розвитком суспільства, і рівнем розвитку техніки, і менталітетом у сприйнятті потойбічного світу. Так, різниця у світоглядних засадах має безпосередній вплив на особливості жанру фентезі в кожній окремій літературі. Наші подальші дослідження будуть спрямовані на розгляд особливостей реалізації жанру фентезі в українській літературі.

Література

1. Зарубицький К. Доля цивілізації в світлі філософії М. Хайдеггера. – Філософська думка. – 2000. – № 2. – С. 95 – 109.
2. Толкін Дж. Р. Р. Про чарівні історії http://bookz.ru/authors/tolkien-djoronal_d-ruel.html.
3. Штонь Гр. Містраль // Київ. – 2004. – № 3. – С. 2 – 83.

Леоненко О. С. Утверждение философских концепций XX века с помощью фантастических приемов в повести Григория Штоня „Мистраль”

В статье были рассмотрены основные особенности реализации приемов фентези в украинской литературе, а именно в повести Григория Штоня „Мистраль”.

Ключевые слова: фантазия, экзистенциализм, самоидентификация.

Леоненко О. С. Ствердження філософських концепцій XX століття за допомогою фантастичних прийомів у повісті Григорія Штоня „Містраль”

У статті було розглянуто основні особливості реалізації філософських концепцій за допомогою фантастичної складової в українській літературі, а саме в повісті Григорія Штоня „Містраль”.

Ключові слова: фантазія, екзистенціалізм, самоідентифікація.

Leonenko O. S. The affirmation of the philosophical conceptions of the XXth century with the help of fantastic technique in the narrative „Mistral” by Gr. Shton

The article is focused on the main peculiarities of the realization of the philosophical conceptions with the help of fantastic technique in Ukrainian literature notably in the narrative „Mistral” by Gr. Shton.

Keywords: fantasy, existentialism, self-identification.

УДК 821.161.2 – 32.09 + 929 Дрозд

Г. А. Новікова

**БІБЛІЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ІДЕЙ ЛІТЕРАТУРНИХ ПОШУКІВ
У ТВОРЧОСТІ В. ДРОЗДА
(НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ „ІСКАРІОТ”)**

Актуальною проблемою сучасного порівняльного літературознавства є функціонування біблійних інтерпретацій в українській та світовій літературі. Адже Біблія – це книга, яку читали й брали собі в душу мільйони людей із різних кінців світу. Її вплив на життя та творчість людей є різноманітним та загальноновизнаним. Від давнини до сьогодні Святе Письмо є непересічним джерелом натхнення для письменників і літературознавців (О. Кобилянська, П. Куліш, Г. Сковорода, Леся Українка, І. Франко, Т. Шевченко тощо). Із сучасних літературознавців до вивчення біблійних мотивів та образів в українській літературі ХХ століття звертаються В. Антофійчук, І. Бетко, С. Кирилук, А. Нямцу, М. Сулима, В. Сулима, Вал. Шевчук та інші.

Тема нашого дослідження є одним із аспектів вивчення інтертекстуальних зв'язків творчості В. Дрозда із Біблією. Об'єктом нашого дослідження є оповідання „Іскаріот”. Предметом аналізу ми обрали проблеми переосмислення й втілення біблійних мотивів та образів у вищезгаданому оповіданні.

Явище інтертекстуальності (Ю. Крістева, Р. Барт) давно привертало увагу літературознавців і лінгвістів. Теорія інтертекстуальності (І. Арнольд, Б. Гаспаров, М. Колокольникова, Н. Корабльова, Н. Кузьміна, Н. Фатеева, Ж. Фомічова та ін.), що зародилася в середині минулого століття, зумовила перехід на новий рівень інтерпретації художнього тексту та стала одним з термінологічних символів сучасної філології. Поняття інтертексту як інформаційної реальності зв'язує воедино текст, людину й час і є сукупною множинністю різноманітних та різнопорядкових текстів (Ю. Лотман) та, відповідно, уявленням про людське мислення як текстотворення, яке виникає з множинності значень та означувань. Залежно від того як

інтертекст проявляється у тексті – опосередковано чи неопосередковано, фіксовано чи динамічно – інтертекстуальні зв'язки можуть розрізнятися. Н. Корабльова виділяє три основні типи інтертекстуальних відношень: текстуальні, контекстуальні та метатекстуальні. Текстуальні зв'язки („асоціації”): цитати (явна чи неявна присутність), ремінісценції (явне чи неявне посилання), алюзії (натяк); контекстуальні зв'язки: („впливи”): наслідування, запозичення (творча залежність); варіації, інтерференція, палімпсест (сотворчість); пародія (творче заперечення); метатекстуальні зв'язки („повторення”): стереотипи (системні співвіднесення), архетипи (структурні співвіднесення), кенотипи (творчі співвіднесення)[9]. Нас, в першу чергу, цікавлять текстуальні зв'язки. Отже, метою цієї статті є показ міжтекстової взаємодії оповідання В. Дрозда „Іскаріот” із Біблією.

„Талант, якщо він є, – це від батька з матір'ю, від народу, від природи або, як раніше казали, від бога” [7, с. 5], – так писав у передмові до своїх творів В. Дрозд, і це дійсно так, бо „...остаточний присуд творові і творчості митця здатні винести лише наступні покоління” [6, с. 512], а цей письменник, на думку М. Жулинського, „...щасливо перебрів ріку часу, про яку так багато і болісно писав у романі „Земля під копитами”, і народ наш має у його особі одного з найглибинніших українських письменників двадцятого віку” [6, с. 512]. Т. Денисова зазначала, що роздвоєність свідомості його героїв „...відбиває абсолютно оригінальне, глибоко народне, традиційне і все ж таки споріднене з постмодернізмом мислення письменника” [4, с. 26].

Найпомітнішим твором з позицій біблійного інтертексту виступає оповідання „Іскаріот”, написане в 1972 році. Уже сама назва передає інтенцію автора донести до читача ще одну своєрідну інтерпретацію біблійної оповіді про всесвітньо відомого зрадника, образ якого – „...результат досвіду, психологічний продукт життєвої правди. Його ім'я – символ, але цей символ вже став розповсюдженим” [11, с. 218].

„...І з покірним жахом Іуда відчув, що знову воскресає...” [5, с. 54], так на початку твору автор підкреслив багаторазовість воскресіння зрадника, який побачив Учителя та малюнок, що повторювався тисячі раз підчас його воскресіння, дозволивши читачеві відчутти психологічний стан людини, яку, через відступництво, покарано довічним тягарем важкого обов'язку: народжуватись і зраджувати, зраджувати і народжуватись, аби знову пережити страх і ганьбу. У багатьох легендарно-апокрифічних творах Іуда так само повинен каратися вічно через свій злочин, наприклад, у легенді, яку записав В. Рабій, посилюється його провина, бо він мав зв'язок з дияволом: „Сторожив усе Юду диявол: то манив і дурив його, то знову сміявся з нього або виказував йому його ганебну зраду” [12, с. 5], а в народній свідомості започаткувалося переконання про Іуду як про першопричину зла, існують навіть замовляння й вірування про походження „нечистих” рослин [3, с. 317]. Автор поєднав різночасові події плани, щоб ширше, з точки зору письменника, показати вагання, сумніви, зраду й

справедливе покарання євангельського ренегата. На думку В. Лапенкова, „...оригінальною й показовою властивістю „постпост”-покоління є об’єднання інтересу й навички життя у віртуально-галюциногенних, відсторонених та якоюсь мірою казкових просторах з абсолютною конкретністю, тверезістю й прагматичністю мислення, для якого культура, політика й теоретизування батьків є відверненими від реальності утопіями й „заморочками” [10, с. 218].

Вхід Господній у Єрусалим провістив пророк Захарія (див. Зах.9,9), отже, ця частина текстів Євангелій деякою мірою є метатекстом стосовно протексту – Книги пророка Захарії, як і текст В. Дрозда по відношенню до Євангелій та Книги пророка Захарії, яка є першоджерелом, а всі інші її прояви – лише її поліфонічні відгомони. Звичайно, у Біблії немає опису ані одягу, ані вигляду самого Ісуса в той мент: „...накинувши одяг свій на осла, посадили Ісуса. І коли Він їхав, стелили одяг свій на дорозі” (Лк 19,35 – 36), але саме частина біблійної оповіді про вхід Ісуса Христа у Єрусалим стала основою для створення авторського бачення цього дійства в хронотопі („...хронотоп ми розуміємо як формально-змістовну категорію літератури” [1, с. 41]), де простір і час є художнім відображенням реального, соціально-історичного і психологічного простору і часу, відповідною формою реалізації художнього образу, як особливого утворення культури. Словами біснுவатого було передано настрої натовпу: „Каміння на голову Ісуса! Каміння! Він – людина, а видає себе за бога!” [5, с. 56], на що Ісус відповів біблійною фразою „Як народ замовкне – каміння волатиме...” [5, с. 56], порівняймо відповідь Ісуса на зауваження фарисеїв стосовно його учнів, які славили його як царя, у Біблії перед його в’їздом: „Я вам кажу, що коли вони замовкнуть, то каміння заголосить” (Лк 19,40), отже автор трохи змістив у часі відповідь Ісуса, підкресливши сум’яття в душі Іуди, який чи то намагається порятувати Вчителя, чи себе.

За допомогою біблійних маркованих та немаркованих цитат письменник відтворив момент зустрічі людей з Ісусом: „Збуджені люди різали з дерев гілля і встеляли дорогу попереду Учителя, інші кидали своє лахміття” [5, с. 55], у Євангелії від Марка написано: „Багато хто стелив свій одяг по дорозі; а інші різали гілки з дерев і встилали ними дорогу” (Мк 11,8); „Осанна! Осанна! Осанна Сину Божому! Осанна на вишинах!” – горлав натовп” [5, с. 55], у Біблії: „Осанна! Благословен, Хто гряде в ім’я Господнє! Благословенне Царство отця нашого Давида, що гряде в ім’я Господнє! Осанна у вишніх!” (Мк 11,9 – 10); так і В. Дрозд додав далі: „Осанна! Благослови грядущий в ім’я господнє!” [5, с. 55], але для того, щоб підкреслити різне ставлення до Ісуса; письменник використав біблійну видозмінену цитату: „Він з Назарета, ми його знаємо! Який же він Син Божий, він син Йосифа з Назарета! – гуло неприязно й глумливо” [5, с. 55], порівняймо: „Чи Він не син теслі? Чи не Його Мати зветься Марією і брати Його Яків та Іосія, і Симон. Та Іуда?” (Мф 13,55). Саме видозмінені немарковані біблійні цитати,

використані автором у тексті, стали вихідним пунктом для прояву інтертекстуальності в оповіданні „Іскаріот”.

У внутрішньому світі героя, де „страх став катом”, спалахнула неприязнь до Вчителя, бо вважав, що він згубить усіх, хто іде за ним. Письменник акцентував меркантильні помисли апостолів, яким „...кортить небесне царство, як голодному кортить хліб, вони, ці Іоани, Петри, ніяк не дочекаються, коли сидітимуть попліч Учителя та судитимуть людей, перед якими в земному царстві плазували...” [5, с. 56], ремінісценція сюжету про те, хто сидітиме поряд з Ісусом, відіслала читача до епізоду із Зеведеєвою матір’ю, коли вона прохала для своїх синів місць поряд з Христом: „Скажи, щоб ці два сини мої сіли в Тебе один з правого боку, а другий з лівого у Царстві Твоїм” (Мф 20,21).

Письменник змалював Іуду як звичайну людину, яка прагне просто й безтурботно жити, як усі, і прагне залишити Ісуса: „...залишить сповнене тривоги життя з одвічною тінню хреста в кінці шляху чи безжалісним каменуванням (кесарю – кесареве...)...” [5, с. 57]. Увівши біблійний вираз, яким Ісус відповів на запитання фарисеїв про податі кесареві, порівняймо: „...віддавайте кесареві кесареві, а Боже – Богові” (Мф 22,21), письменник підкреслив думки Іуди про світ, який, на його думку, ніщо не змінить, „...не порятує жоден пророк, жоден Месія” [5, с. 57], як і Іуду, який прагне смерті, але не може, „...бо всюди відчуватиме себе винним перед дужими світу сього” [5, с. 58]. Іуда ніби хоче застерегти Ісуса: „Іти тобі треба з міста, равві, – зашепотів Іуда, відчуваючи, як голосно б’ється його серце, а гірка задуха давить горло. – Місто – облудне, зле. Воно готує зраду. Ти загинеш, равві. Життям накладеш, равві... любов і страх розпинали його” [5, с. 59], і в той самий час йде до Ханана, щоб видати Ісуса, бо не має вже сили боронитися од самого себе. У цьому творі письменник інтерпретував біблійний мотив зради дещо по-іншому: Іуда у цьому оповіданні хоче не зрадити, а заховати Ісуса, щоб врятувати: „Я не хочу, щоб із моїм Учителем сталося щось лихе...” [5, с. 60], бо вважає, чи хоче вважати, що „Ханан теж глибоко поважає Учителя...” [5, с. 61]. Немаркована видозмінена біблійна цитата: „То ліпше зникнути на якусь часину одинаку, аніж загинути в поступі римських легіонів великому народові...” [5, с. 60], у Євангелії від Іоанна написано: „...краще нам, щоб один чоловік помер за людей, ніж щоб увесь народ загинув” (Ін 11,50), надала іншого звучання всьому оповіданню, так читач у цей мент підтримав Іуду, але зрозумів підступні наміри Ханана, про які автор попередив лише тембром голосу: „На мить у голосі Ханана задзвенів метал, буцімто меч з мечем зіткнувся” [5, с. 61].

Таємна вечера, за твором В. Дрозда, відбувалася в ресторанній залі, де зібралися всі учні Ісуса. Особливу увагу письменник приділив внутрішньому світу героя, який стежив за Вчителем і роздумував над подальшими подіями, які мали статися з ними. Іуда, судячи зі всього, любив Ісуса: „Якби тільки Вчитель знав, як я люблю його...” [5, с. 61],

але страх, який він відчував до Ханана, існував завжди й не давав йому спокою, доки не сталося провіщене долею. Опис Таємної вечери лише кілька разів переривається видозміненими, відповідними до новоствореного тексту, біблійними цитатами, які й у Святій Книзі, й у вищеназваному оповіданні належать Ісусові: „Кров мою п’єте... <...> А се тіло моє їсте...” [5, с. 61]; „Один із вас сьогодні зрадить мене...” [5, с. 62]; „І як не стане мене, ви так само любіть одне одного. Це єдиний мій заповіт вам...” [5, с. 62] – цей вираз було трансформовано зі всього вчення Христа, бо найважливішою заповіддю Ісус вважав саме „любов”:

„...люби Господа Бога твого всім серцем твоїм, і всією душею твоєю, і всією силою твоєю, і всім розумом твоїм, і ближнього твого, як самого себе. Ісус сказав йому: правильно ти відповідав; так роби – і будеш жити” (Лк 10,27 – 28). Так письменник не тільки поєднав часопростори, а й спробував спростувати Іудину зраду, переосмисливши відмову зрадника від грошей не тільки його наївністю й надмірною любов’ю до Месії, але й смертю від руки самого Ханана: „При тих словах тіло Іскаріота зметнулося вгору і впало на вістря короткого меча, що його блискавично вихопила з-під одягу рука Ханана” [5, с. 63].

Усі проаналізовані нами міжтекстові ланцюги дають підставу твердити, що завдяки одночасному накопиченню й розщепленню біблійних інтертекстуальних зв’язків не тільки у цьому оповіданні, а й у кожному конкретному тексті В. Дрозда співіснують кілька „різночасових” суб’єктів висловлювання й кілька художніх систем. Такий навантажений підтекстами текст відкритий для різних читацьких та наукових інтерпретацій, а отже, своєрідність творів В. Дрозда з погляду біблійного інтертексту проявляється в постійних філософських суперечках його героїв з Богом та про Бога. Авторська інтерпретація біблійних подій відповідає не традиційним біблійним поняттям, а філософським міркуванням самого письменника стосовно категорій „добра” і „зла”, „любові” та „ненависті” тощо.

Як казав в одному з інтерв’ю В. Дрозд, „...я – літератор, професійний, а чи я письменник – про це стане відомо лише років через сто, якщо хоч одна моя книга зацікавить майбутнього читача не з хрестоматійного примусу...” [8, с. 2]. З упевненістю можна сказати, що весь творчий доробок видатного письменника свідчить про його непересічний талант як митця, який не просто пише, а творить неповторний текстосвіт для майбутніх поколінь.

Порушена у статті проблема є перспективною в плані залучення до аналізу всієї творчості В. Дрозда.

Література

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // *Всесвітня л-ра в серед. навч. закладах України.* – 2003. – № 12. – С. 41 – 45. **2. Біблія.** *Книги священного писання Старого та Нового Завіту.* Видання Київської Патріархії

Української Православної Церкви Київського Патріархату. – К., 2004. – 1416 с. **3. Булашев Г. О.** Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування : монографія / Г. О. Булашев. – К. : Довіра, 1992. – 414 с. **4. Денисова Т. М.** Феномен постмодернізму: контури й орієнтири // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18 – 27. **5. Дрозд В. Г.** Іскаріот // Дніпро. – 1990. – № 11. – С. 54 – 63. **6. Дрозд В. Г.** Листя землі: Нові книги роману. Володимир Григорович Дрозд. – К. : Укр. письменник, 2003. – 514 с. **7. Дрозд В. Г.** Мої духовні мандрівки: від Пакуля до Мрина і знову – до Пакуля... Начерки літературного автопортрета // Вибрані твори : В 2 т. Володимир Григорович Дрозд. – К. : Рад. письменник, 1989. – Т. 1. – С. 5 – 32. **8. Дрозд В. Г.** „Не лякайтеся перемін” // Літ. Україна. – 1996. – 19 жовт. – С. 2. **9. Кораблєва Н. В.** Интертекстуальность литературного произведения : Учеб. пособие / Н. В. Кораблєва. – Донецк : Кассиопея, 1999. – 28 с. **10. Лапенков В. М.** До и после (околосовременные размышления). Постмодернизм в мировой литературе // Звезда. – 2002. – № 9. – С. 214 – 219. **11. Немоевский А.** Бог Иисус: Происхождение и состав евангелий. Анджей Немоевский. – Пг. : Госиздат, 1920. – XVI, 286 с. **12. В. Р. Рабій.** Юда. // Нова зоря. – 1927. – 17 квіт. – Ч. 15. – С. 5.

Новикова А. А. Библия как источник идей литературных поисков в творчестве В. Дрозда (на материале рассказа „Искаріот”)

В статье мы рассмотрели межтекстовое взаимодействие рассказа В. Дрозда „Искаріот” с Библией, проанализировали проблему переосмысления и воплощения библейских мотивов и образов, определили своеобразие творческой интерпретации Библии писателем.

Ключевые слова: Библия, интертекстуальность, библейский интертекст, интерпретация.

Новікова Г. А. Біблія як джерело ідей літературних пошуків у творчості В. Дрозда (на матеріалі оповідання „Іскаріот”)

У статті ми розглянули міжтекстову взаємодію оповідання В. Дрозда „Іскаріот” з Біблією, проаналізували проблему переосмислення і втілення біблійних мотивів та образів, визначили своєрідність творчої інтерпретації Біблії письменником.

Ключові слова: Біблія, інтертекстуальність, біблійний інтертекст, інтерпретація.

Novikova A. A. The Bible as a source of ideas of the literary research in V. Drozd's works (on the basis of the story „Iskariot”)

In article we have considered intertextual interaction of V. Drozd's novel „Iskariot” with the Bible, have analyzed the problem of rethinking and embodiment of the scriptural motives and characters, have defined peculiarity of the creative writer's interpretation of the Bible.

Keywords: Bible, intertextuality, biblical intertext, interpretation.

УДК 812.161.4-2

І. А. Ткаченко

**„Я НЕ УАЙЛЬДА МАЮ ІДЕАЛОМ, А ЧУМАКА, ЩО ВАРИТЬ
КАШУ З САЛОМ...”: СЕМАНТИКА ОБРАЗУ СТЕПОВОГО
КУЛЕШУ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ**

Важливу роль в естетичному увиразненні образу степу в українській літературі та його художній поетизації відіграють *смакові образні елементи та образи-одороніми* (запахи і аромати). Особливе місце в художньо-літературній рецепції степу належить смаковій характеристиці степових реалій – квітам, травам, їжі. Письменники можуть не вживати прямі смаконазви, проте семантичне поле *смак* представлено опосередковано через художньо-контекстну актуалізацію інших рецепторів, зберігаючи естетику смакової модальності. Цікавлячись феноменом степу в українській літературі, його поетикою і поезією в цілому, об'єктом уваги статті обрано характерну образотворчу деталь в художньому тексті – образ-символ степового кулешу в його системному вияві, зокрема через естетичну призму смаку і запаху.

Важливість вивчення „філософії їжі” як одного із можливих шляхів осягнення національної картини світу в її цілісності переконливо обґрунтовані у працях культуролога Г. Гачева [12]. На увагу заслуговує праця М. Бахтіна „Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу” [9] – показовий приклад системного літературознавчого аналізу феномену їжі, зокрема інтерпретація образу бенкету. Афоризм К. Леві-Строса „Ми – те, що ми їмо” якнайточніше характеризує один із шляхів авторської концептуалізації образів їжі в художньому тексті. В одному із спецвипусків журналу „Кур'єр Юнеско” („Хліб насущний. Харчування і культура”) головний редактор номеру Е. Гліссан (É. Glissant), мартинікський письменник і антрополог, підкреслював, що „їжа не тільки задовольняє одну із головних потреб людини, але й виступає невід'ємним елементом її культури” [14]. Загалом порушена проблема пов'язана із антропологічними (людинознавчими) поглядами на літературний твір (поряд із розглядом „тіла як тексту” природне місце займає інтерпретація „їжі як тексту”).

Підтвердженням актуальності вивчення кодів їжі в літературі слугують численні публікації та науково-практичні конференції (наприклад, міжнародна конференція „Харчовий код в слов'янських культурах”, Інститут слов'янознавства РАН, 2-4 грудня 2008 р., конференція-семинар „Кулінарна книга російської літератури”, 19-22 березня 2009 р.[13]). Їжа як феномен культури – науковий ракурс, у якому розглядаються конкретні вияви так званого „гастрономічного” або ж „кулінарного” образу героя, концепту, ідейного фрейму твору. У російському літературознавстві та, зокрема, культурології, „кулінарна

тема” як об’єкт літературознавчого аналізу тенденційно розвивається. Наведемо декілька промовистих дослідницьких тем-брендів: кулінарна проза В. Похльобкіна, естетична активність образів їжі та питва у творах М. Булгакова, мотив вина в романі М. Булгакова „Майстер і Маргарита”, кулінарні коди у творчості В. Маяковського, семіотика їжі у Ф. Достоевського, смак в історії та історія смаку, світ їжі у творах М. Гоголя; у контексті української прози – гастрономічний портрет „Енеїди” І. Котляревського, образ застілля у І. Нечуя-Левицького, архетипні мотиви їжі у творчості М. Коцюбинського та В. Стефаника, семіотика харчових образів у сучасній українській літературі (Ю. Андрухович, А. Курков, М. Матіос). Цей перелік можна продовжувати. Як бачимо, гастрономічний підхід у літературознавстві може бути одним із шляхів осмислення таїни художнього слова, проте ми не абсолютизуємо його можливостей, визнаючи лише адекватність звернення до цього ракурсу в окремих дослідженнях.

Смак і запах степового кулешу як поетичного образу із особливою національною семіотикою зустрічається в багатьох „степових” текстах (у творах І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, О. Гончара, Ю. Мушкетика, О. Сизоненка та ін.). Збагнути його поезію можливо лише відчувши реальний аромат і смак степової страви, проте в контексті художнього тексту образ степового кулешу сугестує особливий вплив на читача, відкриває підтекстуальний вимір внутрішнього світу художньої реальності, у котрому „немає випадкових речей” [11, с. 16].

Образ степового кулешу – непоодиноким естетичним явищем в прозі, де фігурує топос степу. Традиційна українська страва із пшона тісно вплетена в національно-екзистенційну матрицю українців, оскільки семантична глибина символу-образу кулешу експлікує важливі культурно-історично інформаційні коди (кулеш – улюблена страва козаків та чумаків, знаковою для кулінарної культури українців є чабанська каша, семіотичність каші – страви із пшона – поглиблюється фольклорними підтекстами). Володіючи особливим поетично-асоціативним полем, цей феномен степового буття (і в цьому ми переконаємося під час аналізу конкретних контекстів) пов’язується із деякими важливими смислотворчими чинниками художнього тексту, котрі часто є імпліцитними: на рівні творення характеру окремого героя, енергетичної та культурної аури певної доби/епохи, а також в сюжетно-конфліктному розвитку подій. Зупинімося докладніше на системному аналізі поезики і поезії образу степового кулешу в художньому світі творів П. Мирного („Серед степів”), І. Нечуя-Левицького („Хмари”) та Ю. Мушкетика („Яса”).

Діапазон смакових та ольфакторних характеристик того чи іншого степового атрибуту мотивований ідейним задумом автора. Літературознавець Р. Гертель (Ralf Hertel), студіюючи особливості літературно-художньої рецепції відчуттів людини, акцентує на зв’язку запахів із пам’яттю людини, її досвідом, що, на думку дослідника,

створює великий потенціал для використання цих сенсорних відчуттів як засобів суб'єктивізації зображення [19, с. 52], сутність котрого полягає в „символічному використанні запаху” письменником [19, с. 130]. Одна із особливих естетичних функцій смаку, художньо реалізована у творчому континуумі творів І. Нечуя-Левицького, полягає у здатності характеризувати як конкретні предмети, так і феномени абстрактні (універсальна властивість цього образу-символу): „смак дитинства” („Дашкович почував, що в його немолодому серці заворушилась радість школяра, котрий вертається з школи до рідного дому. Те почуття обвіяло його ніби пахощами ранньої весни, пахощами білого цвіту вишень, черешень, рясту та молоді першої травиці” [7, с. 239]), „смак простору”, „смак історії” („Вся степова трава, всі степові квітки були неначе обмочені в кров [...] розносили попід небом пахощі, витягнуті з українських душ, то козацьких, то дівочьких, замордованих за те, що вони родились на тих степах, що вдихнули в себе повітря українського неба, української землі” [7, с. 296 – 297] – у цьому контексті інтегровані в один енергетичний образ (кров) семи із семантикою смаку і запаху). Архетипні і глибоко асоціативні за своєю суттю образи їжі у творах І. Нечуя-Левицького посилюють естетично-національну символізацію світосприйняття героя та автора зокрема.

О. Білецький висловлював думку про те, що „запах діє, як музика”, адже „він звертається до підсвідомого [...] володіє значною силою навіювання [...] його вплив ірраціональний”. „Запах сам по собі може виникати як спогад і вести за собою напівстерті, але раптово оживаючі, уявлення про форми, звуки” [10, с. 92], – підкреслював дослідник. Для отримання ефекту „ємності образу” (термін О. Веселовського) степену важливим виступає принцип художньої синестезії: здатність „запахів породжувати спогади” [15, с. 282] доповнюється сугестивною силою смакового чуття, яке теж містить інформативні коди – енергетичні, емоційні, смислові. Семіотика запахів і смаку степену ніби і лежить на поверхні, проте це тільки з першого погляду: імпліцитна глибина образу степового кулешу як однієї із цих ольфакторних та смакових естетично-образних іпостасей топосу степену вражає. Художня міфологізація степену через смак відбувається під дією ірраціональною сили смакових рецепторів людини, адже смак, як і запах [15, с. 282], породжує спогад (часом вирішальний у плані розкриття і розвитку характеру героя та вирішення конфлікту, що ми пізніше доведемо на прикладі образу Івана Сірка в історичному романі Ю. Мушкетика „Яса”), створює додаткову призму сприйняття своєрідної ідилічності степену-пейзажу, в якому присутність людини в степену презентована саме через образ їжі (діє принцип, висунутий М. Епштейном, що в ідилічному пейзажі мають подразнюватися всі п'ять органів відчуттів; як бачимо, літературознавець не нехтував естетичним потенціалом смакового осягнення художньої дійсності реципієнтом [18, с. 131]), привертає увагу до степену як естетичного об'єкту,

універсалізуючи в подальшому інтертекстуальному розрізі топос степу як естетичний феномен.

У художньо-естетичній парадигмі степу І. Нечуя-Левицького смакове оприявлення степового буття виступає однією із складових степової гармонії, важливим індикатором національного ества: „Невважаючи на спеку й духоту, косарі співали косарських пісень; їх голоси змішувались з пташиним щебетанням, з тріщанням трав'яних коників. Гаряче повітря аж кипіло хвилями всякої гармонії. Наймит розпалив багаття, повісив на тагани казанок і почав варить куліш. Сонце стало серед неба, і косарі зійшлись полуднувать, посідавши кругом мисок. Дашкович сів поруч з косарями до кулішу. Затовчений свіжим салом з зеленою цибулею й кропом, куліш той здався філософові смачнішим од усякої страви” [7, с. 247]. Концептуально важливу і вирішальну роль в естетичній абсолютизації художньої рецепції образу степового кулішу в цій картині (слід віддати належне письменнику за вишукану поетизацію реалії української культури – страви) виступає прийом зіставлення і порівняння з очевидною авторською симпатією до прозаїчного: „Затовчений свіжим салом з зеленою цибулею й кропом, куліш той здався філософові смачнішим од усякої страви” [7, с. 247]. Невипадково письменник метонімічно, через називання Дашковича філософом (його рід занять), уособлює *програшність* істин високих філософських щаблів (маємо на увазі у філософії Дашковича), стверджуючи цінність прозаїчних радощів життя земної людини, яких Дашкович не пізнав сповна. Мова йде не про банальне розуміння задоволеності голоду. Власне, феномен їжі (і смак як його складова) в Нечуя-Левицького, як і в інших українських прозаїків, входить у парадигму духовно-національну, сакралізовану в архетипних образах, серед яких степовий куліш займає особливе місце.

У „безсюжетному нарисі” П. Мирного „Серед степів” поетизація степової страви додає енергетичній аурі степу особливої виразності і довершеності. „Доводилось вам коли-небудь польову кашу їсти? – запитує оповідач в душі гоголівського „Знаете ли вы украинскую ночь?”, що значно розширює інтертекстуальне поле сприйняття реципієнта (створюється ефект накладання, а то й зіставлення вражень від цих національно самобутніх явищ, котрі опиняються в одному аксіологічному вимірі). – Щерба одна, засипана злегка пшоном та задобрена шматочком сала з цибулею, – от і все. А що то за смачна та добра! Пахощі страви поєдналися з пахощами польового повітря, будять у вас смак непевний, викликають голод ненаситний!.. Шматок чорного засохлого хліба, що ви ледве вгризете його зубами, здається краще найсолодшого медяника; ложка щерби, що ви вливаєте в рот, якось смачно лоскоче за язик, гаряча пара, припахуючи злегка старим салом, приязно б'є в ніс і ще більший смак викликає. Ложка, шпарко переходячи від рота до казанка, щоб знову до рота сягнути, не похопиться вас задовольнити. Здається, навхильці пив би, очима їв – так хороше та

смаковито” [5, с. 31]. Субстрат художності цієї мікрокартини згенерований засобами синестезії смаку і запаху, котрі пробуджують у людини, на перший погляд, прозаїчні відчуття (голоду), проте апелное письменник не до так званих низьких відчуттів. Його цікавить естетична сила впливу мальованого ним образу. Поетизація образів-прозаїзмів *чорного засохлого хліба, що ви ледве вгризете його зубами, злегка старого сала* вмотивована естетикою українського життєлюбства і життєствердження. Змальована в пасторальній тональності картина степу та поетизація конкретних виявів його буття сугестує на читача враження умиротвореної елегійності, відірваності від реальності. Власне, художнє виявлення гедоністичного світосприйняття, котре є маркером українського світу, визначає ідейне спрямування твору. Письменник фіксує конкретну мить „хронотопу” степу, в площині якого оповідач пізнає відчуття задоволеності від життя, розкошуючи гармонією степового космосу. Загалом стильову манеру Нечуя-Левицького і Мирного в описі степу і ритуалу приготування та поїдання кулешу (ритуальність як система певних стандартизованих дій, котрі семантизують і деякою мірою сакралізують процес споживання кулешу) поєднує зображення із ключових іпостасей природи степу як „останнього бастиону автентичного почуття” [4, с. 5]. Уточнимо: автентика національного почуття.

У контенті аналізованих творів І. Нечуя-Левицького та П. Мирного нюхові враження набувають особливого стилістичного значення, оскільки виступають художнім засобом відображення концептуальної та підтекстової інформації, котра „розбурхує” (І. Франко) уяву читача та програмує потрібний письменникові емоційний код сприйняття. Нагадаймо, що „підтекст – глибина тексту” [16, с. 41], тому імпліцитна сфера образу степового кулешу як системного явища містить в собі інформативно-змістовий компонент, котрий може бути імпліцитним. Художнє навантаження сенсорних образів не вичерпується лише переданням найбільш репрезентативної характеристики зображуваного та відтворенням реалістичної картини дійсності, адже в літературному творі сенсорний образ перетворюється на образ художній [1, с. 4].

Значущим у стилетворчому і смилотворчому значеннях у внутрішньому світі твору виступає національний колорит деталей, художнє призначення яких полягає в організації естетичного впливу через свого роду „ефект впізнавання”, коли образ постає у думці початком ряду подібних і однорідних образів, узагальнюючи національний досвід в конкретному образі-архетипі (у контексті дослідження таким виступає образ степового кулешу): „Мета типових творів цього роду (автологічних, у яких діють „самодостатні”, „самозначущі” образи. – Т. І.), саме узагальнення, досягнута, коли той, хто їх сприймає, впізнає в них знайоме: „я це знаю”, „це так”, „я бачив, зустрівач таких”, „так на світі буває”. Але при цьому образ є

одкровенням, колумбовим яйцем” [17, с. 141 – 142], часом неочікуваним і сильним саме енергетикою простого, але з максималізованою загушеністю смислу. Наведемо промовистий приклад такої етносимволічної універсалізації (неочікуваної, але із змістом, що ніби лежить на поверхні) образу степової їжі: „Я не Уайльда маю ідеалом, // А чумака, що варить кашу з салом” [4, с. 212], – робить майже провокаційне зізнання М. Рильський. І цей фрагмент, емоційно і аксіологічно насичений, слугує своєрідним кодом осмислення самобутнього філософського світобачення українця. До того ж, будучи одним із репрезентантів степу, образ чумака маніфестує авторську націософську концепцію. У відповідному контексті такі образно-поетичні зразки авторської рефлексії буттєвих реалій можуть сприйматися як екзотизми, за умови, що реципієнтом виступає представник іншої культурної традиції.

Для показу художньої продуктивності у збільшенні коефіцієнта інформативності і доказу „невипадковості” образу степового кулешу зупинімося на історичному полотні Ю. Мушкетика „Яса”. В історичному романі художнє зображення козацького побуту вмотивоване потребою витримати дух епохи. Образи традиційних страв належать до тих етнокультурних реалій, котрі беруть участь у формуванні рецептивної моделі доби (культурно-історичної, духовної), образу конкретного героя. Нас цікавить мікросюжет з найбільшою емоційно-психологічною напругою, коли кошовий Іван Сірко, вирішує покарати звільнених з турецького полону бранців, котрі не захотіли повертатися на батьківщину („Він не може, не має права привести їх на Україну. Не може поселити зловорожців серед своїх людей, не може висіяти власною рукою серед пшениці кукіль [...] Пустити їх, нехай ідуть у Крим, а потім повертаються з ятаганами? Якщо й не самі прийдуть, то їхні діти...” [6, с. 663]). Внутрішнє сум’яття і вагання Сірка виокремлюються в окремий сюжет, особливим обрамленням в якому виступає образ кулешу. Рух Сіркової думки поданий письменником від зародження й до визрівання (болючого усвідомлення – „йому навіть не вірилося, що вони (бранці. – Т. І.) потечуть у кримський бік” [6, с. 668]) і остаточного вироку кошового – „Рубати всіх упень!” [6, с. 670].

У зображенні картини перевалу біля степового струмка письменник створює ефект тягlosti подій через принцип подання деталей укрупнено, даючи Сіркові можливість обміркувати своє рішення. Водночас цим прийомом автор підкреслює важливість і об’єктивну закономірність цього кроку козацького ватажка. Простежимо еволюцію поглядів Івана Сірка: „По тому Сірко наказав варити на всіх кашу – на козаків, недавніх невільників і полон (міфологема каші концептуалізує сакральний ритуал пригощання з одного казана як найвищого вияву довіри і побратимства. – Т. І.). Казанів мали вдосталь своїх та й захопили чимало в татар. Пшона й борошна теж. Збирали в степу бур’ян, сухі кізяки, рубали в балці лозу і терен. Незабаром по степу розлився запах

розвареного пшона, який перемішувався з пахощами полину, буркуну, інших уже сухих трав” [6, с. 660]. Письменник обирає соковиті, інформативні деталі для відтворення побутових звичаїв козаків. Поетична аура степу увиразнюється запахом їжі, котрий влітається в пахощі степового різнотрав’я. Авторська картина сугестує враження спокою після тяжкого шляху степом із неволі. Проте, це враження тимчасове.

Фізично-географічний простір рівнинного степу доповнюється новим ракурсом сприйняття – з високої могили (вивищення Сірка над іншими, художній засіб сакралізувати простір, в периметрі якого вирішується доля бранців): „Сірко довго блукав понад балкою, відтак зійшов на могилу, що самотньо чорніла у степу плескатою маківкою, дивився на багаття, на визволених з полону, що розташувалися на схилі балки й перевзувалися, вмивалися у струмку, декотрі прали. Був схожий на степового підорла, котрий щойно сів на могилу. Глибока зморшка прокреслила йому руба чоло, здавалося, там, над переніссям, стриміла стріла. Пекуча дума краяла мозок. Не веселив навіть степ, котрий хоч вже й пахнув домівкою (художня ольфакторна деталь підкреслює активність нюхового рецептора. – Т. І.), близьким відпочинком, але навівав тугу своїм безмежжям і безконечністю. Душі кортіло кудись сховатися, а сховку не було. По той бік струмка на горбі сидів ворон (образно-символічний артефакт, що провокує очікування смерті. – Т. І.), він поопускав крила, хекав з жароти, а оком пантрував на табір, вишукував здобич. Отаман почував – він клює йому серце” [6, с. 660]. „Могила [...] не тільки високий спостережний пункт у прямому й переносному значеннях, не тільки місце, з якого бачиться далеко, широко й значущо – „історично” [2, с. 506], – глибоке означення, зроблене І. Дзюбою, котре дає ключ до розуміння адекватності рішення Сірка як державотворця.

Доленосну роль у виході із душевного сум’яття Сірка відіграв чуттєвий спогад, мотивований запахом кулешу. Щоб не загубити повноти контексту подаємо цей епізод без скорочень: „Вітер доносив від струмка лоскітливий запах димку та кулеші, але віяв він не тільки з балки, а й ще звідкілясь – із далекого далеку – й доносив запах іншої кулеші, чимось схожої й не схожої на цю. Смачна, круто заварена була то кулеша, що її варили на кризі Березанського лиману. Там стояли зимівлею турецькі галери, в позанавігаційну пору вони правили за тюрму. Дерев’яні черева галер були наповнені кайданниками, котрих приковували не до лав, а до одного велетенського ланцюга, що звивався вздовж борту галери. Кайданники спали в сіні, страшенно мерзли, їх морили голодом, і вони мерли наче мухи. Та кулеша була для них першим справжнім обідом за кілька місяців. Одначе до тієї кулеші теж спочатку потрібно було дійти. Козаки залишили коней в куцах біля лиману, а самі добувалися по кризі. Від моря вже наступала весна, вдень пригрівало сонце, сніг на кілька сот кроків од берега підтанув, і в

кожному їхньому сліду хлюпала вода. Іноді вона перехлюпувала й через халяву в чобіт. Вони вирушили перед світанком, над лиманом висів вологий, густий туман, що осідав на одежі, на обличчі, на бровах, і Сірко пам'ятає, – бач, не забулося, – як звезькував його мокрою долонею. Був він тоді молодим козаком, молодим і зеленим, як барвінок, відчайдушним і безжурним, як степовий вітер. Мчав попереду інших сайгачим скоком і накликав на своє серце найдужчого з ворогів. Сторожа почула їх кроків за сто, але нічого не могла вдіяти, козаки змели її вмить, Сірко встиг потяти тільки одного турка, який обороняв вузьенькі, спущені на лід сходи. І така тоді змагала Сірка відвага, й такий у серці бринів жаль до кайданників, така великодушність вихлюпувала з серця, що він бив молотом по ланцюгові, а сам плакав, як дитина. Й ридали галерники, й лепетіли та вигукували всіма мовами, й молилися кожен своєму богові і богові богів – безмежній спочутливості й великодушшю визволителів. Й тоді козаки розпалювали з дошок, відірваних із галер, вогнища й варили куліш. Бо без тої страви кайданники не були спроможні піти з ними, а вони всі хотіли йти з козаками далі, до Очакова, щоб помститись своїм лютим ворогам. То був банкет єднання і спільної наснаги на грядущу битву, бачив справедливість у тому, що визволенням на тому банкеті присвічували велетенські смолоскипи, якими стали жахливі катівні – турецькі галери. Вони пили молоде турецьке вино й не п'яніли. Жоден із визволених не втік у лози, хоч їх ніхто не стеріг, жоден не поспішав повертатися додому, й жоден не помишляв про подальше життя серед катів своїх – турків. Були, здається, одностайні у своєму гніві, в дружбі, в жаданні помсти” [6, с. 660 – 661]. Письменник робить акценти на значимих для Івана Сірка показниках любові до рідної землі і поваги за пролиту братерську кров („Жоден із визволених не втік у лози, хоч їх ніхто не стеріг, жоден не поспішав повертатися додому, й жоден не помишляв про подальше життя серед катів своїх...”), свідком яких він був у непоодиноких боях. Динаміка роздумів ватажка відбувається у порівнянні емоційних вражень від давнього визволення бранців із сьогоденним: „З думою, із світлим спомином Сірко зійшов з могили й побрів поміж бранцями, іноді зупинявся, розпитував у того чи в того про життя в неволі” [6, с. 661], ловлячи себе на думці, що „зароджується в грудях скарга на долю і на своїх земляків, що так легко горнулися до чужого берега, так легко переймали чужі звичаї і пісні” [6, с. 663].

Сенситивність сприйняття Сірком степового кулешу та й в цілому реальності пояснюється особливістю українського менталітету, а в авторській концепції образ Івана Сірка виступає художнім втіленням моделі національного характеру: емоційність та естетизм світосприйняття, запальність, чутливість (через розвинену сенсоріку), екзекутивність (жіночість світосприйняття – „типове явище в українській психокulturі”) – детермінанти його реакції на зовнішні подразники. Психологічний аспект художньої реалізації образу кошового Сірка завдяки залученню сенсорно стимулюючих деталей (як от: запах страви,

смакові елементи – молоде вино як знак молодості самого Сірка, зорові враження від степу і т. д.) стає об'ємнішим і виразнішим. Ю. Мушкетик – майстер психологічного нюансування, завдяки чому образ Сірка в художній інтерпретації письменника набуває оригінального трактування. Спільна трапеза козаків і бранців мала б уособлювати сакральне відчуття єдиної родини, братерства. До столу не запрошують ворогів. В українській етнокультурі їжа – компонент народної культури, що виходить за межі матеріального світу, вплітаючись у духовний контекст взаємин між людьми. Тому гармонійно-ідилічної картини єдиного столу так і не відбувається.

Що ж до гастрономічних описів у чистому вигляді, то в контенті аналізованих творів їх немає, адже образи страв і відображення окремих дій, пов'язаних із споживанням їжі не є авторською самоціллю: символи їжі, кулешу зокрема, інтегровані в художню систему образотворення, вони мають тут не лише етнографічне значення, а й виконують характеротворчу роль. Наприклад, засобом показу особистості Мокія Сироватки, степового вартового, у романі Ю. Мушкетика „Яса” слугує красномовний штрих щодо харчової культури козака: „Сироватка варив куліш у чималенькому мідному казані посеред двору. Ще кулеша не зварилася, а по двору дух пішов, аж комишники засалапали язиками, як голодні коти. Приправив її запорожець старим салом, ліщиновим листям, дикою цибулею, перцем, котрого мав у чересі з півдесятка стручків. Зготував дві страви: одну рідку, другу густішу, домішавши туди трохи гречаного борошна. Опріч пшона, кількох шматків сала на дні бодні та ворочка гречаного борошна в коморі більше не було нічого. Комишники доїдали Драпакові запаси й, либонь, не загадували далеко наперед. Земля біля хутора лежала неорана, й не було в хлівах ніякої худоби, навіть буда біля хати стояла порожня – пес або забіг, або його забили. Комишники лигали гарячий куліш, аж тріщало за вухами. Вони забули про кашовара, і йому залишилося тільки трохи рідкої кулеші. Сироватка їв не поспішаючи, ложку ніс до рота *красиво* (курсив мій. – Т. І.), підставляючи під неї човником долоню. Він не дивився в бік комишників, що повиверталися на очереті, палили люльки” [6, с. 686 – 687]. Як бачимо, харчова культура героя у філософському розумінні сприяє глибшому показу характеру й ідеї твору, створює виразність образу (чи то людини, чи природи, епохи) через рецептивно-сенсорне нюансування, посилюючи емоційний вплив на читача і збагачуючи його культурологічно.

Насамкінець зазначимо, що осмислення проблеми збереження етнічної ідентичності в літературі пов'язується із актуалізацією конкретних образів її вираження, зокрема, за допомогою етнічних символів-архетипів, серед яких вагоме значення належить і феномену їжі, не випадково названому Г. Гансом втіленням „символічної етнічності” або „етнічності останньої надії”.

Образні асоціації, пов'язані із символом степового кулешу, в контенті аналізованих творів постають як своєрідний універсальний код, здатний передавати сакральне для нації, багата уява і самобутній смак якої витворили оригінальну страву, хоч і просту за своєю кулінарною сутністю, але потужну і самодостатню за своєю автентичною, глибоко національну за своєю природою, онтологією. Степовий куліш – образ, що генерує культурологічну інформацію, котрій властива національна маркованість, семантизує етнонаціональні реалії, які є важливим сектором внутрішньотекстової організації, одним із чинників художньої цілісності і цінності. Ця проблема потребує подальшого поглибленого вивчення.

Література

1. **Волошина О. В.** Роль сенсорної лексики у створенні художньої образності (на матеріалі англійської прози) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Київськ. нац. ун-т. ім. Тараса Шевченка. – К., 1994. – 24 с.
2. **Дзюба І. М.** „Скіфський степ під небом України (Борис Мозолевський)” // Дзюба І. М. Из криниці літ : у 3-х т. – К. : Видавничий дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – Т. 1. – Статті. Доповіді. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. – 975 с. – С. 486 – 506.
3. **Етнос. Нація. Держава.** Україна у контексті світового етнодержавницького досвіду / За ред. Римаренко Ю. І. – К. : Інститут держави і права НАН України, 2000. – 516 с.
4. **Мандрівник і риболов:** Природа у творчості Володимира Свідзінського й Максима Рильського / Упорядник І. Андрусак. – К. : Факт, 2003. – 352 с. (Літ. проект „Текст+контекст”. Знакові літературні доробки та навколо них).
5. **Мирний П.** Серед степів / Мирний П. Серед степів. День на пастівнику. – К. : Дніпро, 1982. – 74 с.
6. **Мушкетик Ю.** Яса : роман. – Київ : Дніпро, 1990. – 829 с.
7. **Нечуй-Левицький І.** Кайдашева сім'я; Хмари. – К., Наукова думка, 2001. – 504 с.
8. **Юрій М. Ф.** Етногенез українського народу : навчальний посібник. – 3-тє вид., доповнене і перероблене. – К. : Кондор, 2004. – 262 с.
9. **Бахтин М.** Пиршественные образы у Рабле // Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и культура Средневековья и Ренессанса. – М. : Художественная литература, 1990. – 2-е изд. – 543 с.
10. **Белецкий А. И.** В мастерской художника слова / Сост. вст. ст., коммент. А. Б. Есина. – М. : Высшая школа, 1989. – 160 с. (Классика литературной науки).
11. **Галанов Б. Е.** Живопись словом. Человек, пейзаж, вещь. – М. : Советский писатель. – 184 с.
12. **Гачев Г.** Национальные образы мира. Евразия – Космос кочевника, земледельца, горца. – М., 1999; Гачев Г. Вещают вещи, мыслят образы. – М., 2000. – 396 с.
13. **Государственный музей А. С. Пушкина „Михайловское”** // Режим доступу : <http://pushkin.ellink.ru/museum/konf/konf71.asp>.
14. **Есин А. Б.** Введение в культурологию: Основные понятия культурологии в систематическом изложении : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Издательский центр „Академия”, 1999. – 216 с. // Режим

доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Esin_KultVved/_07.ph.
15. Монтень М. О запахах // Монтень М. Опыты / Перевод А. С. Бобовича и др. В 2 т. – Т. 1. – Кн. 1, 2. – М., 1996. **16. Озеров Л. В.** В мастерской стиха. – М. : Знание, 1968. – 62 с. **17. Потебня А. А.** Виды поэтической иносказательности // Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Из записок по теории словесности. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с. **18. Эпштейн М. Н.** „Природа, мир, тайник вселенной...” : система пейзажных образов в русской поэзии. – М. : Высшая школа, 1990. – 303 с. **19. Hertel R.** Making Sense: Sense Perception in the British Novel of the 1980s and 1990s. – Amsterdam & New York, NY : Rodopi, 2005. – 243 p.

Ткаченко И. А. „Я не Уайльда маю ідеалом, а чумака, що варить кашу з салом...”: семантика образу степного кулеша в контексте української прози

Статья показывает место степных элементов еды (в частности, степного кулеша как каши), который имеет специфическое стилистическое и семантическое значение в контексте украинской прозы (Панас Мирный, И. Нечуй-Левицкий, Ю. Мушкетик). Рассматривается семантическое и вкусовое значение данного понятия.

Ключевые слова: топос степи, микрополе „степь”, степной кулеш, образ еды, характер и еда.

Ткаченко І. А. „Я не Уайльда маю ідеалом, а чумака, що варить кашу з салом...”: семантика образу степового кулешу в контексті української прози

Стаття показує місце степових елементів їжі (зокрема, степового кулешу як каші), який має специфічне стилістичне й семантичне значення в контексті української прози (Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, Ю. Мушкетик). Розглядається семантичне та смакове значення досліджуваного поняття.

Ключові слова: топос степу, мікрополе „степ”, степовий куліш, образ їжі, характер та їжа.

Tkachenko I. „I do not have Wilde as my ideal but chumak that boil porridge with leaf lard...”: Semantics of a steppe kulish in the context of Ukrainian prose.

The article shows the place of steppe food elements (a steppe kulish – porridge), which have special stylistic and semantic meaning in the context of Ukrainian prose (P. Myrny, I. Nechuy-Levitsky, J. Mushketyk).

Keywords: topos steppe, microfield „steppe”, a steppe kulish, food image, character and food.

УДК 821.161.2 – 3.09'06 (043.3)

В. Г. Фоменко

УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ УРБАНІСТИЧНОЇ ТЕМАТИКИ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

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” [1, с. 271].

У другій половині ХХ століття стрімко розвивається західноєвропейська урбаністична історіографія, внаслідок чого виникає „нова міська історія, культура, література тощо [2, с. 91]”, 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”.

Таким чином, 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 [3, с. 371]”, 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. 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 [4, с. 131]”.

Генеза теми міста в літературі простежується з часів античності, коли місто розглядалось як „космос-соціум”. 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 Горація. 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 [1, с. 273]”, 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 [5, с. 57]. 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.

Особливістю української літератури доби бароко є те, що в ній відбиті інтенції мислителів і митців не просто зорієнтованих на Європу, а вихованих на європейських зразках і в європейському дусі. Саме це є суттєвим додатком, який змушує повернутися до соціального аспекту повсякденного життя не лише барокової, а й усієї української культури XVI–XIX ст., суспільства в цілому як формації не тотожної ні поняттю „населення”, ні поняттю „народ”, бо в межах, для прикладу, Російської імперії, український народ і та незначна кількість його представників, що сповідували ідеї хоча б культурної автономії, не об’єднувалися на основі спільних духовних орієнтирів та ідеології.

Переконливою є тенденція до постійного „заниження” осередків цивілізованого розвитку українських надбань у кінці XVIII ст., внаслідок

чого інтелігентний прошарок української „держави духу” став носієм занепалих набутоків. Саме ці набутки були актуалізовані добою романтизму, від якої в Україну дійшла й більш-менш розумно вкоренилася лише одна енергетична її гілка, вербалізована.

Проаналізувавши ряд наукових досліджень, зазначаємо, що у фокус літератури місто потрапляє, починаючи з XIX століття. Воно виступає у творах як тло, топос, місце дії, декорація, подекуди, як образ (В. Гюго, О. де Бальзак, Ч. Діккенс, М. Гоголь, Ф. Достоевський). Акцентуємо увагу й на тому, що в художніх творах, починаючи із XIX століття, місто постає втіленням цивілізації. З часом реалістичні картини художнього відтворення міста відбивають сприйняття його як лабіриту [6, с. 110]. Місто починає осмислюватися і малюватися як історичний палімпсест.

На думку В. Глазичева, і ми її поділяємо, література XIX століття виконувала роль „урбан-соціології у повному обсязі”. Такі міста, як Лондон, Париж, Рим набувають особливого символічного значення, уособлюють спосіб буття, культуру, моду, політику ще у XVIII–XIX століттях. Місто в літературі набуває характерних рис живої істоти. Друга половина XIX століття позначилася 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.

Доба модерну в українській літературі 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, значно помінялася сама літературна мова, яка важко, але послідовно, вбирала в себе щоразу більше число понять, слів, мисленневих змін. Таким чином, саме ці зміни вивели 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. Отже, друга

половина ХХ століття позначилася позицією молодих митців, для яких протиставність попередникам залишається нормою донині, що й відбилося в поняттях „шістдесятники”, „сімдесятники”, „вісімдесятники”. Це не означає, що підстав для розмежувань „вісімдесятників” (В. Герасим’юк, І. Римарук, Т. Федюк) та „сімдесятників” (В. Кордун, М. Воробйов, С. Вишенський) немає. Герметичність художнього мислення останніх і ускладнена (і соціально визначена) метафорика перших стали своєрідними візитівками неухильного руху української поезії у бік загальноєвропейських поетичних переважань, що стане предметом подальших досліджень у цьому напрямі.

Література

1. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность / Освальд Шпенглер. – М. : Эксмо, 2006. – 800 с. **2. Репина Л. П.** История и социология: Основные тенденции в современной англо-американской урбанистике / Л. П. Репина // История и историки: историографический ежегодник. – М., 1989. – С. 88 – 111. **3. Harvey D.** Consciousness and the Urban Experience. – Oxford : Blackwell, 1985. – 470 p. **4. Савченкова В. М.** Концепции города и урбанизации в западной социологии : теоретико-методологический анализ : дис... кандидата социол. Наук : 22.00.01 / Савченкова Виктория Михайловна. – М., 2005. – 157 с. – Библиогр. : С. 149 – 157. **5. Матковська І.** Образ Києва у „Слові о полку Ігоревім” / І. Матковська // Образ міста в контексті історії, філософії, культури: киевознавчі читання. – К., 2005. – С. 56 – 64. **6. Ямпольский М.** Лабиринт / М. Ямпольский // Ямпольский М. Демон и лабиринт. – М., 1996. – С. 82 – 116.

Фоменко В. Г. Универсальность урбанистической тематики в литературном процессе

В статье мы рассмотрели значение и влияние города, процессов урбанизации на развитие западноевропейской и украинской литератур.

Ключевые слова: урбанистика, социум, многослойность.

Фоменко В. Г. Універсальність урбаністичної тематики в літературному процесі

У статті ми розглянули значення та вплив міста, процесів урбанізації на розвиток західноєвропейської та української літератур.

Ключові слова: урбаністика, соціум, багатослойність.

Fomenko V. G. Universality of urban theme in the litterarure

In the article we searched the meaning and influence of the city, procesess of uran on the development of westeuropean and ukranian literature.

Keywords: urbanism, society, multi-layeredness.

УДК 821.161.2.0

Т. П. Шестопалова

**Ю. ЛАВРІНЕНКО ЯК ЗАРУБІЖНИЙ УКРАЇНІСТ:
КОНЦЕПТ ЕМІГРАЦІЇ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
ТА ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ АСПЕКТАХ**

Науково-критична спадщина Ю. Лавріненка, безперечно, несе в собі інтенцію еміграції та еміграціонізму як *іншого*, що багатьма своїми ресурсами походить із чужокультурного середовища формування та функціонування українського літературного процесу по Другій світовій війні. Водночас уся його діяльність органічно вписується в актуальний контекст українського материкового світу, оскільки загально є конструктивною пропозицією у відповідь на культурну катастрофу, що спіткала українців на автохтонній території за більшовизму. Виникає питання, яким чином слід урахувати еміграційну поставу Ю. Лавріненка в процесі вивчення його науково-критичного спадку?

У сучасному літературознавстві цілком обґрунтовано звучить теза про необхідність інтеграції творчих та наукових здобутків закордонних діячів української культури в єдиний із материковими потік [1]. Показовою в плані практичного втілення такої позиції, на мою думку, виглядає загальнознана монографія С. Павличко „Дискурс модернізму в українській літературі” [2], де еміграційний статус митців та вчених є мінімально наголошеним у контексті постановки глобальної проблеми модернізації української літератури в I-ій половині ХХ ст., яку здійснювали Леся Українка, М. Євшан, В. Підмогильний, так само і Ю. Косач, В. Петров та І. Костецький. На противагу існує й плідно розгортається тенденція до прямого предметного вивчення літературно-мистецького ареалу еміграції, що так само має своє обґрунтування в науковому середовищі [3, с. 84 – 88.]

Поміченою ж і зартикульованою в теоретико-прикладній складності проблема цілісного бачення українського культурного світу ХХ ст. робиться в міркуваннях Ю. Шереха. У пізній збірці своїх праць він указав на існування *того*, що „відкрилося культурно-наставленому українському інтелігентові на новому ґрунті і що відрізняє його світосприймання й мислення від звичного на Україні” [4, с. 24 – 25], тим самим висуваючи об’єктивну потребу роздиференціювати тих, хто „хотів” і „шукав” (Ю. Шерех) кордонів із надією залишитися по їхньому західному боці, і тих, хто залишався в тодішніх політичних межах України, а відтак, розмежування й їхніх здобутків. Це розподібнення, однак, не виключає можливості поступового стирання межі між ними в інтересах загальноукраїнської, повної представленості в світі. „Їхнє взаємознайомство [українства материкового й закордонного – Т. Ш.], витворення спільної духовності, якщо воно взагалі практично можливе,

витворення того надвищого українського, великими літерами, МИ – це справа умовна, проблематична, і, хто знає, чи здійсненна в майбутньому” [4, с. 24 – 25] – таким є остаточне резюме Ю. Шереха стосовно перспективи злиття в один потік двох складових національної культури.

Б. Рубчак на початку 90-х рр. минулого століття так само недовірливо висловився стосовно паритетної інтеграції „вітчизняного центру” та „еміграційної периферії” [5], бо ця остання завжди перебуватиме в умовно залежній ролі, повертаючи до себе критичні зауваги та бажання виправляти її здобутки в напередзаданому напрямку.

За такої ситуації будь-яка дослідницька інтерпретація діахронії зарубіжної україністики загально може зводитися до дискрипції його фактичних набутоків у дзеркалі материкових досягнень. Саме тому вивчення лавріненківської критики не слід кодифікувати лише за історико-територіальним рівнем концепту „еміграція”, оскільки в повному обсязі своїх сенсотворчих компонентів він передбачає звернення до інтелектуально-ментальних означників, що об’єднуються поняттям особистісної свідомості.

Відповідну спробу альтернативного щодо звичного, позначеного гео-топографічним ключем *еміграція / діаспора – материк*, теоретико-термінологічного маркування двох українських культуротворчих царин запропонувала Л. Тарнашинська [6, с. 412 – 432], висунувши на перший план серед об’єднаних засад „двох художньо-естетичних потоків” фокус *художньої свідомості*. Тримаючи на оці тезу Б. Рубчака про „переміщену” як „зміщену” особу митця-емігранта, вона сконстатувала, що „зміщення фокусу самовияву через художню свідомість неминуче призводить і до *герменевтичного зміщення цілісного образу національної літератури*, внаслідок чого маємо образ української літератури як *літератури розфокусованої свідомості*” [6, с. 427]. Якщо ж сприймати вітчизняну літературу в якості „цілісної відкритої метасистеми” (Л. Тарнашинська), то з’являється можливість інтерпретувати творчі зразки зарубіжного українознавства в аспекті набуття через них повноти співбуття з Іншим (націями, культурами, традиціями тощо), і це дозволяє краще уявити, зрозуміти й оцінити себе.

На мою думку, висловлені дослідницею міркування частково відповідають та можуть бути застосовані до розв’язання проблематики сучасного буття літературознавчих текстів Ю. Лавріненка з перспективи концептних носіїв його теоретичної свідомості. Специфікувати становище, у якому критик усвідомлює себе від 50-х рр. ХХ ст. і яке складає певний чинник формування його теоретичної свідомості, допомагає ряд документальних свідчень. Власне вся його культуротворча діяльність за кордоном виглядає відчайдушним, із усіх душених та інтелектуальних сил, опором загрозі зникання в чужонаціональних умовах. У 1971 р. він звіряється: „Людина не може подолати, ані перетривати долю. Не може від неї і втекти, бо який би не був гарний міт універсальності еміграціонізму – він все ж таки лишається мітом” [7,

с. 18]. Ще у 1957 р. О. Ізарський, критикуючи Лавріненкову інтерпретацію творів Бонгса, пише в листі: „Ви пересолюєте, сипнули солі, як справжній політичний емігрант. Біль на душі, в душі і над душею” [8]. Ізарський мимохіть оприсутнив важливу особливість критичного мислення Ю. Лавріненка. Стан душі визначає підхід до явища, сама душа стає основним предметом розгляду, чого б не торкалася критична свідомість автора.

Для нього як прямого свідка катастрофи України після Національної революції, свідка „Розстріляного Відродження” – поразка, якою він вважав і власну еміграцію, відлунювала невігійним болем. Так, говорячи про „стрімголов обрізаний зрив” Тичини „з найвищого шпилья трагічних напруг”, критик характеризує цей зрив як інстинктивну реакцію самозбереження: „Інакше для Тичини був би шлях у погибель, божевілля або ... в еміграцію”. Що це? Три різні можливості чину на вибір чи вказівка на фатальну катастрофу особистості, явлену в різних формах: фізичної смерті, психічної смерті, *викорінення* як духовної смерті, неминучої в ізоляції від життєдайних джерел своєї власної ідентичності? Лавріненко, як і більшість інтелігентних представників тієї хвили еміграції, гостро відчував на собі небезпеку саме цієї останньої форми переходу в небуття.

І все ж чи можна безапеляційно твердити, що концепт еміграції точно відповідає ситуації буттєвого заникання? Напевне, ні, бо як тоді бути зі свідченням Ю. Шереха про свідомий активізм рішення тисяч колишніх радянських громадян, не певних у своєму майбутньому за більшовицького режиму, „хотіти” й „шукати” західних кордонів, іншими словами, шансу на еміграцію [4, с. 23]? Як поза еміграційним контекстом розцінювати той колосальний масив праці, який здійснював Ю. Лавріненко, так само, як і багато інших інтелігентів-інтелектуалів, серед яких були І. Кошелівець, В. Кубійович, Д. Чижевський, О. Оглоблин, М. Ветухів, Ю. Шерех, І. Лисяк-Рудницький та багато інших? Еміграція асоціювалася з потребою життя, а не смерті, саме цим вона й була виправдана. Тому якщо вести мову про усвідомлення Ю. Лавріненком еміграції як драми українського життя й культури, то слід враховувати й риторичний рівень прояву цього концепту, через який семантико-стильовий ландшафт текстів, позначених непроминальним екзистенційним досвідом, набуває здатності контрастно до вербального чинника фокусувати причетність висловленої думки до ситуації ставання, утвердження, і аж ніяк не заникання. Співзвучним сказаному, гадаю, є висловлювання М. Гайдеггера про думку, яка „відносить до буття те, що надане їй самим буттям. ...думка дає буттю слово. ...У домівці мови мешкає людина. Мислителі й поети – охоронці цієї домівки” [9, с. 192].

С. Вейль, будучи свідком різнорідних драматичних „зміщень”, викликаних Другою світовою війною, назвала укорінення найважливішою й водночас найменш визнаною (а відтак, і найменш

визначеною та усвідомленою) потребою душі, котрій складно знайти достатнє визначення [10, с. 36]. Натомість, на її переконання, кожна людина утримується й живиться багатьма коренями. Вони визначають сприйняття нею морального, інтелектуального, духовного життя шляхом поєднання індивідуума з органічними для нього колами середовища. „Взаємовплив різноманітних кіл не менш необхідний, ніж укорінення в природному оточенні. Але певне коло повинно сприймати зовнішній вплив не як внесок, а як стимул, що робить його власне життя інтенсивнішим” [10, с. 36].

Перебуваючи в еміграції, літературознавець активно занурюється в інтелектуальне середовище, підтримуване УВАН, НТШ, „Словом”, формує елітні українські періодики та багато пише. Такий масив українських контактів сприяє збереженню української ідентичності на тлі набуття іншої – американської, а водночас як українське, так і американське начала в свідомості цієї особистості вступають в особливу взаємодію, що, за визнанням самого Ю. Лавріненка, не підпадає під звичну назву явища „еміграція”, „еміграційна література”, „еміграційне українське літературознавство”. До подальшого осмислення накресленої теми підштовхує уривок із листа Ю. Лавріненка, у якому разом із оцінкою „американської” статті Ю. Луцького наявне й надбубання проблеми того історико-культурного утворення, на яке поступово трансформується еміграція. Він пише: „Бо ж я не думаю, щоб Ви повірили самі собі і вже навіки кинули україністику-славистику. Ви скажете, що Ви не емігрант. Кожен може так сказати. А я хіба емігрант? Я – громадянин США. Працюю в американській установі. Це щось складніше ніж „еміграція” – це явище оригінальне середини 20-го віку” [11].

Не дивлячись на лаконічність наведеного міркування, у ньому вирізняються принаймні два моменти, що можуть посутньо впливати на розвиток піднятого питання. По-перше, україністика як поле професійної діяльності не є приділом емігрантів, це – радше свідомий інтелігентний вибір тих особистостей, які вже подолали високий соціокультурний бар’єр між собою та новим середовищем існування. По-друге, апофатичний елемент в означенні своєї соціокультурної ситуації як такої, що не вичерпується поняттям „еміграція”, схиляє бачити в останній загальнозрозумілий, ледь чи не універсальний – у контексті цивілізаційно-культурної динаміки – світовідчуттєвий горизонт, у якому формуються нові феномени, що потребують для власного осмислення інтелектуально-духовного зусилля.

Е. Саїд, висловлюючи „Думки про вигнання”, наголосив заміщувальний механізм адаптації на новому ґрунті. „Вигнанцеві пропонується новий комплект пут і зв’язків, він присягає на вірність новим кумирам. Але одночасно щось втрачає – критичний погляд на речі, мудру стриманість, моральну сміливість” [12, с. 260]. Означена класиком постколоніальних студій утрата є ні що інше, як засаднича

зміна структури свідомості індивіда, яка перекроює й перебудовує способи рецепції та інтерпретації ним світу, відтак, самі ці структури, метакритичне оприсутнення здійснюється через концепти, відповідають текстам (вербальним, писемним та нішим) [13], які створює, водночас звертаючись до них, свідомість людини.

І тут неперехідне значення має інтелектуально-діяльнісна активність, яку обирає вигнанець (за іншими характеристиками емігрант, діаспорянин, експатріант, знедолений): „чи сидіти на узбіччі, розшарпуюючи образи, чи щось набути: розвинути в собі здоровий (такий, що не хибує на мізантропію чи поблажливе презирство до людей), своєподібний погляд на життя” [12, с. 260]. Він формує новий горизонт мислення в сув’язі контактів з іншими, такими, як і він, вигнанцями, представниками домінуючої нації, а також долученням до матеріальних, духовних та інтенційних об’єктів іншого середовища. Серед них література визнана тим єдиним середовищем, де вигнанець тільки й може почуватися вдома (на думку Т. Адорно). Таким чином, креативна й рецептивна свідомість вигнанців, у якій постають літературні тексти та інтерпретанти, становить собою саме той проблемний ракурс, який уже звично пов’язують з еміграційною літературою як специфічним культурно-мистецьким явищем. Ю. Лавріненко зі свого боку добре розуміє це, коли в „Літературі вітаїзму” протиставляє поезію та політику, пишучи, що поезія „бачить крізь тіло серце, крізь „злобу” дня – день грядущий”, політика ж „тільки засліплюється „злобою” дня і не вміє читати рентгенівські знятки поезії” [14, с. 940].

У літературно-мистецькому горизонті простежуються стани свідомості, що фіксуються в критичних текстах лінгвістичними означниками „еміграція”, „еміграціонізм”, а водночас ті, що імплікують концепт еміграції на проблемно-структурному рівні текстових змістів. Іншими словами, *знаки станів свідомості* (М. Мамардашвілі) (коли йдеться про науковий доробок особистості, то – теоретичної свідомості) вказують на концептні величини, присутні в тексті.

Показовою тут є стаття Ю. Лавріненка „Література межової ситуації” (1957), де автор персонілізував критичні стани літературно-мистецької свідомості, котра опиняється в межовій ситуації „останнього рішення”. Павло Тичина, Микола Хвильовий, Микола Куліш, Тодось Осьмачка – це чотири індивідуальні долі, у яких критик прочитує сенси, що відповідають теоретичному контексту модерної доби в аспекті постановки проблеми сучасної людини-вигнанця, емігранта.

Рубіжні лінії життя, на яких дух людини підпадає під колосальну напругу, що призводить до трансгресії її власних звичних кордонів, Ж. Батай визначив як іманентний простір літературної діяльності [15, с. 45 – 46], необхідне поле її ідейно-художніх пошуків та інтересів. Пишучи „Література межової ситуації”, як і цілий ряд інших праць, Ю. Лавріненко розробляє науково-критичну сюжеттику, у якій перипетії

літературно-мистецької творчості осмислюються як середовище існування живого духу та індивідуальної свідомості українських митців, що жили за кордоном. І саме в цьому аспекті „еміграція” постає в ролі літературознавчої понятійної реалії.

Дана праця є фрагментом майбутньої докторської дисертації.

Література

- 1. Салига Т. Ю.** Вокатив (Літературно-публіцистичні статті) / Тарас Салига. – Львів : Місіонер, 2002. – 244 с.
- 2. Павличко С. Д.** Дискурс модернізму в українській літературі : Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. / Соломія Павличко. – Либідь, 1999. – 447 с.
- 3. Ігнатенко М. А., Астаф'єв О. Г.** Про лірику української еміграції „не ложними вустами” / Микола Ігнатенко – Олександр Астаф'єв // Слово і час. – 1999. – № 4-5. – С. 84 – 88.
- 4. Шевельов Ю. В.** МИ і ми // Поза книжками і з книжок / Юрій Шерех. – К. : „Вид-во „Час”, 1998. – 456 с.
- 5. Рубчак Б. Т.** Кам'яні баби чи Світовид // Світовид / Богдан Рубчак. – 1996. – Ч. 2 (23). – С. 89 – 100.
- 6. Тарнашинська Л. Б.** Література розфокусованої свідомості: до категорії „діаспора” та її інтерпретацій у літературознавстві // Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К. : Вид. дім „Киево-Могилянська академія”, 2008. – 534 с. – С. 412 – 432.
- 7. Лавріненко Ю. А.** Зруб і парости / Юрій Лавріненко. – Б. м. : Сучасність, 1971. – 334 с.
- 8. Лист Ю.** Лавріненка до О. Ізарського від 1957 р. // Колекція особистих документів Ю. Лавріненка у Відділі рідкісної книги та рукописів Наукової бібліотеки Колумбійського університету (Нью-Йорк, США). – Кор. 3. – Тека 12.
- 9. Гайдеггер М.** Письмо о гуманизме // Время и бытие: Статьи и выступления : Пер. с нем. / Мартин Гайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
- 10. Вейль С.** Укоріння. Лист до клірика / Сімона Вейль. – К. : „Д. Л.”, 1998. – 298 с.
- 11. Лист Ю.** Лавріненка до Ю. Луцького від 24 травня 1963 р. // Колекція особистих документів Ю. Лавріненка у Відділі рідкісної книги та рукописів Наукової бібліотеки Колумбійського університету (Нью-Йорк, США). – Кор. 5. – Тека 14.
- 12. Саид Э.** Мысли об изгнании / Эдвард Саид. – Иностранная литература. – 2003. – № 1. – С. 252 – 262.
- 13. Мамардашвили М. К.,** Пятигорский А. М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке / Под общ. ред. Ю. П. Сенокосова / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. – М. : Школа „Языки русской культуры”, 1997. – 215 с.
- 14. Лавріненко Ю. А.** Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933 / Юрій Лавріненко. – К. : Смолоскип, 2004. – 992 с.
- 15. Западное литературоведение XX века : Энциклопедия** / Гл. научн. ред. Е. А. Цурганова. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.

Шестопалова Т. П. Ю. Лавріненко як зарубіжний україніст: концепт „еміграція” в соціокультурному та теоретико-літературному аспектах

Стаття присвячена питанню понятійного наповнення концепту „еміграція” в літературознавстві. Ю. Лавріненко під час здійснення науково-критичної інтерпретації літературних феноменів апелював до власного досвіду емігранта. Авторка здійснює спробу осмислити концептні рівні поняття „еміграція” в літературознавчому тексті.

Ключові слова: еміграція, вигнання, свідомість, концепт.

Шестопалова Т. П. Ю. Лавриненко как зарубежный украинист: концепт „эмиграция” в социокультурном и теоретико-литературном аспектах

Статья посвящена вопросам понятийной наполненности концепта „эмиграция” в литературоведении. Ю. Лавриненко в процессе научно-критической интерпретации литературных феноменов постоянно апеллировал к собственному опыту эмигранта. Автор совершила попытку осмыслить концептные уровни понятия „эмиграция” в литературоведческом тексте.

Ключевые слова: эмиграция, изгнание, сознание, концепт.

Shestopalova T. P. J. Lawrynenko as foreign ukrainist: concept „emigration” in the social-cultural and theory-literary aspects

The article is devoted to questions of the concept „emigration” in the literary science. J. Lawrynenko addressed to own emigrant’s experience all the time while he made a critical interpretation of literary phenomena. The author has an attempt to examine a concept levels of the definition „emigration” in a literary text.

Keywords: emigration, exile, awareness, concept.

УДК 821.161.1 – 2.09 + 929 (Даль + Островский)

Н. Л. Юган

**РАЗВИТИЕ ЖАНРА ФОЛЬКЛОРНОЙ
ВОЛШЕБНО-ЛИРИЧЕСКОЙ ПЬЕСЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ В. И. ДАЛЯ И А. Н. ОСТРОВСКОГО**

Проблема „В. И. Даль и А. Н. Островский” в литературоведении не была поставлена. Но, на наш взгляд, она напрашивается сама собой. Между мировоззрением и литературным творчеством обоих авторов много общего: бытописание, интерес к этнографии, фольклору и народному слову, создание в тексте типических характеров (купеческое сословие, народ), активное и разнообразное использование в

литературном произведении разных жанров устного народного творчества, собиране народных слов и выражений и попытка систематизировать их в словаре.

Были ли между В. И. Далем и А. Н. Островским личные контакты? Вряд ли. Однако и здесь есть точки соприкосновения. Как известно, А. Н. Островский в начале 1850-х годов возглавил „молодую редакцию” „Москвитянина” [7, с. 40 – 90]. В это время В. И. Даль служил в Нижнем Новгороде (с 1849 года). Вместе с тем, он был дружен с М. П. Погодиным, с самого момента создания „Москвитянина” в личных письмах к редактору давал дельные советы, обсуждал программу, критиковал [14]. М. П. Погодин, а затем и А. Н. Островский были знакомы и очень ценили друга В. И. Даля и его первого биографа – П. И. Мельникова-Печерского [7, с. 72 – 73, с. 91 – 92]. По мнению М. П. Лобанова, „естественно, что их [т. е. Даля и Мельникова-Печерского. – Н. Ю.] занятия по изучению народного быта не могли не вызвать внимания и интереса в „Москвитянине”, с которым оба были связаны” [7, с. 92]. В письме А. Ф. Вельтмана к В. И. Далю от 3 мая 1850 г. мы находим свидетельство знакомства В. И. Даля с комедиографией А. Н. Островского: „Замечания твои насчет „Своих людей” <...> совершенно справедливы. Этих кратких слов достаточно для <...> разбора и оценки” [13, с. 530]. Речь здесь идет о пьесе А. Н. Островского „Свои люди – сочтемся!” (1850).

Еще одной точкой соприкосновения в теме „В. И. Даль и А. Н. Островский” является авторская работа над словарем народного языка. С юношеских лет А. Н. Островский записывал оригинальные слова и выражения разговорной речи, а потом, в 1850-е годы, приступил к составлению „Опыта волжского словаря”, „Археологического словаря” и других. Драматург изучал Словарь В. И. Даля, использовал его в своей работе. В его бумагах сохранился набросок „Разбора словаря Даля”. Он признавал многие достоинства Словаря (приведение пословиц в качестве иллюстративного материала, новаторские способы толкования слов), но также указывал на недостатки (неразличение общих слов и местных или неправильных). Кроме того, словарь В. И. Даля не удовлетворял А. Н. Островского своим количественным составом. Драматург считал, что далевский труд можно было бы увеличить почти вполнину. Вначале А. Н. Островский хотел дать дополнения к Словарю. Участвуя в 1856 – 1857 гг. в Литературной экспедиции, организованной Морским министерством, А. Н. Островский собрал до 7000 прибавочных коренных слов в дополнение к Словарю В. И. Даля. В процессе накопления материалов он изменил свое первоначальное намерение: вместо дополнений задумал составить совершенно новый словарь современного ему русского народного языка. Драматург не завершил начатого труда, материалы были переданы в Академию наук уже после его смерти [1, с. 16 – 17; 18, с. 442 – 444; 21, с. 115 – 117].

Дополнительным штрихом в исследовании точек

соприкосновения авторов является тот факт, что брат А. Н. Островского М. Н. Островский в письме от 23 июля 1873 года выслал знаменитому драматургу брошюру „Дополнения к словарю Даля” Шейна. М. Н. Островский считал, что брату она могла бы быть полезной в литературной и лексикографической деятельности. Напомним, что как раз в это время идет окончательная работа по подготовке пьесы „Снегурочка” к печати [14, с. 261].

Именно эта пьеса позволяет говорить о близости отдельных художественных произведений В. И. Даля и А. Н. Островского. Речь идет о пьесе В. И. Даля „Ночь на распутье, или Утро вечера мудренее” (1839), которая впервые увидела свет в IV книге „Былей и небылиц Казака Луганского”, и „Снегурочке” А. Н. Островского, опубликованной в 1873 году в журнале „Вестник Европы”. Написаны оба произведения в жанре пьесы-сказки, имеют фольклорную основу, в них сильно волшебное-лирическое начало. Необходимо сразу указать на то, что подобная параллель в литературоведении еще не проводилась. Исследователи творчества А. Н. Островского сближали „Снегурочку” с комедиями Аристофана, пьесой „Сон в летнюю ночь” У. Шекспира [8, с. 58; 24, с. 278 – 280]. При появлении „Ночи на распутье” В. И. Даля современная ему критика (А. А. Краевский, Ф. В. Булгарин, О. И. Сенковский) также сразу провела параллели с комедией У. Шекспира „Сон в летнюю ночь” [31, с. 7 – 8], к этому источнику в литературоведении XX в. была добавлена поэма А. С. Пушкина „Руслан и Людмила” [2, с. 271; 18, с. 312 – 311; 20]. Таким образом, наше исследование позволяет уточнить генезис пьесы А. Н. Островского „Снегурочка”. Цель статьи – показать эволюцию жанра пьесы-сказки в русской литературе XIX века (от 1830 к 1870-м годам).

Пьеса В. И. Даля „Ночь на распутье”, по воспоминаниям П. И. Мельникова-Печерского, была написана по настояниям А. С. Пушкина [10, с. 294]. Это единственное увидевшее свет драматургическое произведение писателя. Но вместе с тем, это очень характерный для его творчества текст. Яркий фольклоризм, разнообразное и широкое использование разговорных и просторечных слов и выражений, создание оригинальных мифологических образов, – все это не раз возникнет в далевской прозе 1840 – 1870-х годов. Новации В. И. Даля были неоднозначно оценены современной ему критикой [31, с. 7 – 8].

Сходная ситуация с пьесой А. Н. Островского „Снегурочка”. При появлении сказки критики говорили о ней как о произведении, выпадающем из творчества драматурга, считали, что он отошел от своих принципов. Хрестоматийный пример – отношение друга и соратника А. Н. Островского Н. А. Некрасова, который назначил за созданное произведение слишком низкую сумму гонорара, косвенно выразив тем самым свое неприятие нового направления в творчестве драматурга [8, с. 57 – 58].

Современные автору критики постоянно обманывались в своих ожиданиях и проявляли неспособность оценить новые его достижения. Два замечательных интерпретатора творчества А. Н. Островского (Ап. Григорьев и Н. А. Добролюбов) стремились осмыслить художественную систему автора в целом. Новые, иногда неожиданные проявления неутомимой литературной деятельности А. Н. Островского побуждали их изменять свою оценку кардинальных, основополагающих элементов этой системы. Не всеми творческие его искания были поняты (Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев), „Снегурочка” многим казалась „странным” проявлением прихоти писателя (В. Буренин, С. В. Васильев и др.). Между тем замысел А. Н. Островского имел глубокие корни в его творчестве, в умственном художественном развитии времени. Как логическое „сюжетное” завершение всей драматургии автора, в противоположность мнению многих своих современников, истолковал „Снегурочку” И. А. Гончаров. Литературоведением XX в. было доказано, что все произведения драматурга представляют собой единый текст, а „Снегурочка” – его органичная часть [8, с. 7 – 14].

В 1843 году А. Н. Верстовским на основе пьесы В. И. Даля „Ночь на распутье” была создана опера „Сон наяву, или Чурова долина” (либретто кн. А. А. Шаховского). Опера была поставлена в 1844 и 1846 – 1847 гг. Можно предположить, что театральные впечатления молодого А. Н. Островского связаны и с этой оперой. Образы „Сна наяву”, ее сказочный славянский колорит, сочетание фантастики с жанрово-бытовыми сценами явно предваряют „Снегурочку”. Таким образом, можно говорить об опосредованном влиянии далевского произведения на процесс создания А. Н. Островским пьесы-сказки.

На материале „Снегурочки” П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков создали свои гениальные оперы. По мнению известного искусствоведа А. А. Гозенпуда, „память об опере Верстовского была жива в памяти московской интеллигенции начала 70-х гг. Чайковский и Римский-Корсаков, вероятно, не знали музыки „Сна наяву”, да и странно было бы говорить о воздействии на них Верстовского <...> Левко, запевающий песню, и русалки, водящие хороводы под ее звуки („Майская ночь”), как и хоровод дочери Морского царя в хороводе „Садко” – поэтически-музыкальные образы, в которых воплощена нерасторжимая связь человека и природы; витязь Весна, запевающий цыганскую песню, и русалки, пляшущие под ее задорные звуки, – это жанровые сцены, где фантастика окрашена в бытовые тона. Между этими эпизодами расстояние, определяемое и эпохой, и масштабами таланта Верстовского и Римского-Корсакова. И все же автор „Сна наяву” сделал первый шаг на пути к открытию того мира, который был воплощен в русской музыке автором оперной „Снегурочки” [2, с. 285].

Сопоставим особенности пьесы В. И. Даля „Ночь на распутье” и А. Н. Островского „Снегурочка”.

В основе обоих произведений – русские народные сказочные

сюжеты. А. Н. Островский опирается на сюжетные перипетии известной сказки „Девочка-Снегурочка”, но значительно их перерабатывает, привносит собственно авторскую концепцию [9, с. 70 – 71]. В. И. Даль ориентируется в целом на универсальную схему восточнославянской волшебной сказки [29, с. 44 – 45].

Оба автора в своих пьесах-сказках при создании сюжета также обращаются к древним языческим традициям, вводят мифологические образы, закрепившиеся в фольклоре и продолжающие существовать в этническом сознании русского народа. У А. Н. Островского ярко показана борьба природных стихий – Мороза, Весны, Ярило; у В. И. Даля – похищение Зори находит аналогии в древних славянских мифах [29, с. 45 – 46]. Мифологическая основа пьесы А. Н. Островского поддерживается воспроизводимыми в тексте календарными обрядами (масленичного цикла). Сходно в обоих произведениях место действия – слобода и лес. Это мир природы и людей. На пересечении этих двух миров происходит все чудесное и непознанное человеком.

Авторы пьес-сказок показывают „доисторические” времена, времена пантеизма, преклонения перед силами и законами природы. В пьесах возникают патриархальные мотивы, соотносимые с событиями древнерусской истории. В. И. Даль и А. Н. Островский создают соответственно идеализированные княжество Вышеслава и царство Берендеев.

И В. И. Даль, и А. Н. Островский используют в своих сказках героев быличек. У В. И. Даля это Домовой, Леший, Водяной, Русалки, Оборотень. Они олицетворяют разные природные стихии, между ними идет яростная борьба. Домовой защищает князя Вышеслава и его дочь, княжну Зорю, от посягательств Лешего, который якобы помогает юродивому Тумаку, а на самом деле преследует свои интересы. В противостояние втягиваются Водяной и Русалки, Оборотень при этом остается сторонним наблюдателем [27].

У А. Н. Островского в „Снегурочке” возникает образ Лешего. Он по поручению Мороза следит за Снегурочкой и охраняет ее. Укажем здесь, что и в других своих произведениях драматург использовал героев быличек. Так, Домовой появляется в „Воеводе”, Водяной и Русалка в пьесе „Светит, да не греет” [9, с. 91 – 93]. Это свидетельствует об интересе автора к данному жанру устного народного творчества.

Мифические персонажи обеих пьес наделены мистической силой, они живут по определенным правилам, строго охраняют свои пределы. Причем у В. И. Даля это границы пространственные (князьи владения, лес, водоем), у А. Н. Островского – временные (зима, весна, лето).

Отличие между пьесами состоит в том, что конфликт у В. И. Даля внешний, идет борьба интересов, а у А. Н. Островского – внутренний: главная героиня мучается от противоречий в ее душе человеческого и нечеловеческого начал. Она сама выбирает свою судьбу, борется за неё, также поступают и другие герои сказки (Мизгирь, Купава, Лель), в

отличие от героев далевской „Ночи на распутье” Зори и Удачи, за которых все проблемы решает Домовой. В конце произведения влюблённые пробуждаются ото сна, их счастье зависит не от них самих, а от сверхсил. Люди здесь выступают как объекты действий мифических существ. В „Снегурочке” же люди действуют вроде бы самостоятельно. Но это только на первый взгляд. На самом деле у Островского все персонажи также во власти мифических сил. Если иметь в виду Пролог и реплику царя Берендея в финале пьесы-сказки, становится понятно, что все происходящее в пьесе – борьба природных стихий, и трагический для Снегурочки и Мизгиря финал не должен печалить берендеев, т. к. это реализация замысла высших сил [6, с. 19; 29, с. 276 – 277].

Обе пьесы перекликаются друг с другом. К примеру, образ зари, восходящего солнца символизирует ясность, свет, воскресение к новой жизни. Само название далевской пьесы предвосхищает её финал – именно утро несёт счастье и решение всех проблем. А в „Снегурочке” восход солнца восстанавливает справедливость и приносит мир в селение берендеев, свято поклоняющихся богу Яриле.

В центре внимания В. И. Даля и А. Н. Островского – любовь, ее поиск, развитие, разные проявления „любовного недуга”. И В. И. Даль, и А. Н. Островский обращаются к вечным проблемам, которые возникают при этом, – чести, ревности, корыстолюбия, самопожертвования. В произведениях любовная тема соприкасается с воспроизведением этапов свадебного обряда [26, с. 29, 261].

Сближает сказки стремление мужчин насильно заставить девушку полюбить себя. У В. И. Даля это Зоря и Тумак, Весна и Русалка, у А. Н. Островского – Снегурочка и Мизгирь, Лель и Купава. Любви Зори и Снегурочки добиваются практически все мужские персонажи. Они имеют большое количество женихов, которые борются за их руку и сердце.

Образы Снегурочки и княжны Зори опоэтизированы. Заметим, что Снегурочка – мифологический персонаж, а Зоря носит имя мифического героя.

Княжна Зоря робкая, боится любви, проявления чувств. В любовных делах она спрашивает совета отца, уклончиво отвечает на его вопросы о суженом, о своих желаниях и симпатиях. У В. И. Даля нет конфликта в душе девушки, просто идет борьба между претендентами на ее руку, а также между природными силами.

В пьесе А. Н. Островского Снегурочка – активное начало. Она в поиске любви, борется, страдает. Это колоритный трагический характер. Снегурочка стремится стать человеком, ей трудно жить среди людей, отличаясь от них. Снегурочка – девушка, жаждущая любви.

Вторые любовные пары в анализируемых произведениях – Весна и Русалка, Лель и Купава. Весна у В. И. Даля и Лель у А. Н. Островского тоже имеют имена, связанные с мифологией. В „Снегурочке” Весна – одна из главных действующих лиц, мать Снегурочки. Далевский Весна –

княжий племянник и нахлебник, он не занимается никакими общественными и государственными делами, любит поспать и поесть. Весну и Леля сблизают то, что они любвеобильны, раздаривают свои чувства, каких-то серьезных намерений не имеют. Впоследствии оказывается, что Лель находится в поисках своей суженой. Обретя любовь Купавы, он готов расстаться со своей холостой жизнью. У героя „Ночи на распутье” подобной эволюции не происходит.

Неоднозначны в пьесах мужчины, которые влюбляются в главных героинь и способствуют их гибели, – Мизгирь у А. Н. Островского и Тумак у В. И. Даля. Они отличны по происхождению, социальному положению, но близки по функции в тексте и по отдельным чертам характера. Герои эгоистичны, испытывают сильные чувства, преодолевают препятствия, которые стоят на пути их любви. Они оба „выпадают” из своей среды, в финале погибают, испытав на себе воздействие природных сил. Тумак – отверженный, урод, он поверил шутливым обещаниям князя Вышеслава отдать за него дочь и был обманут, как ему кажется, в своих чувствах. Персонаж мстит княжьей семье за нанесенное ему оскорбление. Мизгирь – индивидуалист, не приемлет берендеевских устоев. Этим он невольно наносит глубокую травму Купаве, отказываясь жениться на ней после клятвенных уверений. Гордый, волевой человек, он не может смириться с волей богов, которые, по его мнению, поступили жестоко, и кончает жизнь самоубийством.

Близки в пьесах образы правителей – у В. И. Даля князь Вышеслав, у А. Н. Островского царь Берендей. Они мудры, их уважает народ, они знают больше, чем это дано простому человеку.

Интересен в пьесах образ народа. У А. Н. Островского дано его более рельефное изображение, есть социальная дифференциация (например, Бобыль и Бобылиха). У В. И. Даля показана практически неоднородная масса (гудочники, ратники, кравчий). Они любят своего князя, спешат к нему на помощь. Образ народа создает определенную атмосферу, поддерживает фантастическое обоснование всего происходящего.

Страдания, любовная тоска в произведениях В. И. Даля и А. Н. Островского воплощаются в песнях и страстных лирических монологах героев. В „Ночи на распутье” звучат разнообразные песни – лирические, свадебные, игровые, шуточные, колыбельные. Они создают дополнительный, лирический сюжет, комментируют происходящее или „предугадывают” будущее, ярко характеризуют персонажа или сюжетную ситуацию. Их исполняют разные герои, и положительные, и отрицательные (Домовой, пастушок, Русалка). В пьесе А. Н. Островского также много песен, они выполняют сходную в тексте роль. В основном песни исполняет Лель. Это связано с особым положением персонажа в системе образов „Снегурочки”. Это пастух, любимец Солнца, воплощение любовной страсти.

Большое внимание В. И. Даль в „Ночи на распутье” уделяет речи героев, он вкладывает в их уста пословицы, поговорки, присказки, простонародные слова и выражения. Автор экспериментирует, разнообразно вводит в текст разговорную и просторечную лексику [28]. Он обращается к истокам слова: например, карпатский князь Удача получил говорящее имя (в далевском Словаре „удача – счастье”); главная героиня Зоря, таким образом, находит свою Удачу, т. е. счастье, которое ей ниспослано судьбой. А. Н. Островский также использует в речи своих персонажей разговорную и просторечную лексику, однако подобные введения не имеют новаторского характера.

Что принципиально отличает пьесы В. И. Даля и А. Н. Островского? У А. Н. Островского – глубина психологизма, созданные яркие и неординарные характеры. У В. И. Даля – колоритные мифологические персонажи, необычный фантастический мир, смелое и оригинальное введение разговорной и просторечной лексики. Именно названные особенности и являются показателями этапности развития жанра пьесы-сказки в XIX в. Эти черты – новаторские в данном жанре в 1830 и 1870-х гг. Таким образом, можно говорить об эволюции жанра сказки-пьесы у А. Н. Островского. Он сделал её более выразительной, богатой по содержанию, психологически глубокой.

В перспективе изучения данной темы необходимо сопоставить драматургию А. Н. Островского и прозу В. И. Даля: указать параллели на уровне сюжета, мотива; сравнить героев из народа и купеческой среды в текстах авторов; проанализировать специфику введения разговорных и просторечных слов и выражений; исследовать особенности использования в художественных произведениях В. И. Даля и А. Н. Островского разнообразных фольклорных жанров, характер бытописательства драматурга и прозаика.

Литература

1. Ганцовская Н. С. Проблема презентации диалектного слова в этнокультурном контексте: В. И. Даль и А. Н. Островский / Н. С. Ганцовская, И. П. Плюснина // В. И. Даль в парадигме идей современной науки: язык – словесность – самосознание – культура. – Иваново, 2001. – Ч. 1. – С. 151 – 156. **2. Гозенпуд А. А.** Русский оперный театр XIX в. : В 3 т. / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка. Ленингр. отд., 1969 – 1971. – Т. 1. – 464 с. **3. Даль В. И.** Ночь на распутье. (Старая бывальщина в лицах) / В. И. Даль // Юган Н. Л. Художественная специфика цикла В. И. Даля „Были и небылицы”. – Луганск : Альма-матер, 2006. – С. 201 – 250. **4. Кабинетская Т. Н.** Весенняя сказка „Снегурочка” в контексте драматургии А. Н. Островского / Т. Н. Кабинетская // „Снегурочка” в контексте драматургии А. Н. Островского. Материалы науч.-практ. конф. – Кострома, 2001. – С. 94 – 98. **5. Кашина Н. К.** Мифопоэтическое в „Снегурочке” А. Н. Островского / Н. К. Кашина // „Снегурочка” в контексте драматургии А. Н. Островского. Материалы науч.-практ.

конф. – Кострома, 2001. – С. 43 – 49. **6. Корнилов П. Б.** Помышление о „Снегурочке”: вариант истолкования финала пьесы / П. Б. Корнилов // „Снегурочка” в контексте драматургии А. Н. Островского. Материалы науч.-практ. конф. – Кострома, 2001. – С. 61 – 63. **7. Лобанов М. П.** Александр Островский. – 2-е изд., испр. и доп. / М. П. Лобанів. – М. : Мол. гвардия, 1989. – 400 с. **8. Лотман Л. М.** „Весенняя сказка” А. Н. Островского „Снегурочка” // Островский А. Н. Снегурочка / Вст. ст., подг. текста и прим. Л. М. Лотман. – Л. : Сов. писат., 1989. – С. 7 – 64. **9. Луконин А. Ф.** Сказка и предание у А. Н. Островского / А. Ф. Луконин // Ученые записки Сызранского гос. пед. ин-та. – Куйбышев: Куйбышевск. Книжн. изд-во, 1956. – Вып. 1. – С. 67 – 102. **10. Мельников-Печерский П. И.** Воспоминания о Владимире Ивановиче Дале / П. И. Мельников-Печерский // Даль В. И. Картины из русского быта. – М. : Новый Ключ, 2002. – С. 267 – 333. **11. Островский А. Н.** Снегурочка / А. Н. Островский // Островский А. Н. Снегурочка / Вст. ст., подг. текста и прим. Л. М. Лотман. – Л. : Сов. писат., 1989. – С. 65 – 206. **12. Переписка В. И. Даля и М. П. Погодина.** Публикация А. А. Ильина-Томича // Лица: Биограф. альманах. 2. – М.; СПб. : Феникс : Athtneum, 1993. – Ч. 1. – С. 287 – 388. **13. Переписка В. И. Даля с А. Ф. Вельтманом / Публ. Ю. М. Акутина // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1976. – Т. 35. – № 6. – С. 527 – 532.** **14. Письма М. Н. Островского к Островскому / Ст. и публ. И. С. Фридкиной // Литературное наследство. Новые материалы и исследования. – М. : Изд-во „Наука”, 1974. – Кн. 1. – С. 219 – 274.** **15. Плюснина И. П.** А. Н. Островский и В. И. Даль. Лексикографический дискурс / И. П. Плюснина // В. И. Даль в парадигме идей современной науки: язык – словесность – культура – словари: Материалы II Всерос. науч. конф. – Иваново : ИГУ, 2004. – С. 72 – 76. **16. Плюснина И. П.** Материалы для словаря русского народного языка А. Н. Островского как источник изучения русских народных говоров (лексика, характеризующая личность и поведение человека) / И. П. Плюснина // В. И. Даль и русская региональная лексикология и лексикография. Материалы Всерос. научн. конф. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2001. – С. 37 – 40. **17. Ревякин А. И.** Москва в жизни и творчестве А. Н. Островского / А. И. Ревякин. – М. : „Моск. Рабочий”, 1962. – 544 с. **18. Стасов В. В.** Несостоявшаяся опера Глинки / В. В. Стасов // Стасов В. В. Избранные статьи о М. И. Глинке. – М. : Музгиз, 1955. – С. 306 – 316. **19. Тамаев П. М.** Духовный смысл сказки „Снегурочка” / П. М. Тамаев // „Снегурочка” в контексте драматургии А. Н. Островского. Материалы науч.-практ. конф. – Кострома, 2001. – С. 50 – 53. **20. Фесенко Ю. П.** „Сны” Шекспира, Пушкина, Даля / Ю. П. Фесенко // Пушкин и мировая культура: Материалы Шестой Международной конф. – СПб.; Симферополь, 2003. – С. 134 – 144. **21. Холодов Е. Г.** Мастерство Островского. – Изд. 2-е. / Е. Г. Холодов. –

М. : Изд-во „Искусство”, 1967. – 544 с. 22. **Черных Л. В.** Островский А. Н. / Л. В. Черных // Русская литература и фольклор (Вторая половина XIX в.). – Л. : „Наука”, 1982. – С. 369 – 416. 23. **Шах-Азизова Т.** Реальность и фантазия („Снегурочка” А. Н. Островского и ее судьба в русском искусстве последней трети XIX и начала XX в.) / Т. Шах-Азизова // Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. Идеиные принципы. Структурные особенности. – М. : Изд-во „Наука”, 1982. – С. 219 – 263. 24. **Штейн А. Л.** Мастер русской драмы. Этюды о творчестве Островского / А. Л. Штейн. – М. : Сов. писат., 1973. – 432 с. 25. **Юган Н. Л.** Жанрово-стилевое новаторство пьесы В. И. Даля „Ночь на распустье” / Н. Л. Юган // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. – Луганськ : Альма-матер, 2004. – № 7 (75). – С. 161 – 169. 26. **Юган Н. Л.** К вопросу об использовании обрядового фольклора в пьесе В. Даля „Ночь на распустье” / Н. Л. Юган // Матеріали Міжнародної наук.-практ. конф. „Актуальні проблеми сучасних наук: Теорія та практика”. – Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2005. – Т. X. Філологія. – С. 60 – 62. 27. **Юган Н. Л.** Мифологизм сюжета пьесы В. Даля „Ночь на распустье” / Н. Л. Юган // Південний архів. Філологічні науки : Зб. наук. пр. – Херсон : Вид. ХГУ, 2005. – № 29. – С. 118 – 121. 28. **Юган Н. Л.** Особенности речевой характеристики персонажа в пьесе В. И. Даля „Ночь на распустье” / Н. Л. Юган // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – Луганськ : ДУ „ЛНУ ім. Тараса Шевченка”, 2008. – № 19 (158). Жовтень. – С. 121 – 130. 29. **Юган Н. Л.** Художественная специфика цикла В. И. Даля „Были и небылицы” / Н. Л. Юган. – Луганск : Альма-матер, 2006. – 263 с.

Юган Н. Л. Развитие жанра фольклорной волшебнo-лирической пьесы в творчестве В. И. Даля и А. Н. Островского

В статье сопоставляются пьесы-сказки В. И. Даля („Ночь на распустье”) и А. Н. Островского („Снегурочка”). Произведение В. И. Даля отличают колоритные мифологические персонажи, необычный фантастический мир, смелое и оригинальное введение разговорной лексики, А. Н. Островского – глубина психологизма, созданные яркие и неординарные характеры. Такова эволюция жанра в 1830 – 1870-х годах.

Ключевые слова: пьеса-сказка, фольклоризм, мифологизм, творческие связи, эволюция жанра.

Юган Н. Л. Развитие жанра фольклорной чарівно-ліричної п'єси у творчості В. І. Даля та О. М. Островського

У статті зіставлено п'єси-казки В. І. Даля („Ночь на распустье”) та О. М. Островського („Снегурочка”). Твір В. І. Даля вирізняють колоритні мифологічні герої, незвичайний фантастичний світ, сміливе та

оригінальне введення розмовної лексики, О. М. Островського – глибина психологізма, створені яскраві й неординарні характери. Така еволюція жанру у 1830 – 1870-х роках.

Ключові слова: п'єса-казка, фольклоризм, міфологізм, творчі зв'язки, еволюція жанру.

Jugan N. L. „The development of genre of folk-lore magic and lyric play in the literary works of V. I. Dal and A. N. Ostrovsky”

The distinctive features of V. Dal's and A. Ostrovskiy's folklore (fairy and lyric) plays are examined in the article. The works of these authors are similar in principles of adaptation, in types of characters. The evolution of the genre (play-fairy tale) may be observed. A. Ostrovskiy made the play more psychological, substantial and expressive.

Keywords: development, genre, folk-lore magic and lyric play, contiguity point, literary works

Документалістика на порозі XXI століття

УДК 821.161.2.09 «199»

Т. О. Кулініч

**АГІОГРАФІЧНИЙ ХАРАКТЕР ПИСЬМЕННИЦЬКИХ БІОГРАФІЙ
(на матеріалі літературознавчих джерел 90-х рр. XX ст.)**

Давня українська література, особливо література Київської Русі, має виразні риси публіцистичності. Вона належить рівно до красного письменства і того комплексу, який на сучасному етапі називають масовою комунікацією. Думку про публіцистичний характер літописів поділяють М. Грицай, М. Корпанюк, О. Мишанич, публіцистичний характер полемічної літератури відзначають І. Шевченко та В. Юкало.

Агіографічна література завжди вивчалася як складова перекладної ті оригінальної літератури Київської Русі, однак їй не завжди приділялося достатньо уваги. Високу оцінку агіографічних творів, які не поступаються за художніми якостями пригодницькій та історичній літературі, знаходимо у Д. Чижевського. М. Грушевський в „Історії української літератури” [1, с. 79–95] приділив окремий розділ агіографічним творам, відзначивши „певну величаву красоту і вартість вповні літературного і навіть поетичного (в широкому розумінні) твору” [1, с. 79]. Однак за радянських часів із зрозумілих причин агіографічні твори були в першу чергу матеріалом для дослідження історії мови, джерелом лексики, особливостей фонетики і синтаксису. Художня вартість та ідейна своєрідність творів залишалися поза увагою радянських дослідників, про що говорить, наприклад, Н. Ізмайлова у дисертаційному дослідженні, присвяченому мовним аспектам „Життя Теодосія Печерського” [2, с. 2]. Значно більше уваги приділяється агіографічним творам в сучасних розвідках з історії української літератури. Однак досі відчувається брак досліджень цих творів як своєрідного різновиду літератури, яка водночас виконувала функцію зв'язків з громадськістю. Дослідження в цій сфері допомогли б виокремити ті спеціальні художні прийоми, які були винайдені ще агіографами і досі з успіхом використовуються. Особливо корисним було б виділення цих прийомів у створенні художніх та наукових біографій письменників-дисидентів, митців епохи „розстріляного відродження”, емігрантів.

Пропонована стаття являє собою першу спробу розглянути агіографічні риси письменницьких біографій, представлених у шкільних та вишівських підручниках. Для дослідження обиралися підручники, рекомендовані Міністерством освіти та науки або принаймні ті, що

отримали призові місця в конкурсах, організованих Міністерством. Перспективним бачиться порівняння житійних творів та белетризованих біографій, однак це завдання вимагає більшого обсягу.

Агіографічна література є важливою складовою християнської культури. Вона виконує декілька важливих функцій: подає біографічні та історичні відомості; демонструє приналежність героя до святих, показуючи його чесноти та творені ним дива; подає зразок для наслідування читачам. „Агіографічна література слугує релігійному і морально-етичному вихованню, виконує обрядову функцію”, – зазначає З. Борисова у підручнику „Основи релігієзнавства” [3, с. 137]. О. Ізмайлова говорить щодо „Життя Теодосія Печерського”: „Ідея ЖТП – явити подвижницьке життє Святого, поставити його в один ряд із іншими відомими отцями церкви – Св. Антонієм Великим, Св. Савою, Св. Єфимієм” [2, с. 4]. Отже, автор житія орієнтується на конкретні постаті при написанні свого твору. Намагання привести як життє, так і його героя у відповідність до певного канону позначається на сюжеті та художніх особливостях агіографічного твору.

Колектив авторів підручника „Релігієзнавство” відзначає своєрідну еволюцію агіографічної літератури. „У ранніх збірках житій святих, створених у Візантії, зберігається виховане Старим Завітом почуття складності людини, яка бореться зі своїми пристрастями. <...> Згодом, проте, бере гору певний ідеальний трафарет: святий народжується від благочестивих батьків, творить чудеса й часто помирає під знаком присутності небесних сил. Про його помилки й гріхи говориться дедалі частіше скоромовкою” [4, с. 306 – 307].

Відбувається канонізація самої форми агіографічної літератури. Щодо давніх зразків дослідники говорять про жанрове розмаїття, вільну форму, художність викладу [див, наприклад, 5, с. 52]. Пізніші зразки створюються завжди з огляду на давні. З біографії нового святого відбираються події, схожі на згадані в інших житіях. Автори підручника „Давня українська література” вказують на прямі запозичення [6, с. 26], однак йдеться радше про бажання агіографа підкреслити святість свого героя, показати його подібність до сонму вже канонізованих святих, про що, до речі, говорять ті ж автори кількома уступами нижче: „Автор житія, агіограф, переслідував насамперед завдання дати такий образ святого, який би відповідав уяві про ідеального церковного героя” [6, с. 26].

В „Історії української літератури”, виданій 1987 року, прямо вказується на чітку композицію житія: „Писалися житія за усталеною композиційною схемою: передумова, характеристика батьків і місця народження святого, опис його виховання та навчання, показ негативного ставлення до подружнього життя в ім'я вищих ідеалів, розповідь про подвижництво, передсмертні видіння, смерть і посмертні чудеса” [7, с. 15]. Дійсно, за такою схемою написані житія Теодосія Печерського, блаженного Олексія. Однак така повна композиційна схема

не була обов'язковою, часто агіограф концентрувався на показі якоїсь одної події, найчастіше – обставин мученицької смерті, як, наприклад, в „Житті Бориса і Гліба”.

Необов'язковим, але виразним компонентом агіографічного твору був опис персонажа, який поєднував як зовнішні риси, так і особливості вдачі. Наприклад, „Житіє Бориса і Гліба” завершується таким описом юного князя Бориса: „Тельмь бяше красьн, высок, лицьмь круглмь, плечи велице, тьнкь вь чресла, очима добраама, весел лицьмь, борода мала и ус млад бо бе еще, светяся цесарьскы, крепьк тельмь, вьсячьскы украшен акы цвет цвьтный вь уности своей, вь ратьх хрьбьр, в съветьх мудр и разумьн при вьсемь и благодать Божия цвьтяше на немь” [8, с. 64].

Спираючись на дослідження О. Ізмайлової, можна виділити такі мовностилістичні особливості житій: наявність ремінісценцій та цитат із Біблії та інших житій, використання постійної символіки (наприклад, пастух та його отара) [2, с. 6 – 8].

Отже, при всьому композиційному та сюжетному розмаїтті агіографічних творів можна говорити про обов'язкові спільні риси, продиктовані їхньою функцією та метою: зображення персонажа як унікальної особистості і водночас як одного з ряду вже визнаних святих; панегірична спрямованість сюжету, до якого підбирався відповідний матеріал; показ наслідування героєм Ісуса Христа; постійне підкреслення Божого промислу у всіх подіях та вчинках; звернення до читача, спрямованість автора на взаємодію з ним.

Відповідно модифіковані, ці риси простежуються у біографіях письменників, викладених у шкільному та вишівському курсах української літератури.

Виразними рисами житійності позначені біографії у викладі для учнів молодшого та середнього шкільного віку. Автори підручників обов'язково розповідають про дитинство майбутніх письменників, дають коротку характеристику дитячих років майбутнього письменника або наводять певний яскравий епізод. Зазначимо, що епізод може бути як реальним, згаданим у офіційних біографіях чи автобіографіях, так і повністю вигаданим, взятим з художнього твору. Яскравим прикладом першого випадку слугує чи не найрозповсюдженіша розповідь про подорож малого Тараса Шевченка до залізних стовпів (див., наприклад, монографію П. Зайцева „Життя Тараса Шевченка” [9, с. 12 – 13].

Характерним прикладом другого випадку можна вважати оповідання А. Лотоцького „Що говорила червона калина малому Тарасикові”, наведене в читанці для 3-го класу. Оповідання написане з урахуванням специфіки дитячого сприйняття, емоційно насичене, містить прямі звернення до маленького читача. У ньому є казкові елементи, у першу чергу центральний образ калини, яка розмовляє з малим Тарасом, втішає ображеного хлопця і допомагає йому (тотемний образ чарівного дерева, який фіксують фольклористи [див, наприклад,

10, с. 231]. Однак з легкістю можна визначити і характерні для життя риси. Чарівний помічник-калина говорить про приреченість хлопця на страдницьку долю: „Треба, щоб ти терпів для України, щоб твоїм терпінням і словом голосним збудив весь народ із глибокого сну та вказав йому шлях до сонця золотого” [11, с. 142]. Шлях героя позначений присутністю небесних сил: „Бо дав Бог тобі великий талант і велику любов у серце тобі вложив” [11, с. 142]. Герой усвідомлює своє призначення і добровільно приймає свою страдницьку долю: „Іду в світ, щоб сповнити те, що мені Божа воля наказала” [11, с. 144]. У викладі подальших подій автор не вдається до подробиць, складних для дитячого сприйняття, а в загальних словах окреслює боротьбу Тараса із „звірюкою-царем” і показує, як незламний дух героя перемагає силу володаря. Оповідання завершується зверненням до читача: „І йдіть, діточки, за його невмирущим закликком, за його святим заповітом” [11, с. 145].

У цьому оповіданні легко побачити, як зливаються в одне християнська та націєтворча ідеї: терпіння для України прямо проголошено Божою волею. Звичайно, що прямота та певна наївність твердження зумовлені віком читачів. Однак сама риса заслуговує на увагу, простежується в біографіях письменників, орієнтованих не лише на старший шкільний вік, але й на дорослого читача.

У тій же читанці вміщено уривки з доповіді Олесея Гончара „У вінок Лесі” як біографічна ілюстрація до творчості Лесі Українки. Незважаючи на те, що доповідь адресується найширшому колу читачів, та її частина, яка зображує дитячі роки письменниці, проявляє все ті ж риси житійності. Всіляко підкреслюється особливість дітей Косачів та Лесі зокрема: „Крім читання і забав, діти Косачів виконували влітку й „поважну” роботу. <...> Лесея зовсім маленькою, в шість років, навчилася шити і вишивати і вже тоді задумала вишити батькові сорочку. Бабуні, своїй хрещеній матері, що дуже любила її та пестила, Лесея радо допомагала в господарстві” [11, с. 157]. Навіть цей, написаний у радянські часи, текст підносить християнство та українство як вищі цінності: вишита сорочка для батька і особлива любов з боку хрещеної матері достатньо красномовні. Далі Гончар окремо говорить про милосердя малої Лесі – теж важливу християнську чесноту: „Лесея була милосердною до всього і до всіх. Їй хотілося захистити зайченя від вовка, білинку від негоди, товаришку від хвороби, людину – від зла” [11, с. 157]. Остання фраза – влучна, містка, афористична – цілком в дусі агіографічної літератури, особливо протиставлення милосердя і зла. Мотив інакшості простежується і в зображенні дитячих забав: „Хоч до читання і до роботи Лесея бралася пильно і забави в неї були змістовні і розумні, але росла вона дуже веселою дівчинкою, любила співати і танцювати” [11, с. 157]. Веселість і любов до танців – риси додаткові, своєрідна поступка малому віку героїні, а в центрі – розважливість,

серйозність і, звичайно, орієнтир для читача відповідного віку: треба прагнути змістовних забав.

Зображення майбутнього письменника як незвичайної дитини, позначеної особливим даром, зрозуміло. Однак показовим є саме підкреслення цієї іншості, унікальності – життя письменника буквально з народження позначено присутністю вищої сили, його обдарування проявляється не лише як літературний хист, але і як особливі моральні якості. Наприклад, біографічна довідка про М. Вінграновського, вміщена у підручнику для 6-го класу: „Ще в дитинстві відзначався Миколка допитливістю та дотепністю. Також мав надзвичайний хист відчувати неповторну красу природи, людську доброту, помічати те, що інші не завжди помічають” [12, с. 30]. По можливості автори підручників наводять відомості про батьків та прабатьків письменника, підкреслюючи любов до української мови, народної творчості, мистецьке обдарування, високоморальні якості вдачі. У тому ж підручнику знаходимо такий елемент у розповіді про М. Рильського: „У родині Рильських любили і цінували народну пісню, мудру книгу, цікаву розмову. Малий Максим багато читав і вже у семилітньому віці написав перші віршовані рядки” [12, с. 126].

Опис родини святого, його благочестивих батьків є поширеним елементом життя (вже цитований підручник для вишу відзначає його як обов’язковий у повній композиційній схемі [7, с. 15]). Наприклад, у „Житті Теодосія Печерського” про батьків говориться таке: „Въ томъ беста родителя святаго въ вере крѣстьянъстей живуца и всячьскымъ благочѣстиюмъ укршена” [8, с. 77]. Цікаво, що подальший текст життя міг суперечити подібній характеристиці. Цей же твір далі показує, як мати Теодосія Печерського не схвалювала вибору сина, намагалася відмовити його від чернецтва і навіть застосовувала силу, щоб забрати сина з монастиря. Так що можемо вважати розповідь про батьків достатньо символічною: важливо показати, що не тільки святий, але весь його рід носить печатку обираності.

Зазначимо, що в описі родини письменника біографи не йдуть проти істини. Батькам не приписується зайвих чеснот, а зображення дитинства в окремих випадках набуває рис мучеництва. Наприклад, О. Слоньовська в біографії П. Тичини, посилаючись на спогади поета, подає розповідь про те, як його батько тягав матір за волосся [13, с. 28]. Характерно, що в біографії М. Хвильового подається майже такий епізод [13, с. 119 – 120], тобто увага обов’язково приділяється збігу життєвих обставин. Іноді цей збіг прямо трактується як диво: „Митець несподівано говорить про такі речі, відомості про які можна підсвідомо черпати хіба що з небесного архіву! Містика та й годі!” [13, с. 440] – з біографії О. Гончара.

Вже цитована біографія П. Тичини рясніє рисами, що наближають її до агіографії. Наводяться відомості про обраний рід, до якого належав письменник: „Є дані, що рід Тичини взагалі походив від Павла

Полуботка <...>. Серед Тичин також побутував переказ, що сам Шевченко, у свій час цікавлячись Полуботком, зустрічався з кимось із їхніх прапрадідів” [13, с. 29]. Зіставлення з Шевченком або зображення глибокої шани до нього можна вважати своєрідною рисою, яку насмілюся поставити поряд із наслідуванням Ісуса Христа для святих. Шевченко – зразок таланту, творчого і життєвого кредо. Будь-яка подібність до нього – у тематиці, характері творчості, біографічних подробицях – обов’язково підкреслюється: „Як і молодий Шевченко, Тичина прагне обрати фах художника. За малюванням його і побачив Михайло Коцюбинський, помітив, познайомився, довідався, що юнак пише вірші й запросив до себе в гості” [13, с. 30]. Не можна пропустити й того факту, що в біографії П. Тичини знайшлося місце для християнської символіки: „Діти у Григорія Тичини від природи мали унікальний слух, були дуже голосистими, співучими. З семи років кожен із синів уже допомагав батькові у церкві, співав у церковному хорі” [13, с. 29]. Знаходимо і пряму вказівку на присутність вищої сили: „Вірш „Партія веде”, написаний у рік штучного голодомору, коли Україна корчилася в агонії, у житті Тичини відіграв фатальну роль. З однієї сторони, цей опус гарантував йому життя, привілеї, конкретне матеріальне забезпечення, псевдославу. З іншої – саме за цей вірш Бог покарав Тичину найстрашнішою карою: забрав талант, за силою рівний хіба що Шевченковому, бо все, що написав Тичина після одіозного „Партія веде”, поезією навіть і не пахло” [13, с. 35].

Вишівські підручники з історії української літератури відзначаються набагато меншою емоційністю, більшим тяжінням до фактів. Порівняймо, наприклад, виклад біографії П. Тичини: „Народився П. Тичина 27 січня 1891 р в с. Піски на Чернігівщині в родині сільського дяка, вчився спочатку в чернігівській бурсі, згодом у духовній семінарії” [14, с. 99]. Біограф не надає виняткового значення факту народження в священницькій родині, не намагається простежити особливий його вплив на подальшу долю. Однак і в цитованому підручнику можемо знайти окремі елементи, що надають біографічному оповіданню агіографічного характеру. Наприклад, розділ, присвячений В. Симоненку: „Рано усвідомив і передрік свою долю. Двадцятирічному поету ніби диктувала невідома сила: Не знаю, ким – дияволом чи богом – / Дано мені покликання сумне: / Любити все прекрасне і земне / І говорити правду всім бульдогам” [15, с. 126]. У біографії В. Стуса з’являється біблійна символіка та мотив винятковості: „Мав мужність стерти звичну, таку, „як у всіх”, життєву дорогу й „написати” собі нову, яка вела (і він це розумів) на Голгофу” [15, с. 164]. Присутнє в його біографії і зіставлення з культовою постаттю Т. Шевченка: „Та особливе місце у поезії Стуса належить досвідові Т. Шевченка. Це щось незмірно вагоміше від суто літературного впливу. Поезія його вся пройнята більш або менш відчутними, очевидно, підсвідомими ремінісценціями з Шевченка, вони проступають, як „пратекст” у палімпсестах” [15, с. 166].

Отже, можемо говорити, що агіографічного характеру письменницьким біографіям надають такі риси: звернення до читача, врахування читацького віку; зображення винятковості дитинства майбутнього письменника, раннього вияву особливих духовних якостей; присутність вищої сили в долі героя; показ спільних подій або рис у біографії декількох письменників, в ідеалі – подібність героя до Т. Шевченка. У викладі біографій письменників, постраждалих за свої переконання, зливаються ідеї християнські та націєтворчі.

Простеження агіографічного характеру письменницьких біографій може бути перспективним і актуальним з огляду на тенденцію сучасного літературознавства (переоцінка і переосмислення життя і творчості класиків української літератури в містично-релігійному ключі), а також для перегляду літературознавчого канону, не без поспіху створеного в 90-ті роки.

Література

- 1. Грушевський, М. С.** Історія української літератури : В 6 т. 9 кн. Т. 2. / М. С. Грушевський. – К. : Либідь, 1993. – 264 с.
- 2. Ізмайлова, Н. О.** Домінантні мовленнєві засоби створення образу Святого в „Житті Теодосія Печерського” (XI ст.) : Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02 / Ізмайлова Н. О.; Харківськ. держ. ун-т – Харків, 1998. – 14 с.
- 3. Борисова З. О.** Основи релігієзнавства : Навчально-методичний посібник / З. О. Борисова. – К. : Центр навчальної літератури, 2006. – 288 с.
- 4. Абрамович, С.** Релігієзнавство / С. Абрамович, М. Тілло, М. Чикарьова. – К. : Дакар, 2006. – 512 с.
- 5. Чижевський, Д. І.** Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. І. Чижевський. – Тернопіль : МПП „Презент” за участю ТОВ „Феміна”, 1994. – 480 с.
- 6. Грицай, М. С.** Давня українська література / М. С. Грицай, В. Л. Микитась, Ф. Я. Шолом. – К. : Вища школа, 1978. – 416 с.
- 7. Історія української літератури.** У 2-х т. Т. 1. – К. : Наукова думка, 1987. – 632 с.
- 8. Література Древней Руси:** Хрестоматия / Сост. Л. А. Дмитриев; Под ред. Д. С. Лихачева. – М. : Высш. шк., 1990. – 544 с.
- 9. Зайцев П.** Життя Тараса Шевченка / П. Зайцев. – К. : Обереги, 2004. – 480 с.
- 10. Лановик З.** Українська народна словесність : Посібник для студ. гуманітарних фак-тів вищ. навч. закладів / З. Лановик, М. Лановик. – Л. : Літопис, 2000. – 614 с.
- 11. Жовнір-Коструба С. С.** Чиста криниця: Читанка для 3-го кл. трирічної та 4-го кл. чотирирічної поч. шк. / С. С. Жовнір-Коструба, Н. С. Жовнір-Івасько, С. Д. Жовнір. – К. : „АртЕк”, 1995. – 336 с.
- 12. Гуйванюк Н.,** Українська література : Підручн. для 6 кл. загальноосвітніх навч. закладів з навчанням російською мовою. / Н. Гуйванюк, В. Бузинська, С. Тодорюк. – Львів : Світ, 2006. – 288 с.
- 13. Слоньовська О. В.** Конспекти уроків з української літератури для 11-х класів: Нове прочитання творів / О. В. Слоньовська. – К. : Рідна мова, 2001. – 797 с.
- 14. Історія української літератури ХХ століття :** У 2 кн. Кн. 1 : Перша

половина ХХ ст. Підручник / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – 464 с. **15. Історія української літератури ХХ століття : У 2 кн. Кн. 2 : Друга половина ХХ ст. Підручник / За ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – 456 с.**

Кулініч Т. О. Агіографічний характер письменницьких біографій (на матеріалі літературознавчих джерел 90-х рр. ХХ ст.)

У статті розглядається агіографічна література як своєрідний різновид публіцистики. Виділяються характерні риси житійних творів, зумовлені їх функцією та метою. Подібні риси виділяються у письменницьких біографіях, представлених у шкільних та вишівських підручниках. Таким чином доводиться ідея про агіографічний характер цих біографій.

Ключові слова: агіографія, біографія, публіцистика, PR.

Кулинич Т. А. Агиографический характер писательских биографий (на материале литературоведческих источников 90-х гг. ХХ в.)

В статье рассматривается агиографическая литература как своеобразная разновидность публицистики. Выделяются характерные черты житийных произведений, обусловленные их функцией и целями. Похожие черты выделяются в писательских биографиях, представленных в школьных и вузовских учебниках. Таким образом доказывается идея об агиографическом характере этих биографий.

Ключевые слова: агиография, биография, публицистика, PR.

Kulinich T. O. Hagiographic character of writers' biographies (by the sources of 90's)

Hagiography as a specific sort of the journalistic work is analyzed in the article. The author determines the special treats of hagiographic novels caused by their functions. The same treats are found in the writers' biographies. So author proves the hagiographic character of these biographies.

Keywords: hagiography, biography, journalistic, PR.

УДК 821.161.2 – 311.6 + 929 Малик

Г. А. Максименко

**СИСТЕМА ВНУТРІШНІХ ЗАГОЛОВКІВ
ІСТОРИЧНИХ РОМАНІВ ВОЛОДИМИРА МАЛИКА**

Художні тексти зазвичай членуються на сегментні частини (книги, частини, розділи, підрозділи та ін), більшість яких має власні заголовки, що становлять собою *систему внутрішніх заголовків* художнього тексту. Якщо зовнішній заголовок є обов'язковим компонентом переважної більшості художніх текстів, то внутрішні

заголовки є факультативними, виконуючи, окрім властивих зовнішнім заголовкам, функції конкретизуючу (деталізуючи основний заголовок) і структурно-організаційну. Сукупність внутрішніх заголовків складає зміст твору.

Письменники маркують початок розділу чи глави в залежності від своїх мистецьких інтенцій. Маючи на меті якнайкраще скоординувати процес сприйняття читачем художнього тексту у всій його цілісності, окреслити організаційну структуру тексту, митець обов'язково застосовує систему внутрішніх заголовків, причому досить прозорих, зрозумілих читачу, формуючи читацький горизонт очікування. У випадку, коли письменник не хоче заздалегідь повідомляти зміст та внутрішню організацію художнього тексту, застосовується цифрове маркування розділів за структурно-семантичним принципом. Або ж внутрішні заголовки подаються різнотипні, які скоріше зацікавлюють читача, ніж орієнтують його щодо змістовного наповнення розділу.

Сформований на рівні основного заголовку читацький горизонт очікування коригується системою внутрішніх заголовків. Тетралогія „Таємний посол”, будучи найоб'ємнішим історичним полотном письменника, містить найбільшу кількість внутрішніх заголовків і характеризується найбільшою структурною складністю, бо читач, окрім розділів, має справу з назвами чотирьох великих сегментів – книг, кожна з яких містить по дві частини, щоправда без заголовків. В історичних романах „Князь Кий” та „Горить свіча” функціонує подібна система внутрішніх заголовків, яка характеризується відносною простотою з огляду на їх менший обсяг в порівнянні з тетралогією.

Романи „Черлені щити”, „Чумацький Шлях”, „Князь Ігор” відрізняються тим, що В. Малик не застосовує системи внутрішніх заголовків, а надає перевагу цифровому маркуванню розділів, не повідомляючи заздалегідь зміст та внутрішню організацію художнього тексту.

Історичним романам письменника, структурні одиниці яких супроводжуються заголовками, притаманна система внутрішніх заголовків змішаного типу. Ми розрізняємо наступні типи й подаємо їх за частотністю вживання:

– заголовки, що вказують на місце дії, перебування головного героя протягом розділу:

* топонімічні заголовки („На берегах Кизил-Ірмаку”, „Чернавода”, „Чигирин”, „Побойще в Січі”, „Кам'янець”, „Варшава”, „Відень” (тетралогія „Таємний посол” [1], [2]), „Рось”, „Родень” (роман „Князь Кий” [3]), „Харманкібе” „Калиновий Кут”, „Княжа гора”, „Облога Києва”, „Падіння Києва” (роман „Горить свіча” [4]));

* заголовки загальні назви („Фелюка в морі”, „Колиба над морем”, „На каторзі”, „Знову в неволі”, „Яма”, „На руїнах” (тетралогія „Таємний посол” [1], [2]), „На нові землі” (роман „Князь Кий” [3]));

– заголовки, які вказують на певного персонажа, акцентуючи, що саме на даній постаті зосереджено основне смислове навантаження розділу:

* заголовки, що містять власне ім'я персонажа („Сафар-бей”, „Ненко”, „Палій”, „Варвара-ханум” (тетралогія „Таємний посол” [1], [2]), „Атгіла”, „Межамир”, „Княгиня Іскра” (роман „Князь Кий” [3]), „Баримтача” (роман „Горить свіча” [4]));

* заголовки, що містять загальне ім'я, вказуючи не лише на постать яка опиняється в центрі подій, а й на основну інтригу розділу („Мати і син”, „Сестра”, „Одаліска” (тетралогія „Таємний посол” [1], [2]), „Брати”, „Гунни”, „Поляни й улличі” (роман „Князь Кий” [3]), „Князі” (роман „Горить свіча” [4]));

– заголовки, що вказують на образ, предмет („Фірман султана”, „Чорний вершник”, „Шовковий шнурок”, „Фірман”, „Відповідь запорожців”, „Аркан в'ється”, „Заповіт кошового”, „Знамено пророка”, „Подарунок султана”, „Дорога без кінця” (тетралогія „Таємний посол” [1], [2]), „Наконечник стріли”, „Червоне корзно” (роман „Князь Кий” [3]), „Шляхи, шляхи...” (роман „Горить свіча” [4]));

– заголовки, що містять назву проблеми („Сель”, „Поразка”, „Несподіване ускладнення”, „Напад”, „Перемир'я” (тетралогія „Таємний посол” [1], [2]), „Порятунок”, „Знову тривога”, „Поєдинок” (роман „Князь Кий” [3]), „Облога триває”, „Неволя” (роман „Горить свіча” [4]));

– заголовки, що конкретизують час події („Перед грозою” (роман „Князь Кий” [3]), іноді з додаванням місця події („Ніч над Россю” (роман „Князь Кий” [3]));

– заголовки, що містять ім'я міфічного язичницького створіння („Гнів Перуна”, „Купайло” (роман „Князь Кий” [3]));

– образно-поетичні внутрішні заголовки:

* заголовки, в основі яких лежать тропи: перифраз („Посол Урусшайтана”, „В країну Золотого Яблука” (тетралогія „Таємний посол” [1], [2])); алегорія („В осиному гнізді” (тетралогія „Таємний посол” [1], [2])); символ („Дорогою сліз” (тетралогія „Таємний посол” [1], [2])); риторичні фігури („Жиємо, брате!” „Крим нещадно струснути!” (тетралогія „Таємний посол” [1], [2]));

* інтертекстуальні заголовки: інтертекстуальні заголовки-цитати відомих фольклорних творів („Будуть пташки прилітати...” (тетралогія „Таємний посол” [1], [2])); інтертекстуальні заголовки-алюзії, що містять вказівку на жанр наративу („Слово про Короля Божа” (роман „Князь Кий” [3]));

Окремо виділяємо заголовок „Князь Володимир Галицький. Слово о полку Ігоревім” [5, с. 370], який називає поетичний переклад „Слова”, виконаний В. Маликом, адже він не належить до текстової площини історичного роману „Князь Ігор”, хоч і знаходиться в його складі, а становить собою своєрідний додаток – окремий завершений художній твір.

Таким чином, внутрішні заголовки історичних романів В. Малика відзначаються неоднорідністю, навіть строкатістю. Поширеним є вживання іншомовних лексем („На берегах Кизил-Ірмаку”, „Чернавода”, „Харманкібе”, „Фелюка в морі”, „Колиба над морем”, „Сафар-бей”, „Варвара-ханум”, „Аттіла”, „Одаліска”, „Баримтача”, „Фірман”, „Посол Урус-шайтана” та ін.), зрідка зустрічаються старослов’янські лексеми чи форми слів („Червоне корзно”, „Жиємо, брате!”), що обумовлене змістовним наповненням наративу, його часопросторовими особливостями.

На особливу увагу заслуговують образно-поетичні внутрішні заголовки, які не є типовими у системі внутрішніх заголовків історичних романів письменника, зустрічаються досить рідко, переважно в тетралогії „Таємний посол, але їх функціональне навантаження від того не зменшується, а навпаки екстраполюється в процесі осмислення цілого тексту.

Для всебічного розуміння семантики таких заголовків обов’язковою умовою стає обізнаність читача з певними явищами культури та звернення читача до сегменту тексту історичного полотна. Внутрішні заголовки „Посол Урус-шайтана” та „В країну Золотого Яблука” засновані на перифразі. У тексті роману читач знаходить авторське пояснення: „Вороги боялись одного імені Сірка. Часто показували козакам хребет, навіть не вступивши в бій, а лише дізнавшись, що перед ними Урус-шайтан, тобто руський чорт, як прозвали його бусурмени...” [1, с. 328]. Таким чином, стає зрозумілим, що головний герой тетралогії Арсен Звенигора виконує місію посла від кошового Січі Сірка.

Цікавим, закорініним в масив історичних подій, є становлення перифразу, який функціонує в складі заголовку „В країну Золотого Яблука”. Основою ідеології османських завоювань була легенда „золотого (червоного) яблука” – кизил ельма – та ідея спадковості османської влади від давньоперського царства та імперії Александра Македонського. Уплив ідеологеми золотого яблука, як засвідчують історики, відчувався серед найширших верств населення Османської імперії. Ідея „золотого яблука” була спочатку пов’язана з завоюванням Візантії, але й потім мусульмани не відмовляються від неї, скеровуючи у напрямку й інших християнських країн, на які спрямовувалася турецька експансія: йшлося про таке легендарне місце, яке стане кінцевою точкою й метою турецької експансії. Відповідно до цих уявлень народ ісламу мусив воювати поки не дійде до „золотого яблука”. Так, привабливі міфологеми, міцно увійшовши в свідомість мусульман, знайшли своє віддзеркалення в назві „Країна Золотого Яблука”, яка позначала Османську імперію.

Звертаючись до заголовку-алегорії „В осиному гнізді” (тетралогія „Таємний посол”), читачу неважко спрогнозувати зустріч із небезпекою, несподіваними змінами подій, високою динамікою дії, психологічною

напруженістю. В. Малик, прагнучи досягти максимального впливу на читача, окреслив тональність подальшої оповіді. Враження, що справляє даний внутрішній заголовок, знаходить підтвердження в авторському тексті: „...валка вигнанців з Лівобережжя прибула в супроводі татарського загону до Корсуня” [2, с. 52], пізніше „...змучені, перемерзлі, голодні подорожні добралися одного дня до Немирова” [2, с. 59], у резиденції Юрія Хмельницького на Викиці, проти яничарської залоги, під постійним таємним наглядом оселили Младена, Якуба, Ненка, сім'ю Звенигор. Згода Младена, Якуба й Ненка нести службу у війську падишаха на землях України з метою врятувати Адіке й Стеху, божевільна підозрілість та жорстокість Хмельницького, святкова вечерея у гетьмана, несподівана пропозиція гетьмана та рішуча відмова Адіке стати його дружиною і, нарешті, поява козака-ввідувача – усе це створює надзвичайно сильне емоційно-психологічне напруження, ефект перебування в осинному гнізді.

Слід відзначити, що архетип дороги (шляху) присутній у текстовій площині усіх історичних романів В. Малика. „Таємний посол” у цьому плані найприкметніший: об'єднана образом-символом дороги, тетралогія розпадається на історії, шляхи й долі десятків людей, де кожен епізод може бути використаний для розгортання окремого нарративу, який оформиться у повість, легенду чи роман. Заголовок-символ „Дорогою сліз” з тетралогії „Таємний посол” сконденсував у собі первинну ідею цього архетипу й пізніших семантичних нашарувань. У часи, коли земля українська була столочена копитами кінних орд, найстрашнішим шляхом, що пролягав її просторами, був Чорний шлях або Дорога сліз. Цією дорогою на невідомі ринки Бахчисарая, Кафи завойовники гнали пов'язані ремінням-сирівцем чоловіків, дівчат-красунь із випланими очима. Невідворотнім був шлях невідомиків на кримські торги, у неволю, рідко хто з них ще побачить рідну землю, бо з Чорного шляху не повертаються. Відповідно, дорога сліз стала символізувати розлуку з домівкою, важкі поневіряння й випробування, нелегке, складне, трагічне життя. Лише через двадцять п'ять років колишній козак Данило Сом, а нині старий сліпий кобзар з хлопцем-поводирем Яцьком, знову побачив рідну Січ. Таким чином, обраний письменником символічний заголовок „Дорогою сліз” слід кваліфікувати як необхідну передумову сприйняття й подальшої інтерпретації потенційним читачем сегменту тексту історичного полотна.

Риторичні фігури, як ефективний засіб підсилення емоційності художньої мови, у якості внутрішніх заголовків використано письменником двічі: риторичні окличні речення „Жиемо, брате!” й „Крим нещадно струснути!” підсилюють значення й емоційне навантаження заголовків у загальній системі.

Інтертекстуальні заголовки дозволяють говорити про те, що ми маємо справу з постмодерним твором, адже читачеві необхідно звернутися до першотексту, щоб розшифрувати основну ідею, вміщену у

внутрішніх заголовках такого типу. Заголовок „Будуть пташки прилітати...” становить собою уривок з української народної пісні „Стоїть явір над водою” про смерть козака на чужині. Письменник у такий спосіб орієнтує на провідну тему розділу, намагається підштовхнути читача до декодування змісту, налаштовує читача на інтуїтивне його розгадування, на глибинну й цілісну інтерпретацію відповідного сегменту історичного тексту. Війна проти турецької навали, про події якої наратує В. Малик у даному розділі, забрала життя багатьох воїнів, які назавжди залишаться на чужині. Ефект нагнітання глибинного напруження будується письменником через загибель козаків Сікача, діда Шевчика, смертельне поранення Іваника, досягаючи свого апогею в зображенні його тяжких мук, передсмертних словах та загибелі. Важливими для створення специфічного естетичного ефекту постають останні слова Іваника, розроблені й скориговані письменником на базі характерних для поезики української пісні лексем („І вмирати, братці, не хочеться... Сидів би <...> дивився на голубе небо, на червону калину, слухав би, як шумить вода, риючи круті бережечки, як щебечуть пташки та шелестить у гіллі вітер. Та ба, прийшов мій час... Спіткнувся мій кінь <...> А як відійду, поховайте мене під цією калиною...” [2, с. 442]), а також уривок пісні, що цитує Іваник („Будуть пташки прилітати – Калиноньку їсти, Будуть вони приносити З України вісті” [2, с. 443]). Отже, існуюча взаємозалежність між текстом історичного полотна та фольклорним твором, закодована у внутрішньому заголовку, дає змогу читачеві частково деталізувати тематику та проблематику розділу до ознайомлення з ним й розширити та скоригувати сформований горизонт очікування під час безпосереднього знайомства з текстом.

Окремо зупинитися слід і на інтертекстуальному заголовку-алюзії „Слово про Короля Божа” (роман „Князь Кий”), який містять вказівку на жанр наративу. Одне з тлумачень терміну „слово”, що подається у Великому тлумачньому словнику сучасної української мови за ред. В. Т. Бусела, має наступне формулювання: „Жанр літературного твору у формі ораторської розповіді” [6, с. 1345]. Словникову статтю, яку подає електронна енциклопедія Вікіпедія, розглядаємо як важливу для розуміння інформативності „слова”, де зокрема зазначено, що в давньоруській літературі слово було найбільш поширеним і найчастіше використовувалося у якості заголовку. Синонімами, що могли його замінити були сказання, повість, повчання. „Іноді слово випускалося в заголовку, але малося на увазі; наприклад, Про Антихриста <...> Словами називались у давній руській літературі як повчання й послання церковного характеру, так однаково й твори світського характеру („Слово о полку Ігоревім”) [7]. Таким чином, „слово” у складі заголовку „Слово про Короля Божа” позначає номінативний зв’язок із першоджерелом, натякає на те, що наративний сегмент має сприйматися читачем у межах роману як художня пам’ятка тогочасного історичного буття.

Володимир Малик, застосовуючи як цифрове маркування розділів, так і номінальне, демонструє гнучку авторську позицію: іноді для створеної художньої нарративної моделі є необхідною посегментна номінація, а іноді достатнім є цифрове позначення. Використання різнотипних внутрішніх заголовків обумовлене настановою письменника скоординувати процес сприйняття читачем художнього тексту, сформуванню читацький горизонт очікування. На відміну від однотипних внутрішніх заголовків, за якими легко спрогнозувати основну тематику розділів й отримати майже вичерпну інформацію щодо назви загального заголовку, різнотипні заголовки історичних романів В. Малика більшою мірою спричиняють виникнення зацікавлення в читача, ніж орієнтують його щодо змістовного наповнення розділу й основного заголовку, природно ускладнюючи процес формування читацького горизонту очікування. Якщо заголовки фактично виступають дескриптивним індикатором змісту кожної структурно-організаційної одиниці (книга, частина, розділ, підрозділ) й повинні розтлумачувати, конкретизувати основний заголовок, то письменник, працюючи над системою внутрішніх заголовків, надає перевагу різнотипним заголовкам, а отже й інтризі, певній завуальованості, намагається щоб читач перебував у позиції часткового незнання, яке примушує його залучати свої пізнавальні можливості, попередній культурний, літературний, етнографічний досвід, і звичайно ж звернутися безпосередньо до тексту твору. Однотипні внутрішні заголовки з чітко окресленою однотипною фактуальною інформацією не змогли б так вдало поживити процес читацького сприйняття творів.

Дана праця є фрагментом майбутнього дисертаційного дослідження.

Література

1. Малик В. Твори : в 2 т. / Володимир Малик. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 1 : Таємний посол : роман; кн. 1, 2 : Посол Урус-шайтана; Фірман султана. – 440 с. **2. Малик В.** Твори : в 2 т. / Володимир Малик. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 2: Таємний посол : роман ; кн. 3, 4: Чорний вершник; Шовковий шнурок. – 492 с. **3. Малик В.** Князь Кий : романи / Володимир Малик. – К. : Дніпро, 1989. – 576 с. **4. Малик В.** Горить свіча : роман / Володимир Малик. – К. : Укр. письменник, 1992. – 430 с. **5. Малик В.** Князь Ігор : роман / Володимир Малик. – К. : Укр. центр духовної культури, 1999. – 416 с. **6. Великий** тлумачний словник сучасної української мови (з дод., допов. та CD) / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь : ВТФ „Перун”, 2007. – 1736 с. : іл. **7. Слово** (жанр) // Вікіпедія : вільна енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://ru.wikipedia.org/wiki/Слово_\(жанр\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Слово_(жанр)).

Максименко А. А. Система внутренних заглавий исторических романов Владимира Малика

Статья посвящена анализу системы внутренних заглавий исторических романов Владимира Малика. Внутренние заглавия воспринимаются как опорные точки для читателя в понимании и восприятии содержания, неся сильный поток национального характера и ментальности. Автор статьи предлагает классификацию системы внутренних заглавий исторических романов Владимира Малика.

Ключевые слова: исторический роман, внутреннее заглавие, классификация

Максименко Г. А. Система внутрішніх заголовків історичних романів Володимира Малика

Стаття присвячена аналізу системи внутрішніх заголовків історичних романів Володимира Малика. Внутрішні заголовки сприймаються як опорні точки для читача в розумінні й сприйнятті змісту, несучи потужний струмінь національного характеру та ментальності. Автор статті пропонує класифікацію системи внутрішніх заголовків Володимира Малика.

Ключові слова: історичний роман, внутрішній заголовок, класифікація

Maximenko A. A. The internal titles' system of Volodymyr Malyk's historical novels

The article is devoted to the analyzes of internal titles' system of Volodymyr Malyk's historical novels. The internal titles are apprehended as support points for the reader in comprehending and perception contents, bearing strong current of national character and mentality. The author of the article offers the internal titles' classification of the writer's historical novels, giving interpretation of some titles.

Keywords: historical novel, internal title, classification

УДК 82.09

О. М. Медоренко

**СПЕЦИФІКА АВТОКОМЕНТАРЯ ЯК МЕМУАРНОГО ЖАНРУ
(ВІД ДОБИ РОМАНТИЗМУ ДО РЕАЛІЗМУ)**

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 доби романтизму та реалізму простежено процес становлення внутрішніх міжтекстових 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: А. Грезийон, Ж. Неф 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 романтизму і далі до реалізму, 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 ХVIII-ХІХ ст., 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.

Романтизм – духовна ситуація європейської культури кінця ХVIII –початку ХХ ст. і частково другої половини ХІХ – ХХ століття. Виникнення даного напрямку пов'язано з „розчаруванням в ідеях просвітництва, що поклало надії на будівництво справедливого суспільства на розумних початках” [4, с. 48]. Дана епоха вплинула на літературу гаслами затвердження творчого й духовного життя людини; зображення сильних пристрастей; звертання до національного минулого; віри в ірраціональне; зіставлення протилежних пропорцій тощо. У художньому мистецтві доби романтизму поширюється інтерес до автопортретів Е. Делакруа, Ж. Енгра, Ж. Жеріко, коли значення портрета стає другорядним. „Звичайний замовник, буржуа або аристократ, нецікавий портретисту-романтику, бо останній шукає в людині внутрішній зміст і знаходить його або в самому собі, або в собі подібній, духовно близькій особі” [5, с. 82]. В ході зростання жанру автопортрета як самозображення на полотні, зростає роль автокоментарів як самозображення в примітках. З портретного мистецтва маргіналії поступово входять до структури художніх та мемуарних текстів, розширюючи тим самим їхній простір: „Форми втручення сучасності в літературу багаточисленні – авторські відступи, полемічні випадки, алюзії” [6, с. 18]. Найбільш виразно метатекстові втручання виявилися в мемуарах англійських та французьких письменників: Д. Байрона, Ф. Шатобріана, А. Мюссе тощо. У кожній з країн романтизм різнився.

Треба зазначити відмінні риси доби і компаративно простежити їхні відбитки у метатекстових маргіналіях конкретних мемуарних творів. Для аналізу візьмемо художньо-документальні здобутки Англії та Франції.

Англійському світогляду, як реакції бунтарства проти часу, характерна „іронічна самооцінка, антираціоналізм, уявлення про „оригінальне”, „необґрунтоване”, тяга до старизни” [6, с. 87]. Провідне місце в добу романтизму займала лірика, віддаючи другорядне значення прозі, драмі та проміжним родо-жанровим утворенням (до яких належить художньо-документальна література). Риси автокоментарських приміток до спогадів Джорджа Гордона Байрона з „Розрізнених думок” та „Кефалонського щоденника” є схожими. В обох випадках процеси психологізму та автокомунікації характеризуються поверховістю метатекстових діалогів, самокритики. У порівнянні з мемуарною творчістю Ж.-Ж. Руссо, коментування текстів Д. Байроном менш спрямоване до самоаналізу, чуттєвості, але суб’єктивність автозображення є домінуючою. На перший план виводиться самоопис власного „Я”, а головним героєм спогадів стає автор: „Мої особисті потреби достатньо скромні (якщо не рахувати витрати на коней), оскільки я поганий ходак” [7, с. 790]. „Суліоти як тут, так і в інших містах, прониклися до мене симпатією (адже я надавав їм та їхнім сім’ям всю допомогу...)” [7, с. 789]. Автокоментарі в мемуарах Д. Байрона набувають ознак художньо-документального жанру. Аналізуючи „Щоденники” Вальтера Скотта, слід зазначити їхню другорядність, підлеглість тексту мемуарів. Тут автор не ставить за мету розкритися перед читачем, прокоментувавши кожний епізод свого життя. Автокоментарі майже не використовувались, надаючи авторському „Я” у тексті провідну роль. „Байрон вважав, що всі люди з творчою фантазією схильні домішувати вигадку (або поезію) до своєї прози” [8, с. 696]; „... Мабуть, людина, наділена таланом (я маю на увазі талант, залежний від сили уяви), не може не страждати цим недугом” [8, с. 695]. Виходячи з маргінальних позицій, авторські примітки не зводилися до тлумачення внутрішнього світу письменника, що вплинуло на досить умовне розкриття авторського образу.

Французький романтизм тематично занурюється вглиб середньовіччя, надаючи перевагу мотиву скорботи. Альфред де Мюссе в передмові до „Сповіді сина століття”, дає стислий коментар сповіді, підкреслюючи бажання зображувати в ній не себе, а те що відбувалося з письменником протягом трьох років. Використання автокоментарів до „Сповіді” Мюссе повністю відрізняється від сповідей попередників: св. Августина чи Ж.-Ж. Руссо. Автокоментар як елемент художньо-документального жанру тут майже відсутній. У тексті автор вдається до втручань лише кілька разів: по-перше, у передмові, де за допомогою розширеного метатекстового втручання пояснив мету написання мемуарів: „Я був ще зовсім юним, коли мене уразила жахлива хвороба моралі... Будь хворий я один, я не почав би говорити про це, але оскільки

багато інших страждають тим самим недугом, то я і пишу для них, хоча не цілком упевнений в тому, що вони не звернуть увагу на мою розповідь...” [9, с. 7]; по-друге, у межах самого тексту, де маргіналії використовувались рідко, у вигляді доповнень. Автокомунікаційні елементи між текстами, як інтерпретація власного образу, повністю відсутні, хоча спостерігається авторська суб’єктивність викладу інформації, всюдиприсутність.

В ході еволюції автокоментаря епохи романтизму, відбувається занепад його жанрової форми, що виявлялося у: 1) домінуванні ліричного над епічним; 2) переході від опису найінтимніших внутрішніх переживань до поверхового саморозгляду; 3) акцентуації меншої уваги процесам автокомунікації, глибинності авторського „Я”; 4) набуванні автокоментарем ознак художньо-документального жанру (що вміщує у собі елементи авторської вигадки та фактологічної інформативності).

Доба реалізму в літературі та мистецтві уособлює ідейно-художній напрям XIX століття, який „виключає підхід до мистецтва як вільної „творчої” гри, припускаючи визнання реальності і пізнаваності світу” [10, с. 548]. Для літератури проблемними стають теми відображення взаємозв’язків людини у середовищі; наближення життя до реалій, відхід від романтичної заглибленості середньовіччям, загостреності на внутрішньому світі героїв; „впливу соціально-історичних обставин на формування духовного характеру особистості” [11, с. 584]. Говорячи про зміни в мемуарній літературі цього часу, слід зазначити появу великої кількості автобіографічних джерел, написаних „звичайними” людьми в галузі художнього мистецтва, а також політичними діячами; розпливчатості меж між жанровими формами мемуаристики: спогадами, автобіографіями, авторськими коментарями.

Підходячи до мемуарних текстів з метою аналізу жанрової основи автокоментарів у залежності від характеру доби, компаративним аналізом історії жанра, можемо говорити про XIX ст. як час вибуху маргіналій, інтерпретації їхніх первинних функцій підлеглості. Слід підкреслити, що ставлення до приміток у значенні жанрової несамостійності (у XIX ст. автокоментарі ще не відокремлювались в окремий жанр) залишилося незмінним; трансформувалися їхні зміст і форма, смислова оформленість. Звичайно, у кожній країні світу жанр авторських нотаток набував різних відтінків, але їхній зміст, у порівнянні з минулою добою, був абсолютним. До речі, саме в добу реалізму був відкритий Стендалем (Марі Анрі Бейлем) зміст терміну „автокоментар” у значенні „психологічного аналізу персонажем подій, які відбуваються” [12].

Аналізуючи автокоментарі одного з представників американської мемуарної літератури, М. Твена „З автобіографії”, можемо говорити про: 1) використання розширеного коментаря в передмові з метою пояснення причин ведення автобіографії „З могили”; налаштування читачів на істинність написаного: „Тримаючи мову з могили, я можу бути до кінця

відвертим...” [13, с. 5]; 2) перевищення маргіналіями прототексту: „Далі він сказав: „Тут є пасовища, тут є ґрунти, придатні для обробки кукурудзи, і пшона, і картоплі, тут є всілякі види дерев, – коротше, на цій величезній ділянці і в її надрах є все, що додає цінності землі, але, цілком можливо, він володів лише смутним уявленням про кам'яне вугілля, бо в ті часи простодушні тенесійці не мали звички викопувати своє паливо з землі” [13, с. 6–7] (повний коментар удвічі більший за текст); 3) уведення автокоментаря всередину прототексту у вигляді розгорнутого авторського тлумачення: „Усі негри були нам друзями, а з однолітками ми грали як зі справжніми товаришами. Я використовую вираз „як зі справжніми” у разі обмовки: ми були товаришами, але не зовсім – колір шкіри та умови життя проводили між нами невлотиму межу” [13, с. 31]; використання автокоментаря як документа з метою уточнення тексту листів відправлених чи отриманих. Проаналізований текст є яскравим прикладом розпливчатості жанрових форм мемуаристики. Назва „З моєї автобіографії” відповідає контексту, надаючи перевагу жанру спогадів. Хоча автор веде розмову від власного імені (як у прототексті так і в нотатках), автокоментарі не відображають авторського образу через автокомунікацію, концентруючи увагу на зовнішніх обставинах.

У різних жанрах мемуаристики жанр авторських приміток виокремлювався по-своєму. Скажімо, коментарі в епістолярії англійського письменника, Ч. Діккенса 1833 – 1841; 1855 – 1870 рр., навпаки, виконують функцію підлеглості, уводячись до тексту в якості доповнення або уточнення. Говорячи про історію розвитку маргіналіїв XIX ст., не можна оминати мемуарну творчість класиків російської літератури: О. Пушкіна, Ф. Достоєвського, Л. Толстого... У листах О. Пушкіна автокоментарі зустрічаються часто. У більшості випадків це маргіналії, як з боку підлеглості, так й інформативності (самостійне використання коментарів автором), в яких проглядається авторська суб'єктивно-оціночна позиція. Авторські примітки не занурюються до психологізму розкриття внутрішнього світу письменника, схилиючи жанр у бік документалістики: „Ніколи Ліцей (або Лікей, але у жодному разі не Ліцея) не здавався мені таким нестерпним” [14, с. 8]. Уперше з щоденникових листів нам відкрився новий прийом авторських втручань, позначений аббревіатурами „NB” та „PS”, що позначалися як усередині листа, так і наприкінці: „P.S. Нагадую про себе своїм незабутнім. Не маю більше часу писати, але чи треба ще обіцяти? Вибачте, всі ви, кого кохає моє серце і які ще люблять мене” [14, с. 10]. Отже, в ході порівняння метатекстових структур даного щоденника, ми відзначаємо активне авторське втручання до тексту у вигляді маргінальних доповнень, а також пересування жанру за його межі (у значенні стислого післяслова до листів, наближених до прототексту, так і у вигляді нотаток, післятекстових коментарів – віддалених від нього). В обох випадках роль автокоментарів була другорядною до тексту, водночас, важливою,

виконуючи бібліографічну, інтертекстуальну, документальну, розкодувальну функцію тощо. Досить часто коментарі, зроблені письменником у кінці листів, дослідники називають авторськими. У автобіографічному творі О. Фета „Ранні роки мого життя” фрагментарні автокоментарі до життєпису даються під скісною ризикою у самому кінці у вигляді авантексту; усередині твору їх налічується мало. „Щоденник письменника” Ф. Достоєвського насичен автокоментарями, які у спогадах виконують як міжтекстові втручання: „Перша повість моя „Бідні люди” захопила його (потім, майже рік потому, ми розійшлися – від різних причин, вельми, втім, неважливих в усіх відношеннях)” [15, с. 10]; так і позатекстові: „NB. Мовчазний спостерігач” – це псевдонім „однієї особи”; я забув про те попередити” [15, с. 68] у вигляді (само)доповнень чи документальних уточнень. Слід підкреслити, що в жодному випадку автокоментарі не спрямовані на внутрішній опис авторської особистості, хоча авторське „Я” присутнє в обох випадках.

На відміну від епохи романтизму, в якій переважав жанр лірики, відірваності від сучасності, загостреної уваги на внутрішньому, метою реалізму стало відображення подій у їхньому правдивому сенсі: уникання емоцій, відходження від вигадки. На наш погляд, саме ці риси вплинули на трансформацію автокоментаря як мемуарного різновиду, який у цей час був досить поширеним. Новим щодо еволюції жанру було: 1) відкриття А. Стендалем значення автокоментаря як методу психологічного аналізу подій стосовно того, що відбувається; 2) зародження двобічного ставлення до автокоментаря як підлеглої структури, де, з одного боку, автокоментарі йшли за текстом, коментуючи його, а з іншого – претендували на самостійне післятекстове життя; 3) набуття інформативної акцентованості через яку здійснювалися процеси розуміння смислу, заглибленості у зміст; 4) відходження жанру від коментування внутрішнього світу героя, що призвело до переваги документального над художнім в автокоментарях; 5) розширення спектру жанру від маргінальних приміток, до ознак авторського заперечення, деструктивності; 6) вживання автокоментаря у кінці спогадів у вигляді позатекстових маргінес, що несли стисле пояснення фрагменту через залучення латинських абревіатур: NB чи PS.

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.** Вненаходимость комментатора // Вопросы литературы. – 2008. – № 2. – С. 6–19.
- 4. Кривцун О.** Эстетика : Учебник. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
- 5. Калитина Н.** Французский портрет XIX века. – Л. : Искусство, 1985. – 279 с.
- 6. История** всемирной литературы : в 9 томах. – М. : Наука,

1989. – Т. 6. – 875 с. **7. Байрон Д.** Избранные произведения в 2-х томах. – М. : Худ. лит., 1987. – Т. 2. – 815 с. **8. Скотт В.** Собрание сочинений в 20 томах. – М. : Худ. лит., 1965. – Т. 20. – 833 с. **9. Мюссе А.** Исповедь сына века. – К. : Книговид. центр „Посредник”, 1993. – 318 с. **10. Литературная энциклопедия.** – М. : Сов. Энциклопедия ОГИЗ НСАСА, 1935. – Т. 9. – 832 с. **11. Літературознавчий словник-довідник /** За ред. Гром’яка Р. – К. : Академія, 1997. – 752 с. **12. Коллекция художественных открытий.** http://art-otkrytie.narod.ru/hudozh_detali4.htm **13. Твен М.** Собрание сочинений в 8 томах. – М. : Правда, 1980. – Т. 8. – 512 с. **14. Пушкин А.** Полное собрание сочинений в 10 томах. – Л. : Наука. Ленингр. отделение, 1977. – Т. 10. – 710 с. **15. Достоевский Ф.** Полное собрание сочинений в 30 томах. – Л. : Наука. Ленингр. отделение, 1972. – Т. 21. – 551 с.

Медоренко Е. М. Специфика автокомментария как мемуарного жанра (от эпохи романтизма до реализма)

Данная статья является первой научной попыткой раскрытия значения, роли и места авторского комментария в мемуарной литературе. Исследуя этот жанр от эпохи романтизма до реализма, мы глубже изучили пути его генезиса, поэтики и природы. Мы сфокусировали наше внимание на влиянии истории, культуры и литературных процессов того времени на жанровую структуру автокомментария, его взаимодействие с прототекстом и последующую эволюцию.

Ключевые слова: авторский комментарий, жанр, текст, маргиналии, мемуары.

Медоренко О. М. Специфіка автокоментаря як мемуарного жанру (від доби романтизму до реалізму)

Дана стаття є першою науковою спробою щодо розв’язання значення, ролі та місця авторського коментаря в мемуарній літературі. В ході дослідження цього жанру від доби романтизму до реалізму ми глибше вивчили шляхи його генезису, поетики та природи. Ми сфокусували нашу увагу на впливі історії, культури, тогочасних літературних процесів на жанрову структуру автокоментаря, його взаємодію з прототекстом та подальшу еволюцію.

Ключові слова: авторський коментар, жанр, текст, маргіналії, мемуари.

Medorenko O. M. Specificity of the author commentary as memoir genre (from the romanticism epoch to the realism)

Current article is the first scientific attempt of finding out the meaning, role and place of the author commentary in a memoir literature. Starting discovering this genre from the epoch of romanticism to the epoch of realism we have deeper studied ways of its genesis, poetic and nature. We have focused our attention on the influences of history, cultural and literary process

of that time to a structure of the author commentary, its interactions with prototext and its further evolution.

Keywords: author commentary, genre, text, metatext, margins, memoirs.

УДК 821.161.2 – 94.09."18" Франко

В. Ю. Пустовіт

НАЦІЄТВОРЧІ АСПЕКТИ ЕПІСТОЛЯРІЮ ІВАНА ФРАНКА

Період кінця ХІХ століття був новим злетом для визрівання об'єктивних умов реалізації національної ідеї як цілісного образу України, і українська література першими творами нової епохи відгукнулася на цей прорив. Знаменне десятиліття 80-х – 90-х років – це бурхливий і неоднорідний громадсько-літературний час, наскрізною рисою духовної атмосфери якого стало роздвоєння свідомості інтелігенції.

І хоча митці, що належали до різних угруповань, так само висували кожен свої концепції, по-різному підходили до розв'язання одних і тих самих проблем, але так само як і Драгоманов з Грінченком „зійшлися в одному – в пошуках правди” [1, с. 71]. І. Франко зауважував, що „...шукання правди, безпосередності виразу зробилося окликом новочасної думки” [7, с. 471]. Українська література означеного часу була певною реакцією на політичні проблеми, тому що по праву першими українськими політиками можна вважати наше письменство, згадаймо самовіддану діяльність кирило-мефодіївців. У цей же час література була покликана формувати національну свідомість українства, цілеспрямовано йти до пробудження національної ідеї. Діяльність нашого письменства сприяла піднесенню національної самосвідомості українців, їх активна громадська позиція та опір існуючій системі „сприяла утвердженню українського питання в концепції європеїзму, пропаганді української ідеї в світі, під яку була підведена солідна наукова аргументація, відповідна джерельна база”, – зазначає Я. Калакура [2, с. 39].

Для формування української національної ідеї помітним був період ХІХ – початку першої третини ХХ століття, саме тоді нагальною стала проблема „людина – нація”, яка започатковує висвітлення філософії національної ідеї. На думку Г. Смирнової, „національна ідея як філософсько-соціологічна категорія і провідна парадигма української світоглядно-політичної орієнтації утверджується в другій половині ХІХ століття. Цьому сприяли як внутрішні, так і зовнішні тенденції, передусім європейський процес формування нації та національних держав” [5, с. 9].

Про націєтворчу діяльність українських письменників, культурних, громадських, політичних діячів свідчать мемуарні матеріали XIX ст., зокрема цінною для нас є спадщина І. Франка, який „заради того, щоб українська нація була нацією, а не „соціальною категорією”, і працював так жертовно й невтомно цей невсипущий геній” [3, с. 50]. І справді, його працездатності не було меж, крім суто літературних проблем, він торкався й політики, економіки, педагогіки, філософії тощо. На думку М. Жулинського, „тільки через життєпис митця можна заглибитися у світ реальних явищ, подій, процесів і „увійти в таємниці духу” його епохи, а основне – бодай наблизитися до розуміння трагічної долі поета й мислителя, наділеного даром профетичного видіння та національно спрямованого провіщення” [3, с. 50] – ми віддамо перевагу листуванню, яке для І. Франка було хронографом життя.

На сьогоднішній день епістолярна спадщина письменника відома з п'ятдесятитомного зібрання його творів. У великому за обсягом і значенням листуванні І. Франка важко знайти прямі вказівки до майбутніх творів, але, на думку В. Гладкого, „на листах І. Франка виразно відчутна печать його могутнього духу. З листів поета владно проступає вроджений розум Каменяра, оте всеохоплююче, синтезуюче мислення вченого. Його листам, як і творам, притаманні послідовність у викладі думок, схильність до критичної оцінки явищ і фактів, сила логіки й наукова аргументація суджень” [5, с. 15]. Сам письменник наголошував на неоціненому значенні дослідження й вивчення епістолярію для розвитку української літератури, зазначаючи: „Листи навіть невеличких писателів можуть мати значення для історії літератури і суспільності, а щодо українських писателів тисячі обставин причиняються, щоб життя і розвій їх прислонити тайною. Відси йдуть усякі теорії про сякі чи такі на них впливи, теорії, котрих, звичайно, не треба б, якби ми знали дійсно, на чім образовувався, з ким зносився і як розвивався даний писатель. От тим-то я думаю, що кожне зернятко фактичної інформації в таких справах посуває вивчення нашої літератури наперед...” [8, Т. 49, с. 492].

Серед великої кількості листів варто виокремити кілька груп, зокрема нас цікавлять погляди митця щодо національного розвою українства, жіночого питання та літературної роботи тощо. Метою свого життя він убачав служіння народові та його інтересам, про що й повідомляв у листах до редактора польської газети: „На українців також ніхто не мусив мене напускати, бо як українець і український письменник я не переставав ніколи мати зв'язки з народом, ані з українською інтелігенцією” [8, Т. 50, с. 85], Е. Енгеля: „Оскільки мета мого життя й деяких моїх товаришів полягає в тому, щоб підтримувати живі духовні зв'язки української інтелігенції з високорозвинутими націями Західної Європи, а, з іншого боку, ближче познайомити ці нації з духовним життям українського народу, то я вважав би за честь надсилати для Вашого журналу час від часу короткі дописи, а також докладніші критичні статті, звичайно, якщо у Вас буде таке бажання” [8, Т. 48,

с. 334]. Письменник зараховував себе до нового, наймолодшого покоління середини 70-х років, яке „внесло в програму нашого народовства нові домагання: крім теоретичної оборони самостійності малоруського народу, воно домагалось практичної оборони інтересів народу на полі економічним і соціальним, домагалось служби інтелігенції для інтересів робочого люду, в літературі реального зображення життя того люду і тої інтелігенції і ширення правдивої, розумної освіти між людом і інтелігенцією” [8, Т. 49, с. 57].

Поряд з листами вважаємо за потрібне залучити висловлювання І. Франка, що можна вважати його життєвим кредо. „Мій український патріотизм, то важке ярмо, яке доля положила на мої плечі. Я можу показувати своє незадоволення, можу тихо проклинати долю, що вложила на мої плечі те ярмо, але скинути його не можу, другої батьківщини шукати не можу, бо тоді б я став підлим відносно власного сумління. І коли що полегшує мені двигати це ярмо, так це, що бачу український народ, який він, хоч гноблений, отемнюваний і деморалізований довгі віки, хоч і нині бідний, слабкий і безпорадний, але все таки помалу підноситься, чує в щораз ширших масах спрагу світла, правди і справедливості і шукає шляхів до них. Отже варто працювати для цього народу і ніяка чесна праця не піде на марне” [8, Т. 48, с. 150].

У листуванні І. Франка з М. Павликом порушувались питання історичного розвитку суспільства й національної самосвідомості: „Нам нашої самостійності і самоуправи давайте, а скоро те, то наш народ і без прогресу геть-геть забіжить” [8, Т. 48, с. 188]; літератури: „Щоб мати який-такий заробок з літератури, треба 1) щоб у нас була література, т. є., щоб була читаюча публічність, купуючи книжки та газети, а до того треба, щоб упав кордон між Галичиною та Україною, – а се, бачите, яка далека штука, а 2) треба в тій будущій літературі вибороти собі хоть яке-такое місце, щоб не писати статей і повістей надармо, мишам на снідання” [8, Т. 48, с. 267]; національний розвій: „І що в інтересі національним може лежати боротьба против усякої кривди. І що національний розвій може лежати в тім, що ми з-посеред своєї нації витворювали всі ті стани і верстви, що відповідають певним функціям народного життя, і не потребували дізнавати кривди ще й від того, що ті функції серед нашого народного тіла будуть сповняти люди чужих народностей нам на шкоду” [8, Т. 50, с. 148].

Ранній І. Франко у листі до О. Рошкевич просив її вдатися до літературної роботи, мотивуючи це тим, що „Тота робота щонайбільше веде з собою свободи, розвою думки, незалежності, вона для женщины отвирає далеко ширше, краще і надійніше поле до самостійного життя, як усякий другий заробок, усякий другий уряд, до котрого вони тепер бувають допущені” [8, Т. 48, с. 134].

Про тривалі епістолярні взаємини свідчать листи І. Франка до М. Драгоманова, про вплив старшого письменника писав І. Франко в листі до А. Кримського: „Без сумніву, великий вплив мав на мене

пок[ійний] Драгоманов, але вплив дуже своєрідний, більш негативний, як позитивний” [8, Т. 50, с. 115]. Коло інтересів цього листування було різноманітним: від побутового до літературного й політичного характеру, ці листи вирізняються глибиною поставленої проблеми, націєтворчим дискурсом тощо. Так, в одному з листів І. Франко писав про програму нової „Зорі”, наголошуючи: „То значить, з позитивного боку показуючи наше власне, народне й інтелігентне життя, вірно, з його хибами і добрими боками, з його корінням у минувшості, вказувати рівночасно, спираючись на примірах других, більш розвинутих народів, дороги для дальшого, успішнішого розвою того життя, вказувати, особливо інтелігенції, правдиві цілі в служенню народові і способи, як йому треба служити” [8, Т. 48, с. 483]. Щодо редакції журналу, то в листі до Б. Грінченка І. Франко наголошував, „що найщиріше бажання н о в о ї редакції „Зорі” єсть іменно зробити часопись нашу галицько-українською, а навіть, коли можна, то й українсько-галицькою. Ми просили і просимо всіх прихильників нашого рідного слова допомагати „Зорю” своїми працями і згори признаємо, що на полі белетристики радо уступаємо первенство українцям” [8, Т. 49, с. 18]. З подібним проханням у листі до О. Кониського І. Франко звертається з пропозицією організувати загальноукраїнське видання, де могли б друкуватися письменники звідусіль: „Ціль наша... – заснувати таке видання, котре б і гідно репрезентувало нашу питому літературу та науку серед слов'ян, і з другого боку, групувало б коло себе всі старші і молодші сили, щирі серця, живі та поступові думки, давало б їм вказівки і добрий привід до умственої і літературної праці для добра свого народу” [8, Т. 48, с. 511]. Він вважав, що таке єднання українського письменства буде прикладом і для інтелігенції, і для прогресивного людства, бо лише спільними зусиллями можна побудувати прагнення народу до відродження національних основ.

Тому продовженням своєї ідеї І. Франко вбачав у листуванні з М. Драгомановим, головню зосереджуючи увагу на відродженні в народі національної самосвідомості. Так, у повідомленні про намір видати часопис „Братство”, І. Франко наголошував на меті цього видання: „По всіх частинах і окраїнах нашої землі будити почуття народної єдності, піднімати общеукраїнське народне самопізнання” [8, Т. 48, с. 528]. Задля поліпшення літературної продукції І. Франко організував також видання „Літературно-наукового вісника”, про що повідомляв у листі до Б. Грінченка: „Комітет бажав би зробити „Вісник” справжнім органом не тільки для підпирання літературної продукції, але також для вироблювання літературного смаку і розбуджування літературних інтересів серед нашої громади” [8, Т. 50, с. 94].

Вирішальну роль у пробудженні національної свідомості митці надавали інтелігенції. На цьому наголошує й академік М. Жулинський: „Обов'язок національної інтелігенції, інтелектуальної еліти нації –

пробуджувати почуття національної гідності, формувати історичну й політичну свідомість українців, визначати національні інтереси й пріоритети, зберігати національну ідентичність і духовно й морально консолідувати націю. Великі українці, такі, як Іван Франко, Леся Українка, Михайло Грушевський, присвятили себе виробленню дороговказів пригнобленій українській нації, яка одвічно поривалася звільнитися із пут рабства і приниження. Вони вірили в духовну силу українського народу, зміцнювали національну духовність своєю творчістю, своєю подвижницькою працею на ниві науки, літератури, культури і політики, бо знали, що рано чи пізно потреба політичної самостійності України увійде, за словами Івана Франка, „на порядок дня політичного життя Європи і не зійде з нього, поки не здійсниться” [4, с. 63].

Багато уваги приділялося в листуванні питанню бездіяльності інтелігенції. Так, у листі до польської письменниці Елізи Ожешко, І. Франко з жалем писав: „Хоч мало у нас інтелігенції, та й тота розбита на атоми, ворогує між собою за букви, за правопись, за язик, за фантастичні мрії о будучині, а за той час не дивиться на те, що її окружляє, не робить того, що найближче рук. Невчена і неосвічена не то науково, а навіть товариські, не знає, чого держатись і куди йти слідом за людьми. Нещастя наше, що більша часть нашої інтелігенції – попи. Хоч і поклали вони деякі заслуги около народного відродження, та все-таки наклали на те відродження свою печать, старались і стараються втиснути його в тісні рамки своїх інтересів” [8, Т. 49, с. 56]. Через декілька років (1890), дякуючи у листі товариству „Січ” у Відні за обрання почесним членом, І. Франко висловлював зовсім протилежні думки щодо молоді інтелігенції: „Зародження такої інтелігенції в нашій країні, с а м о с т і й н о ї не тільки з огляду на переконання національні, але, що далеко важніше, самостійної умом, і характером, і всім способом думання, се, по-моєму, перша і найголовніша условина нашого справдішнього відродження” [8, Т. 49, с. 230].

Ми вже згадували про те, як І. Франко високо цінував значення письменницьких листів, зокрема у листі до М. Драгоманова радячись щодо видання другого тому Навроцького: „У мене є тих листів кілька сот, а між ними 5 листів Федьковича. Можна б дати ті листи (вони дуже цікаві й характерні), може б удалось роздобути ще деякі його листи, Ви долучили б свої споминки про нього, далі вибір листів Навроцького, Заревича, Климовича, деякі уступи з листів Куліша (що він писав про галицькі справи), і вийшла б цікава книжка – причиною до історії нашого літературного й громадського розвою” [8, Т. 49, с. 136 – 137].

Багато років своєї діяльності І. Франко присвятив написанню „Історії української літератури”. У листі до Ф. Вовка письменник зазначав: „Розуміється, що в усій праці мені присвічувала ідея самостійності й оригінальності нашої культури, і я надіюся, що моя „Історія укр[аїнської] літератури” стане гідно обік „Історії України”

Грушевського, тільки з тою різницею, що написана живо” [8, Т. 50, с. 341].

Націєтворча парадигма І. Франка представлена в усій спадщині митця, зокрема М. Іванишин вважає, що: „Вершинне місце у пляні розвитку власних націософських ідей належить працям Івана Франка, написаним на початку ХХ ст., зокрема такі студії, як: „Поza межами можливого” (1900), „Одвертий лист до галицької української молодезі” (1905), „Ідеї” й „ідеали” галицької москвофільської молодезі” (1905)” [9, с. 34], бо на відміну від мемуарних надбань публіцистика письменника відображає його націєтворчі погляди.

Розглянуті листи І. Франка дають змогу виділити його націєтворчу концепцію розбудови українства, домінантними складниками якої є: самовіддане служіння рідному народу, розвій національної самосвідомості, європейський розвиток української літератури, єднання українського письменства, інтелігенції тощо.

Представлена стаття є фрагментом дисертаційного дослідження.

Література

1. Історія української літератури XIX ст. (70 – 90-ті роки) : підручник : У 2 кн. / за ред. О. Д. Гнідан. – К. : Вища шк., 2002. – Кн. 1. – 575 с. **2. Калакура Я. С.** Історизм української ідеї / Я. С. Калакура // Політологічний вісник. – 1994. – Вип. 3. – С. 36 – 53. **3. Жулинський М.** Іван Франко : душа, дух, духовність, або що визначає суспільний поступ / М. Жулинський // Слово і час. – 2007. – № 1. – С. 37 – 50. **4. Жулинський М. Г.** Актуальна цитата / М. Г. Жулинський // Укр. мова й літ-ра в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – № 6. – С. 63. **5. Гладкий В. М.** Листи письменників / В. М. Гладкий // Укр. літературознавство. – Львів, 1970. – Вип. 8. – С. 13 – 17. **6. Смирнова Г. Ю.** Філософсько-релігійознавчий аналіз драматургічної та епістолярної спадщини Лесі Українки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Г. Ю. Смирнова. – Київ, 2003. – 18 с. **7. Франко І.** З останніх десятиліть XIX віку // Франко І. Твори : У 50 т. / І. Франко. – К., 1984. – Т. 41. **8. Франко І.** Листи // Франко І. Зібрання творів : 50 т. / І. Франко. – К., 1986. – Т. Т. 48 – 50. **9. Іванишин М.** Осмислення національної ідентичності у працях Івана Франка / М. Іванишин // Визвольний шлях. – 2006. – Кн. 12. – С. 30 – 39.

Пустовіт В. Ю. Націєтворчі аспекти епістолярію Івана Франка

У статті розглядається творення нації у мемуарах Івана Франка. Суспільна і літературна позиції автора мемуарів виходять на перший план у статті.

Ключові слова: нація, національна ідея, епістолярій.

Пустовит В. Ю. Национальнообразовательные аспекты эпистолярия Ивана Франка

В статье рассматривается момент творения нации в мемуарах Ивана Франка. Общественная и литературная позиции автора мемуаров выходят на первый план в статье.

Ключевые слова: нация, национальная идея, эпистолярий.

Pustovit V. J. The national aspects of memories of Ivan Franko

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

Keywords: nation, national idea.

УДК 821.161.2-94.09

І. Л. Савенко

**СПЕЦИФІКА ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ОСОБИСТОСТІ
В УКРАЇНСЬКІЙ МЕМУАРНІЙ ПРОЗІ
II ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Фактичність і документальний погляд як на життя окремої людини, так й історію народу, став сьогодні невід'ємною частиною тих демократичних перетворень, які почалися після набуття Україною незалежності. Деїдеологізація та вироблення нових підходів до висловлення мистецької думки зумовили кардинальні зрушення у специфіці відображення авторського бачення реальності. Якщо минуле століття пропонувало панорамність зображення історико-біографічних подій і документальних фактів, то сьогодні превалює колажність зображення.

Мемуарна література виступає своєрідним „носієм” документальної пам'яті народу, стаючи важливим джерелом осягнення складних реалій перехідних епох і історії людства. Мемуари дозволяють провести взаємозв'язок минулого досліду із тими проблемами, які хвилюють людство сьогодні. Тому незаперечним постає той факт, що для суспільства сьогодні мемуари стають традиційним біографічним джерелом, крізь візію якого проходить сприйняття людиною, як історичних подій, так і сучасності. Ускладнення рецепції сучасною людиною навколишнього світу викликає специфічні трансформаційні процеси всередині стилістики мемуарного жанру. Про це свідчить посилений інтерес науковців і дослідників до проблем мемуарних жанрів (О. Галич [1], Т. Гажа [2], Л. Курило [3], Г. Маслюченко [4], Б. Сушинський [5], М. Федунь [6] тощо).

Сучасні мемуари творять літературу, в якій історія стає вже не лише зображенням, але й біографією душі автора-мемуариста. Спогади постають як метафоричне бачення історії очима сучасної людини. Мемуарна література дозволяє не лише зрозуміти особистість мемуариста, а й відчутти смак епохи, про яку писав, і в яку жив автор мемуарного твору, дають можливість уважними очима авторської особистості побачити

Нам імпонує думка дослідника-документаліста О. Галича, який зазначає, що мемуаристика «нині перебуває в стадії становлення і розвитку» [1, с. 3]. Підтвердженням цього факту стає поява мемуарного масиву творів про відомих особистостей.

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 ХХІ століття” [1, с. 4]. Проте сьогодні мемуарна література отримує „друге народження”.

Важливе місце у сучасній мемуаристиці посідає питання про роль автора мемуарного твору. У зв'язку із цим Т. Гажа виділяє два типи української мемуаристики, починаючи із другої половини ХХ століття: об'єктний і суб'єктний [2]. Дослідниця звертає увагу на еволюцію, яку проходить мемуарна творчість, і зокрема, вираження авторської позиції. Вичленовування об'єктно-суб'єктного типу мемуарів свідчить, на думку Т. Гажи, про посилення авторської присутності в мемуарній творчості.

Сучасна мемуаристика постає особливим типом творчості для письменника-митця. Звернення уваги не тільки на те, що описується, але й на те, хто це описує, зумовлює дифузю й трансформацію всередині жанрових різновидів мемуарних творів. Саме крізь колажність суб'єктивних вражень постає об'єктивна картина минулої історії або певної біографічної постаті.

Наприклад, роман-есе (за авторським визначенням) Б. Сушинського „Тарас Шевченко: геній в самотності” (2006 р.) [5] містить поєднання мемуарних, біографічних та есеїстичних елементів, де період перебування Т. Шевченка у Петербурзі подається крізь призму авторської візії проаналізованих документів, часто об'єктно-суб'єктивної, і часто такої, яка відрізняється від „офіційно прийнятої”.

Внаслідок цього автор мемуарного твору або спогадів має можливість сконцентрувати свою увагу на найважливішому не тільки в історичному процесі, але й у власному житті, пропонуючи широкий діапазон взаємодії своєї особистості із оточуючою дійсністю часто за

допомогою асоціативності та ретроспекції. Візія автора стає тією об'єднуючою ланкою, яка дозволяє колажності свідомості не розпадатися на уламки мозаїки, а витворювати цілісність.

На думку Г. Маслюченко [4] вже починаючи із 90-х років ХХ століття, біографічна література задається питанням про співвідношення функцій оповідача й головного героя, внаслідок чого автор-оповідач стає головним героєм художніх мемуарів в українській прозі. Саме це зумовлює низку специфічних однак мемуарної прози: відкритість фіналу, залучення потенціалу інших суміжних галузей людського знання (біографістика, журналістика, історія, публіцистика тощо), і, найголовніше, зумовлює не лише переказ подій, а їх філософсько-психологічне осмислення.

Наприклад, Б. Сушинський у романі-есе „Тарас Шевченко: геній в самотності” [5] розкриває складні психологічні колізії життя і творчості Кобзаря, філософськи осмислюючи стан його самотницької душі, проводячи паралелі із сучасністю. Мемуарна автоособистість дає можливість виявити закономірності розвитку внутрішнього світу автора. При розгляді ідейно-естетичної і жанрової організації сучасних біографічних творів про Т. Шевченка (зокрема, вказаного твору), 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.

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.

Мемуари являють собою „сучасні історії” життя очима автора-мемуариста, стаючи базою не тільки розуміння біографічних джерел, але й джерелом вивчення особистості автора, його світогляду, ролі у відображуваних подіях, поінформованості (обізнаності) письменника із матеріалом, з яким він працює.

У центрі мемуарного твору стоїть сам автор із своїми переживаннями, світовідчуттям. У сучасних мемуарах автор перебирає на себе роль об'єкту аналізу.

Яскравим прикладом на підтвердження цієї думки можуть виступати мемуари Г. Костюка (2008 р.) [7], які являють собою сподами

про найбухливіші й найтрагічніші роки літературної історії України ХХ століття.

Авторська візія трагічної епохи виступає об'єднувальною ланкою для величезної кількості постатей, що з'являються у „Зустрічах і прощаннях” Г. Костюка. У передмові літератор зазначає: „Мені минає 81-й рік, а я сідаю писати спогади. Це зухвальство старої людини, скаже дехто. Можливо. Не перечу. Але зухвальство не навмисне. Воно зумовлено обставинами мого життя” [7, 4]. 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.

Сьогодні об'єктами мемуарної літератури стають не лише видатні постаті та відомі особистості, але й події історії. Виникають так звані „історичні спогади”, як пишуться не літераторами, а художниками, журналістами, військовими, лікарями. Серед таких, наприклад, можна назвати книги В. Лопати [8], Ф. Пігідо-Правобережного [9], Р. Волчука тощо [10].

В. Лопата – заслужений художник України, який робив художнє оформлення українських грошей – гривні. Гроші у книзі спогадів В. Лопати „Надії та розчарування, або метаморфози гривні: історичні спогади” [8] постають не тільки засобом оплати, але й символом держави, свідченням її політичної та економічної незалежності. Для автора кожна купюра чи монета виступає мистецьким твором. У канву спогадів автоособистості про історію української гривні, про відродження у 1918 році, а потім й у кінці ХХ століття році гривні, як національної валюти й символу державності, вплітаються спогади самого В. Лопати про пошуки істини, про надії та сподівання, про те, як у кінці ХХ століття відроджена гривня репрезентувала світові прадавню історію України та її сучасний прогрес.

Спогади та роздуми очевидця Ф. Пігідо-Правобережного, відомого публіциста і громадського діяча, під назвою „Велика Вітчизняна війна: Спогади та роздуми очевидця” [9] розгортаються на тлі подій Велико Вітчизняної війни. Помітне те, що ці мемуари подають унікальну інформацію, розвінчують чимало стереотипів і міфів про те, що в СРСР довгі десятиліття було прийнято називати „Великою Вітчизняною війною”.

Р. Волчук, інженер, науковець та громадський діяч, звертається до складного періоду національної історії, змальовуючи післявоєнний час, а саме: з 1945 – по 1949 рр. („Спомини з повоєнного Львова та воєнного Відня: мемуари” [10]) Автор-мемуарист розповідає про українців, які по

війні опинилися в Австрії та Німеччині й обрали собі шлях подальшої еміграції на Захід. Спогади відзначаються цікавим стилем, тонким відчуття деталей оточення, простою, але гострою сюжетною інтригою. Серед численної кількості постатей, що фігурують у спогадах Р. Волчука, можна зустріти О. Прицака, І. Лисяка-Рудницького. Текст мемуарів збагачений доречними епістолярними вставками, унікальними архівними знімками. Цікавою у книзі виступає авторська особистість, яка надзвичайно уважна до долі українських емігрантів, проникливість, що пов'язана із загальною компетентністю, обізнаністю з європейськими мовами і культурами та особистою включеністю у цей світ. Образ авто особистості постає надзвичайно яскравим і захоплює своєю неповторною інтонацією та цікавим поглядом на власне життя.

Таким чином, бачимо посилену авторську увагу до актуальних питань буття людини.

Мемуари виступають тією ланкою, яка в силу своїх можливостей дозволяє заповнювати лакуни у національній історії, яка відома із „офіційних” джерел. Сучасні мемуарні твори несхожі за стилістикою. Авторами сучасних мемуарів частіше всього виступають не тільки письменники та літератори, а й політичні і громадські діячі, художники, військові, лікарі, журналісти, вчителі тощо, витворюючи справжню історію. Відображені у мемуарах документально-біографічні факти мають тісний зв'язок із епохою, долею народу, суспільством, що і витворює специфічний образ автоособистості.

Окреслена нами специфіка вираження авторської особистості у новітньому мемуарному дискурсі документальної літератури лише частково відкривають багатий спектр можливих шляхів дослідження даної проблеми. Сучасна мемуарна проза дає можливість дослідити внутрішній світ авторської особистості, допомогти визначити орієнтири новітнього літературного розвитку.

Література

- 1. Галич О. А.** У вимірах non fiction : щоденники українських письменників ХХ століття. Монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.
- 2. Гажа Т. П.** Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття : становлення об'єктного і суб'єктного типів: Автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Тетяна Павлівна Гажа; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2006. – 19 с.
- 3. Курило Л. М.** Епістолярій Олеся Гончара і творча індивідуальність письменника : Автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Людмила Миколаївна Курило; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2006. – 17 с.
- 4. Маслюченко Г. О.** Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття : Автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Галина Олександрівна Маслюченко; Дніпропетр. нац. ун-т. – Д., 2004. – 18 с.
- 5. Сушинський Б.** Тарас Шевченко : геній – в самотності : Роман-есе /

Б. Сушинський. – Одеса : Видавничий дім «ЯВФ», 2006. – 460 с.
6. Федунь М. Р. Українська мемуаристика в Галичині кінця XIX – початку XX століття : жанрово-стильові особливості : Автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Марія Романівна Федунь; Прикарпат. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2001. – 19 с.
7. Костюк Г. Зустрічі і прощання : Спогади у двох книгах / передм. М. Жулинського / Г. Костюк. – К. : Смолоскип, 2008. – 720 с.
8. Лопата В. Надії та розчарування, або метаморфози гривні : історичні спогади / Василь Лопата. – К. : Дніпро, 200. – 160 с.
9. Пігідо-Правобережний Ф. Велика Вітчизняна війна: Спогади та роздуми очевидця / Федір Пігідо-Правобережний. – К. : Смолоскип, 2002. – 288 с.
10. Волчук Р. Спомини з повоєнного Львова та воєнного Відня : мемуари. – К. : Критика, 2004. – 143 с.

Савенко І. Л. Специфіка вираження авторської особистості в українській мемуарній прозі II половини XX – початку XXI століття

У статті автором розглянуто специфічні форми вираження авторської особистості в українській мемуарній прозі II половини XX – початку XX століття, наголошено на тому, що автор сучасного мемуарного твору виступає специфічним елементом новітньої мемуаристики.

Ключові слова: мемуарна література, проза, автор, авторська позиція.

Савенко И. Л. Специфика выражения авторской особы в украинской мемуарной прозе II половины XX – начала XXI столетия

В статье автором рассмотрено специфические формы выражения авторской особы в украинской мемуарной прозе II половины XX – начала XXI столетия.

Ключевые слова: мемуарная литература, проза, автор, авторская позиция.

Savenko I. L. Specific feature of reflection of the author's personality in the Ukrainian memoirs prose at the II XXth – beginning of XXth centuries

In article author pays attention to the specific specific feature of reflection of the author's personality in the Ukrainian memoirs prose at the II XXth – beginning of XXth centuries.

Keywords: memoirs prose, author, author's personality, author's position.

Фольклористика

УДК [392.4 : 398.8] (477)

О. В. Скиба, І. Л. Савенко

СВАТАННЯ ПО-КАРТУШАНСЬКИ

У сучасному селі, на жаль, все менше знаходимо паростки збереження національних традицій минулого нашого народу. Зокрема відбувається це у великих містах. Не став виключенням і Луганськ. Проте у найближчих до обласного центру селах можна знайти багатющий матеріал для фольклорних досліджень.

Утворенню сім'ї луганчани завжди надавали великого значення. Відповідно до цього формувалися весільні обрядодії, ритуали, традиції, пісні та співанки.

Мета цієї статті – дослідити регіональний весільний обряд – сватання, функції дійових осіб цього дійства. Як відомо, сватання – це перший крок до подружнього життя.

Історичні документи стверджують, що село Картушине Луганської області було створене заселенцями слободи Картушине – жінками військових козаків, які були переселені туди Катериною II. Офіційно ж слобода заснована поручиком Михайлом Картушиним 29 червня 1780 року. З 1950 року з ліквідацією землі колгоспу передані до складу Ребриківського господарства.

Мешканці села Картушине Луганської області свідчать про збереження весільних традицій і сьогодні. Так, записано зі слів багатьох старожилів села Картушине приспівки, які виконуються з нагоди шлюбу хлопця та дівчини як початку їх спільного життя. У зафіксованих весільних піснях можемо знайти і відгомін самого ставлення до того чи іншого учасника весільного дійства. “Великий тлумачний словник української мови” подає таке тлумачення поданих слів [1]:

Сват – людина, яка за дорученням того, хто хоче одружитися, або його рідних, сватає обрану особу; староста у весільному обряді.

Сваха – жінка, яка, добре знаючи весільні обряди, порядкує на весіллі.

Світилка – дівчина, що виконує обряд тримання меча й свічки на весіллі.

Дружка – дівчина, яка на запрошення молодої бере участь у весільному обряді.

Дружок – парубок, який на запрошення молодого бере участь у весільному обряді.

Князь – наречений, молодий.

Дещо інше трактування понять “Сват” та “Сваха” подає “Словник української мови” [2]:

Сват – батько або родич одного з подружжя щодо батьків або родичів другого.

Сваха – жінка, яка займається сватанням, влаштуванням шлюбів. Нижче їх подаємо:

Коли молодих приводять з-під вінця, де їх стрічають батьки молодого

– Топи мати грубу – 2 рази
Ведем тобі невісточку любу.
Хоч любя-нелюба
А топлема груба
Та вийди ж ти, матінко,
Проти нас
Глянь же ти, матінко,
На всіх нас.

Старші сваиці

– Свашка-неліпашка.
Шишок не ліпила.
Нас не угостила.
Одну ізліпила
Та й ту сама з’їла.

Сватам

– А казали шо свати багаті,
А казали шо приїхали.
А вони пішком прийшли.
Молодого в мішку принесли.
А свашку в торбині,
Шоб не з’їли свині.

Дружкові

– Тобі, дружко, та й не дружкувати,
Тобі, дружко, свиней пасти.
З довгою ламакою,
З сірою собакою.

Дружці

– Ой, на печі кружка стояла,
А в ту кружку кішка насяла.
Подайте ту кружку
Напоїть старшу дружку.
Старша дружка ласа
Вкрала кусок м’яса
За стіл похилилась
Кісткою подавилась.

Світилоці

– Світилочка пишна,

Як у саду вишня
Світилочка горда,
Як у свині морда.

Свасі та свату співають на другий день весілля

Свасі: Ой свах, свахо-варьохо,
Дай варьохи нам хоч трохи.
Ми в тебе вчора не були.
Твої варьохи не пили.

Свату: 1) А в нашого свата
З верби-лози хата
З білої берьози
Ми пішли тверьозі.
2) Ой, сват, добрий,
Сваха не така
Наварила вареної
Нам не дала.
3) Ой, сват, свату не гнися.
Єсть в коморі ячниця
Поведи на базар та й продай
Нам горілочки-меду дай.

Коли молодій знімають фату

– Покривалочка плаче
Покриватись не хоче
Не так покриватись.
Як поцілуватись.

Як бачимо, велику роль у системі драматично-ритуальних дій весільного акту відіграють саме приспівки, бо ж вони є споконвічним виразом народної думки, виразом гумору та жарту. Так, у поданих приспівках ми знаходимо елементи саркастичного гумору, наприклад, адресовані дружці:

Ой, на печі кружка стояла
А в ту кружку кішка нассяла.
Подайте ту кружку
Напоїть старшу дружку.
Старша дружка ласа
Вкрала кусок м'яса
За стіл похилилась
Кісткою подавилась.

Гумористичне відношення (навіть з елементами сарказму) адресоване сващці, простежується протягом всієї першої пісні:

Ой, сват, добрий,
Сваха не така
Наварила вареної
Нам не дала...

...Ой свах, свахо-варьохо,
Дай варьохи нам хоч трохи.
Ми в тебе вчора не були.
Твоєї варьохи не пили...

Невід'ємною складовою кожної пісні є епітети, але тлумачення їх різні. Це може бути епітети на позначення шанобливого ставлення („Світилочка пишна, як у саду вишня, світилочка горда...”, „...Топи мати грубу / Ведем тобі невісточку люблю...”, „Ой, сват, добрий...”), а також, навпаки, глузливого ставлення („...Свашка-неліпашка...”, „Старша дружка ласа / Вкрала кусок м'яса...” тощо).

Отже, поданий уривок пісні дозволяє нам не тільки поглибити знання з фольклору, а й простежити відтворення почуттів та ставлення до головних героїв весільного дійства.

Пропонуємо наступну весільну пісню “Сватання по-Картушанські”, сюжет якої відбувається у діалозі двох героїв – свахи та свата. Як і під час традиційного обряду сватання свати розхвалюють молодого. Це гарно досягається шляхом уживання шанобливих епітетів:

„...Є у нас князь:
Молодий та сильний...”

Головна інтрига пісні – у пошуках сватів нареченої молодого („куниці-красуні дівиці”). Бідні свати обійшли три селища, але ніхто і ніде не бачив “отакої кралі”:

„...Троє суток по Ребрикові ходили,
Всіх собак передражнили.
Всі нам кажуть як назло,
– Такої нема, такої не було,
Ідїть в друге село.
Так ми дурні і в Мечетку ходили,
І в Палійовку і в Щетову ходили.
Де нас тільки не носило...”

Надзвичайно цікавим у поданій пісні є зображення народного українського гумору, який так влучно підібраний:

„...Є у нас князь:
Правда на праву ногу кривий,
На лівє око сліпий,
Трохи глухий,
Та не дурний...”

„...Ні слуху, ні нюху у нього немає,
Тільки кричить та руками махає.
Так йому ми очі зав'язали,
Тричі розкрутили, по селу пустили.
А він з переляку наступив на бешену собаку...”

У поданій пісні князь (тобто молодий) постає перед нами в образі якогось навіть дурня, який ніщо не зможе зробити сам. Він нагадує малу дитину, якій забажалося “ожениться”.

Отже, аналізуючи подані весільні пісні, ми можемо зробити висновок, що саме ці пісні є не тільки надбанням багатющого фольклорного досвіду, а й відбиттям саме тих соціальних умов, які були характерні тогочасним „молодим”. Безперечно, невід’ємними учасниками і головними героями є сват і сваха, роль яких неможливо недооцінювати, адже саме завдяки їм, їхнім здібностям і відбувається не тільки процес сватання, а й весілля в цілому.

„Які свати – таке й весілля...” – каже народна мудрість. Цей вираз не втратив своєї актуальності і зараз.

Додаємо варіант дійства сватання по-Картушанськи, що записано зі слів багатьох старожилів села Картушине. Провіршувала його Буйновська Людмила Володимирівна 1955 р. н., вчитель Картушанської ЗОШ I – II ступенів, уроженця та мешканка села Картушине.

Сваха

Здрастуйте люди добрі.
Як же довго ми блукали
Чи сюди ми хоч попали?

Хазяїн оселі

Да...

Сваха

Ось послухайте, що з нами случилось.
Яка okazія приключилась.
Є у нас князь:
Молодий та красивий,
Високий та сильний,
Правда на праву ногу кривий,
На ліве око сліпий,
Трохи глухий,
Та не дурний.
Їсть за трьох,
П’є за п’ятьох,
Робить – не прибить.
І день і ніч їсть та спить.
Сват правду я кажу чи ні?

Сват

Правду, свахо, правду
Ти де ступнеш там і збрешнеш.

Сваха

Отож. А це вже з місяць
Князю і не спиться, не лежиться, не сидиться
Захотів він ожениться.
Нас зібрав, і як годиться

Ми пішли ловить куницю.
Весь день по кушах проходили, руки подрали, ноги побили.
Аж до Ребрикове доплелися,
А з підмістка як вискочить куниця.
Князь як глянув та й без пам'яті влюбився
А нам сватам наказав:
Куницю-красуню дівицю знайти
І в Картушину привести.
Сват чи я правду кажу?

Сват

Правду, свахо, правду.

Сваха

Троє суток по Ребрикові ходили,
Всіх собак передражнили.
Всі нам кажуть як назло,
– Такої нема, такої не було,
Ідїть в друге село.
Так ми дурні і в Мечетку ходили,
І в Палійовку і в Щетову ходили.
Де нас тільки не носило
Та спасибі вітру, занесло
Нас оп'ять до вас в село.
Сват чи я правду кажу?

Сват

Правду, свахо, правду.

Сваха

Та стільки можна ходить
Треба ж, мабуть, щось робить!
Сіли ми за клубом,
Стали думать і гадать
Як же з князем поступать?
І рішили, що куницю
Буде нюхом він шукать.
Ну а князь наш – молодець,
Він хоч зараз під вінець!
Ні слуху, ні нюху у нього немає,
Тільки кричить та руками махає.
Так йому ми очі зав'язали,
Тричі розкрутили, по селу пустили.
А він з переляку наступив на бешену собаку.
А та його по селу ганяла-ганяла
Ми з ним елі-елі встигали
Сват скажи я ж не брешу?

Сват

А кому ж ти брехала,

Ти завжди правду кажеш?

Сваха

Так ми за князем по всьому селі бігли,
А у вас откриті двері,
От ми і забігли.
Бачим, нюх нас не підвів.
Бо людей тут повен двір.
А може ви тут зобрались самогонку гнать,
А нас не хочете і знать?
Так не переживайте,
Князя собі забирайте.
Ох і любить він пробу знімать,
Жаль перебирає. Приходиться міліцію визивать.
Так що? Водку будете варить
Чи ще що робить?
Ну тоді як знаєте.
А нам уже блукать надоіло
Та й пора робить вже діло.
Ми б оце вже сіли наїлись і напилися,
І спать у вас уляглися!
Сват, чи не так я кажу?

Сват

Так, свахо, так.

Сваха

Ну що, князю, тут будеш шукать свою куницю-красуню дівицю?
Чи може далі підемо? Село здорове.

Князь

Тут, тут буду шукать свою куницю-красуню дівицю.

Сваха

Тоді всі двері одкривайте,
Нам куницю віддавайте!
Бо як самі шукать підем,
Багато чого переполовиним.
Ми такі! Ми сільські!
Іди, князю, шукай з Богом!
Не забудь ми за порогом!

Насамкінець зазначимо, що регіональний фольклор містить у собі величезний потенціал Луганщини, відбиваючи менталітет та особливості цього краю. Розглядаючи весільні пісні, у яких віддзеркалюється тонка душа української народної традиції, ми можемо знайти і розкрити ті властивості слобожанської весільного обряду, що дозволяють нам говорити про величне й найдавніше свято, що існує на нашій українській землі вже багато років і в наш час не втрачає своєї актуальності.

Сватання як елемент весілля за народною історією мешканців села Картушине – стародавній звичай, що іде своїми коренями в далеке минуле і являє собою дійство з елементами театралізації.

Інформатор: Буйновська Людмила Володимирівна, 1955 року народження, вчитель Картушанської ЗОШ I – II ступенів, урочениця та мешканка села Картушине.

У поданому сценарію за авторським виконанням сватання побудоване за сталими традиціями та обрядами, хоча простежуються і регіональні особливості цього весільного обряду. Як бачимо, сваха та сват відіграють важливу роль на весіллі. Вони представлені сатирично, проте родинне свято без цих дійових осіб неможливе.

Означена тема сприятиме дослідженню фольклору рідного краю та його збереженню, що є актуальним у часи, які переживає наше суспільство.

Література

1. Великий тлумачний словник української мови / Укл. і гол. ред В. Г. Бусел. – К. : Ірпінь : ВТФ „Перун”, 2007. – 1736 с. **2. Словник української мови** В 9 т. – К. : Вид-во „Наукова думка”, 1978. – 366 с. – Т. 9.

Скиба О. В., Савенко І. Л. Сватання по-Картушанські

У статті авторами розглянуто регіональний весільний обряд – сватання, визначено функції дійових осіб цього дійства.

Ключові слова: весілля, весільний обряд, дійство, дійові особи.

Скиба О. В., Савенко І. Л. Сватовство по-Картушански.

В статье авторами рассмотрен региональный свадебный обряд – сватовство, определены функции действующих лиц этого действия.

Skiba O. V., Savenko I. L. Wedding ceremony in Khartushany

In article author's try to explore the regional wedding ceremony – asking in marriage, functions persons of this action

Keywords: regional wedding ceremony, asking in marriage, acting persons

Рецензії

О. Л. Кравченко

**ЛІТЕРАТУРНЕ ОБ'ЄДНАННЯ „ЛАНКА”-МАРС
В КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Дмитренко В. І. Літературний дискурс „Ланки”-МАРСу першої третини ХХ століття : монографія. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2009. – 280 с.

У сучасному літературознавстві намітилась тенденція згасання наукового інтересу до проблем літературного процесу епохи українського ренесансу. І хоча за останнє п'ятнадцятиріччя українськими вченими було чимало зроблено для духовної деколонізації й повернення до активного обігу національної культури цілих пластів літератури, проте сьогодні ще зарано говорити про повне усвідомлення тогочасних здобутків нашої літератури, а більшість усталених думок на мистецькі явища аналізованих періодів є занадто дискусивними й мають бути скореговані щодо нових літературознавчих тенденцій. Історія об'єктивного дослідження в Україні творчої спадщини митців київської літературної організації „Ланка”-МАРС нараховує менше двох десятиліть. До кінця 80-х років ХХ ст. на творчість її чільних представників було накладене суворе табу, а більшість літературознавчих розвідок про них радянського періоду відзначалася вульгарно-соціологічними аберациями, відвертими інсинуаціями на адресу художньої вартості їхніх творів. У зв'язку з цим аналіз художніх здобутків „ланчан-марсівців”, творчість яких увібрала модерні філософсько-естетичні й стильові пошуки, оригінальні націокультурні моделі, здійснений у монографії Дмитренко В. І., є своєчасним і важливим на цьому етапі розвитку критичної думки про літературу дослідженням.

Осмислюючи проблему функціонування в українській літературі творчого об'єднання „Ланка”-МАРС, Дмитренко В. І. широко окреслює інтелектуальний горизонт „ланчан-марсівців”, розглядаючи їхню творчість у річищі різних теоретичних парадигм. Структура монографії відповідає її меті – системно дослідити організацію київських митців „Ланка”-МАРС у літературному дискурсі першої третини ХХ століття.

У монографії Дмитренко В. І. розглядає історію створення й функціонування в мистецькому просторі окресленого періоду київського літературного угруповання, акцентуючи увагу на динаміці його формування й досліджуючи роль зміни назви й складу організації, намагається виявити основні архетипи письменників „Ланки”-МАРСу як

внутрішній код їхніх текстів, простежити численні інтертекстуальні зв'язки між творами, що служить основою для аналізу їхньої художньої творчості як цілісного явища.

У вступі чітко обґрунтовано вибір теми, актуальність і наукову новизну монографії, визначено мету, завдання й теоретико-методологічну базу, підкреслено теоретичну й практичну значущість результатів дослідження.

Перший розділ монографії – **„Літературне об'єднання „Ланка”-МАРС: модус присутності”** – презентує генезу літературознавчої рецепції художнього світу „ланчан-марсівців”, критичне усвідомлення їхнього угруповання як творчого об'єднання митців. Розділ є серйозним узагальненням літературознавчого дискурсу учасників угруповання на сучасному етапі. Авторка залучила значну кількість документів, публікацій 20 – 30-х років минулого століття й дещо пізнішого часу, дослідження літературознавців діаспори, новітні розвідки. Окремий підрозділ присвячено літературному дискурсу „Ланки”-МАРСУ в контексті дискусії 1925 – 1928 років, участь у якій є чіткою вказівкою позиції членів об'єднання щодо бажання вивести українську літературу на світові обшири й позбавлення її від „хохлацької макулатури”.

У другому розділі – **„Українська класична літературна традиція та її переінтерпретація „ланчанами-марсівцями”** – дослідниця прагне повноти у висвітленні соціумного контексту з метою зосередження уваги на важливих нюансах витоків естетики й поезики митців „Ланки”-МАРСУ. Її увага звернена до прямих впливів на їхню творчість Т. Шевченка, С. Васильченка, В. Винниченка та ін., а також на типологічні сходження з творчим світом О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського.

У третьому розділі – **„Антропологічні проєкції творів митців „Ланки-МАРСУ”** – дослідницький об'єктив спрямовано на філософські витoki, націєментальні концепти, тематичні й образні аналогії художнього світотворення Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного, Г. Брасюка, М. Галич, Г. Косинки, Т. Осьмачки, В. Підмогильного, Є. Плужника, Д. Фальківського та ін. Автор наголошує на ступінчастості й багаторівневості характеру міжтекстових зв'язків цих письменників. Досліджується тематична спорідненість творчості, образні аналогії й перегуки. Особлива увага приділяється спільним витокам світогляду образності митців.

Четвертий розділ монографії – **„Полістильові пошуки „ланчан-марсівців”**. У ньому Дмитренко В. І. аналізує стильову палітру знакових постатей літературного об'єднання „Ланка”-МАРС. Авторська увага зосереджена також на націєзорієнтованості художнього світу учасників організації, що виявилось в тематиці й проблематиці їхнього доробку, прагненні вписати українську літературу до європейського контексту.

У висновках до монографії автор констатує схожість не лише естетичних критеріїв і мистецького світовідчуження „ланчан-марсівців”,

а й подібність ціннісних орієнтирів, віру кожного з них в ідею національного й культурного відродження України.

Рецензоване дослідження вирізняється широтою узагальнень, багате на оригінальні думки й спостереження. Кваліфіковане виконання концептуально продуманого задуму монографії Дмитренко В. І. є присутнім внеском в український літературознавчий контекст, ще однією вартісною студією, котра стане в пригоді науковцям, студентам і педагогам. Монографія пропонує плідний матеріал для подальшого вивчення національної специфіки української літератури, її інтегрованості у світовий мистецький простір.

Відомості про авторів

Антоненко Тетяна Олексіївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Аулов Анатолій Михайлович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Берберфіш Марія Володимирівна – магістрант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Бондар Наталія Юріївна – викладач англійської мови Шосткінського інституту СумДУ, здобувач кафедри світової літератури та класичної філології Донецького національного університету.

Бровко Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Галич Артем Олександрович – аспірант кафедри української літератури 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.

Голеніщева Ганна Геннадіївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Гречаник Ірина Петрівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Дубініна Вікторія Олександрівна – старший лаборант кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Ільїн Сергій Олександрович – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри всесвітньої літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Калина Наталія Юріївна – магістрант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Карабльова Альона Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури Донецького національного університету.

Король Євгенія Олександрівна – учитель центру іноземних мов „Greenwich”, здобувач Донецького національного університету.

Кравченко Олена Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Кулініч Тетяна Олександрівна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Лапко Олена Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Леоненко Олександра Сергіївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Максименко Ганна Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Медоренко Олена Михайлівна – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Новікова Ганна Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Пустовіт Валерія Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури 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.

Ткаченко Ірина Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Фоменко Віра Григорівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури 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.

Наукове видання

ВІСНИК
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальні за випуск:

проф. Галич О. А.,
доц. Скиба О. В.

Коректор: Кулініч О. О.

Здано до склад. 29.04.2009 р. Підп. до друку 29.05.2009 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 22,9. Наклад 200 прим. Зам. № 60.

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