

# ВІСНИК

---

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

---

№ 19 (182) ЖОВТЕНЬ

---

2009

2009 жовтень № 19 (182)

**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 № 1 від 31 серпня 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

### *Природа та еволюція документальної літератури*

1. **Бровко О. О.** Щоденник літературного досвіду як “текст у тексті” у прозі І. Ле та Б. Тенети ..... 6
2. **Понасенко А. В.** Проблема авторської особистості у статті Б. Рубчака “Живописаний Шевченко” (“Журнал” як текст”) ..... 13
3. **Савенко І. Л.** Документалізм як прикметна риса сучасного письменства: тенденції і традиції ..... 20
4. **Філоненко Н. М.** Рецепція української дійсності в поезіях О. Ірванця ..... 26
5. **Черкашина Т. Ю.** Імітаційні ігри як складова сучасних автобіографічних творів (на прикладі романів Фредеріка Бегбеде) ..... 30
6. **Шестопалова Т. П.** Концепт відродження в науково-критичному мисленні Ю. Лавріненка: документальний аспект ..... 37

### *Жанрова система документалістики*

7. **Акіншина І. М.** Художня біографія межі ХХ – ХХІ століть: (естетичні вияви) ..... 46
8. **Біловол Ю. Є.** Жанрова система публіцистичних текстів письменників ..... 55
9. **Гречаник І. П.** Особливості поетики щоденника О. Бердника ..... 61
10. **Дьяченко І. С.** Інтернет-щоденники як феномен нових технологічних можливостей ..... 67
11. **Іванюха Т. В.** Жанрове розмаїття мемуаристики про київських неокласиків ..... 73
12. **Куцевська О. С.** Досвід авторського редагування передмов Олеса Гончара ..... 81
13. **Негодяєва С. А.** Документальні історичні ретроспекції в діалогії Івана Шкурая “Sub rosa” та “Sub rosa-2” ..... 87
14. **Нестеренко Ю. В.** Авторська колонка Юрія Макарова як спроба відбиття динаміки розвитку українського суспільства кінця ХХ – початку ХХІ століть ..... 92
15. **Пангелова М. Б.** Листи Уласа Самчука як відображення жанрової природи документалістики ..... 99
16. **Рева Л. Г.** Документальні джерела української літературної біографіки початку ХХІ ст. .... 108

17. **Скляр Н. В.** Розвиток жанру “автобіографії” у німецькій літературі ..... 115
18. **Шевердіна А. П.** Особливості використання позасюжетних елементів у художньо-біографічному романі Василя Шевчука “Страсті за Миколаєм” ..... 120

**Мемуари, художня біографія, публіцистика**

19. **Бродська О. О.** Публіцистичні виступи Артура Шніцлера: дискурс внутрішньої організації тексту ..... 129
20. **Веретейченко І. А.** До етапів творення поняття європеїзму в українській публіцистиці ..... 137
21. **Видашенко Н. І.** “Щоденник” А. Любченка: літературно-критичний огляд ..... 148
22. **Гавриш І. П.** Спогади М. Цуканової як особистий документ епохи ..... 161
23. **Галич А. О.** Специфіка використання асоціонімів у мемуарах Тараса Прохаська ..... 171
24. **Галич В. М.** Публіцистична урбаністика Олеся Гончара ..... 177
25. **Галич О. А.** Олесь Гончар і білоруська література (на матеріалі щоденників) ..... 183
26. **Дубравська З. Р.** Формування особистості Мартіна Еміса крізь призму його автобіографії ..... 190
27. **Медоренко О. М.** Вплив постмодернізму на розвиток мета(гіпер)текстових форм авторського коментаря ..... 196
28. **Пінчук Т. С., Сизоненко Н. М.** Рецепція феномена втіленого сенсу життя Сковороди та Шевченка в наукових дослідженнях Василя Шевчука ..... 205
29. **Проценко О. А.** “Чародій слова” (за романом С. Плачинди “Олександр Довженко”) ..... 212
30. **Пустовіт В. Ю.** Українська письменницька мемуаристика ХІХ ст.: генеза, засади вивчення ..... 219
31. **Родигіна В. Ю.** Специфіка проявів національної ідентичності в колі емігрантів у мемуарах та публіцистиці Докії Гуменної ..... 229
32. **Стадніченко О. О.** Особливості протиставлення полярно спрямованих концептів у публіцистиці Володимира Яворівського ..... 236
33. **Ульянова К. М.** Типологічна структура Луганської газетної періодици 20 – 30-х рр. ХХ ст. .... 242
34. **Хом’як Т. В.** “...Там, де треба, я тверда й сувора” (публіцистика Олени Теліги як вияв її світобачення) ..... 247

**Актуальні проблеми літературознавства**

35.	<b>Антипчук Н. В.</b> Проблеми сучасної дитячої літератури .....	258
36.	<b>Вечоркін І. О.</b> М. Малахута. Деякі особливості ідіостилю .....	265
	<b>Відомості про авторів .....</b>	<b>278</b>

**Природа та еволюція  
документальної літератури**

УДК 821.161.2– 32.09

**О. О. Бровко**

**ЩОДЕННИК ЛІТЕРАТУРНОГО ДОСВІДУ  
ЯК “ТЕКСТ У ТЕКСТІ” У ПРОЗІ І. ЛЕ ТА Б. ТЕНЕТИ**

У ХХ столітті література “non-fiction” поступово стає авангардом читацьких уподобань, проте окрім системи документально-автобіографічних жанрів у письменстві набувають поширення мемуарні, щоденникові, епістолярні вкраплення у великі та середні епічні форми. Актуальний підхід до вивчення проблем літературної генерики закорінений у пропозицію М. Бахтіна розподіляти жанри на первинні та вторинні. Перші складаються в умовах безпосереднього мовленнєвого спілкування, тоді як другі функціонують у сфері культурної комунікації і можуть поєднувати новелістичні оповіді, спогади, листи персонажів, документи тощо. В. Руднев називає звичайною для мистецтва цього періоду ситуацію, коли в межах одного художнього дискурсу виникає інший. Така ситуація “тексту в тексті” є висловлюванням “у квадраті”, коли ілюзія достовірності досягається завдяки інкорпоруванню у свою структуру елементів іншої художньої мови: “Проте в ХХ столітті співвідношення основного й дочірнього дискурсів будуються не як звичайне включення, а радше, як перехрещення: при цьому не завжди зрозуміло, де завершується текст першого порядку і де починається текст другого” [1, с. 60].

Документальний жанр щоденникових записів як первинна структура не тільки стає основою для компонування вторинних жанрових форм, а й бере участь у формуванні іншої системи жанрів. У результаті відбувається руйнування жанрових меж, а сам жанр набуває здатності бути розімкненою системою без суворої регламентації. Погодимось з Д. Поляк, яка зауважує, що письменників у щоденниковому викладі приваблює, як правило, можливість використовувати цілу низку властивостей щоденника. Залучаючи до розвитку сюжету хронікальні, літописні особливості, автор із художньою метою спирається на сповідальну, рефлексивну функцію, що сприяє розкриттю характерів персонажів та слугує створенню ілюзії достовірності [2, с. 23 – 24].

Метою цієї роботи є виявлення текстотворчого потенціалу щоденника у структурі прозових творів кінця 20 – 30-х років. Послугуючись припущенням Ю. Лотмана щодо близькості типологічних ролей дзеркала на живописному полотні та словесної гри в

поетичному тексті [3], спробуємо простежити функціонування щоденника як інкорпорованого жанру. Об'єктом для теоретичних спостережень ми обрали роман Івана Ле "Історія радості" (1934) та спробували зіставити його з повістю Бориса Тенети "Гармонія і свинушник", надрукованою 1927 року, а також частково з романом Якова Качури "Ольга" (1931), оскільки детальніше цей текст ми висвітлили в попередніх публікаціях.

Ці твори з різних причин перебували на узбіччі історико-літературного життя. Якщо замовчувана раніше спадщина Б. Тенети в останні роки привертає увагу дослідників, про що, зокрема, свідчать розвідки В. Дмитренко та В. Шмаровоз, то проза Я. Качури та І. Ле, не витримавши випробовування часом, сприймається як стильовий соцреалістичний масив сумнівної художньої цінності. Вдалою спробою подолання цього стереотипу є дослідження А. Михайлової "Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років ХХ ст.", де авторка розглядає соцреалістичну стратегію кохання у романі Івана Ле "Роман Міжгір'я": "В атмосфері не стільки факторів позалітературного походження, скільки "суміші ідеології, суспільного тиску і одухотвореності" формується соцреалістичний супергерой, в якому вгадуються ніцшеанські риси надлюдини, якому притаманні "розум, знання, здоров'я, соціальне минуле, сучасне, класова ненависть до ворожих класів, енергія", але, на думку І. Ле, як ідеологічного коментатора власного роману, не вистачає "досвіду класової боротьби, більшовицької школи" [4, с. 16]. У пошуках такого героя для свого уявого твору перебуває й оповідач у романі "Історія радості".

Що ж об'єднує "Історію радості" І. Ле з текстами Я. Качури та Б. Тенети? По-перше, у кожному з них один із персонажів сам пише художній твір, тому інкорпоровані в основний текст мистецькі пошуки героїв типологічно зближуються зі своєю формою документального письменства – літературним щоденником. По-друге, вони створені за принципом "подвійного подвоєння" окремих частин: щоденники та письменницькі спроби персонажів загострюють увагу читачів на специфіці відображення, дозволяють розкрити характери з різних точок зору. Щоденникові записи постають як самостійний структурний елемент, що, за Ю. Лотманом, може бути відокремлений від об'єкта й поданий у вигляді усвідомленої та самостійної сутності, разом із тим, залишаючись складовою загального тексту.

На позначення цього явища ми вживаємо поняття геральдичної конструкції, запропоноване філософом і культурологом М. Ямпольський [5]. Так званий прийом геральдичної конструкції, уперше перенесений на організацію текстуального матеріалу А. Жідом, передбачає включення одного повідомлення в інше [6, с. 279]. Виявом такого вживлення одного зображення у простір іншого за принципом "текст у тексті" є показ сцен кінозйомок у кінофільмі ("Усе на продаж" А. Вайди), розігрування п'єси у структурі драматичного твору ("Гамлет" У. Шекспіра, "Шість



персонажів у пошуках автора” Л. Піранделло, “Дійство про велику людину” І. Костецького), створення картини, на якій художник малює картину, написання персонажем художнього твору. Таким чином, об’єктом мистецького зображення постає власне спосіб художнього зображення. Героїня Бориса Тенети говорить: “– Життя це – картина в картині.

– Як то? – не зрозуміли всі.

А так. Намальована картина, а на картині теж картина, а в другій картині теж картина і так без кінця” [7, с. 74 – 75].

Фрагментарні записи рефлексій героїв Б. Тенети, І. Ле та Я. Качури в поєднанні з акцентованою увагою на зовнішніх подіях, аналізом у щоденниках вчинків, згадками про зустрічі персонажів стають фабульним змістом вставного тексту. Ці вставки поєднуються з головною сюжетною лінією за допомогою персонажа, який має схильність до письменницької праці й переповіда почуте від інших, звертає увагу на те, що може йому знадобитися в якості художнього матеріалу. Окрім того, в аналізованих творах постають образи подорожнього, який опинився за кордоном (“Історія радості” І. Ле), персонажа-письменника, який веде подорожні нотатки (“Ольга” Я. Качури), розгортаються мотиви знайденого рукопису загиблої героїні (“Гармонія і свинушник” Б. Тенети), загублених і непрочитаних листів (“Історія радості”). Проте відсутність у героїв настанови робити датовані нотатки не позбавляє їх записи головних якостей щоденника – фіксації фактів, щирості та сповідальності [2, с. 18]. Інші формально-композиційні ознаки щоденника тут реалізовані досить продуктивно: повторюваність, регулярність записів, дискретність, перерваність розвитку думки в межах пунктирної композиції, лаконізм та графічне виокремлення нотаток. Саме такі риси, на нашу думку, є визначальними в поезиці вставної новели “Гармонія і свинушник”, що дала назву всьому творові Б. Тенети. Катерина Ласко залишила свої записи, що є водночас щоденником-сповіддю та спробою вияву літературного досвіду, бо дівчина шукає рівноваги в мистецтві та одухотворених почуттях і не сприймає бруталної розпусти: “Хтось здивовано спитав її.

– Чого ти власне казишся? Чого ти хочеш?

– Гармонії, – сказала Катерина” [7, с. 56 – 57].

Героїня твору перебуває у стані роздвоєння: “У Гальки народився син. Я страшенно рада. Я хочу, хочу, але цього навіть в щоденникові написати сором” [8, с. 258]. Проте поруч із цим міститься такий запис: “І любов є, щоб любити, і сили є, а життя примушує любити сіро...Хоч круть-верть, хоч верть-круть, а в наші часи треба любити, як личить, з усіма подробицями, бо не маля ж я й добре розумію все...Так іноді хочеться кричати від болю” [8, с. 258]. Роздуми героїні над фізіологічною сутністю взаємин чоловіка й жінки дозволяють говорити про асексуальний аспект еротичного дискурсу прози Б. Тенети. Гендерна проблема розгортається з онтологічною заглибленістю в мотиви

самотності та духовної байдужості: “Зі мною так часто буває і тоді здається, що брехливо ставишся до всього і хитриш сама з собою; це тому, що ми всі наскрізь старі, що в нас мало любови” [7, с. 74 – 75]. Художня сповідь Катерини проливає світло на всі нюанси емоційно-чуттєвої сфери героїні. Автокомунікативність як відмінна риса щоденника в цьому тексті не викликає сумнівів: адресатом є сама Катерина, хоча, на перший погляд, посвята комсомолу передбачає широке коло читачів, однак примітку “з тривожною любов’ю” увиразнює емоційний стан дівчини. Цей текст письменник виокремлює не тільки наративно, а й графічно: “Михайло розвернув перший зшиток. Там було:

ГАРМОНІЯ І СВИНУШНИК.

(Повість)

Комсомолу

З тривожною любов’ю...

– Читай, читай!

Михайло почав: “Я омочила перо свої в кров, любов’ю й зненавистю на папір дихнула я. Я люблю людину, коли стоїть вона просто, бентежлива й непокірно-буйна. Коли вона каже:

– Що з того, що тут стіна? Я мушу пройти, я мушу вперед пройти.

І проходить або вмирає...

Я ненавиджу тебе, людино, за те, що ти ходиш крадькома... Зупиняєшся часто і вклоняєшся на всі боки.

Я не люблю, коли ти прислухаєшся до бурчання шлунку й запевняєш, що то найкраща музика.

Я гукаю на всіх, хто відчув відблиски проміння і бачить світло:

– Розбийте ці стіни, болото засмоктує нас, бо вже сонце сходить і золотить обрій” [8, с. 256 – 257].

Так Б. Тенета описує стан Михайла після прочитання щоденника Катерини: “Думав про щось хвилину, і раптом кинув залишки у вогонь. Лизнуло червоним язиком, листки здригнули, ніби їм було боляче, почорніли й раптом загорілися.

А він понуро дивився й здавалося, що з цими листками відходить з життя щось рідне. Відходить спокій, з яким він жив 24 роки. По старій звичці контролював свої думки. Чудно стало. Не впізнав себе... Коли очутився, то відчув, що тепер не буде йому спокою, що тепер і в ньому кожний рух, кожний біль, кожний гострий кут в життю озиватися буде болем. Почув, що ніби весь світ він прийняв в серце своє і не може тепер байдуже ховатися від нього” [8, с. 259].

У центрального персонажа роману Я. Качури “Ольга” Юрія Сокола теж виникає задум створити повість, вставний текст якої у структурі роману відзначається власною семантичною специфікою. Типологічно цей текст у тексті тяжіє до подорожніх нотаток. Я. Качура пише: “Справді, все, що тут лежить переді мною, листи, повість і щоденник, – факти. Вони можуть і правити за документ змагання, боротьби і радощів моїх героїв? Здається, що можуть...” [9, с. 31].

Аналогічний художній прийом визначає структурні особливості ще одного документу змагань, боротьби та пошуків щастя – “Історії радості” І. Ле. Основним сюжетотворчим мотивом, як і в романі Я. Качури, тут постає мотив письменницької праці.

Перша частина роману – це “оповідання начальника політичного відділу Н-ської МТС Захарія Степановича Лістрового, майстра з Луганського паровозобудівного заводу”, а подальший текст – історія життя Тетяни – містить щоденник Сакія Довгопола. Оповідь ведеться від першої особи, проте документальне джерело повідомлення автор зазначає тільки в останній фразі першої частини: “На цьому закінчилося оповідання начальника політичного відділу.... Так починалася історія Тетяниної радості” [10, с. 94]. Вказівка на фізичну особу – це, за твердженням Г. Беленпа, прийом, покликаний мнемонічною (відмінною між оповідачем та автором) функцією персонажа [11].

Сцена знайомства Захарія з Тетяною на початку твору є продовженням експозиційного ототожнення реальних людських взаємин та художньої літератури. Оповідач з ранньої юності захоплений письменством, у його світобаченні суголосні дійсність та її образне відтворення: “Ніби обірвалося те моє власне життя на відірваних сторінках книжки” [10, с. 12]. Зацікавившись дівчиною та дізнавшись про її захоплення іншим – загадковим Сакієм Довгополом – героєм ніщеанського типу, він в уяві розгортає подальший сюжет: “Так цікавила ця недочитана книжка. Єдине заспокоювало мене: ця книжка має свій кінець. Я знаю її назву і авторів і був певен, що людина з людиною – не гори і на віку, як на довгій ниві, колись та зустрінуться...” [10, с. 12]. Оповідач-письменник, який спочатку ототожнюється для читача з автором, намагається передати історію Тетяни й зауважує: “Стилізуючи цю розповідь, я все ж не зменшив би її колоритної свіжості, коли б у мене вона звучала так...” [10, с. 21]. Спроби захопленого жінкою чоловіка словесно окреслити свої почуття поступаються перед рефлексіями митця: “До моєї любові прилучилася пошана, глибока повага і людське здивування: кого це я маю в образі Тетяни?” [10, с. 30]. Знайти відповідь на це питання покликаний третій текст, експліцитно введений у роман, – подорожній щоденник Сакія Довгопола. “Третій текст створює ілюзію пояснення семантичної загадки, що виникає в результаті взаємного відображення двох дзеркально обернених і схожих текстових фрагментів”, – зазначає М. Ямпольський [11]. Персонажі Івана Ле один за одним перебирають на себе функції розповідних інстанцій, а сам роман “Історії радості” є доволі складною геральдичною конструкцією, що охоплює замасковану під авторське мовлення історію Захарія Лістрового, який потім переповідає історію Тетяни, в яку увійшли епістолярні вкраплення та власне щоденник Сакія Довгопола. Цей ланцюжок текстів у текстах має свою раму – мотив літературної творчості. Композиційне обрамлення перетворює чисельні картини в картинах на замкнене художнє ціле. Хоча розгортання мотиву творчості

має свої особливості. Так, в експозиційній частині переважали згадки про письменницьку працю, виникнення задуму знайти яскравих героїв, тоді як на останніх сторінках роману в парадигмі “текст – читач – автор” перевага надається читачеві: “Коли читач обвинувачує письменника за “вігадки”, не віриш, що то серйозно” [10, с.126]. У розв’язці дзеркально розташовані текстові фрагменти сходяться в єдине ціле, а ілюзорний світ мистецтва набуває реального ґрунту: “...Доки автор блукав, відшуковуючи свого героя, Сакія Довгопола, Чепеліївка звичайно існувала. Там боролися, там умирили. Чи слід спинятися на всіх подіях, що відбувалися за десятки літ? Кожна з них на книгу проситься” [10, с. 126].

Таким чином, у структурі романної та повістєвої художніх форм містяться вставні тексти, що мають жанрові ознаки літературного щоденника. Щоденникові записи персонажів постають засобом розкриття їх внутрішнього світу, додають оповіді достовірності, змінюють ракурс зображення та реалізують функцію творення сюжету. Щоденник постає адекватною жанровою формою для духовного самовизначення митця, оскільки дозволяє наодинці визначитися з системою цінностей та життєвими пріоритетами. У повісті Б. Тенети “Гармонія і свинушник” щоденник Катерини Ласко – це не лише засіб самовираження, а й фіксація письменницьких спроб героїні, щоденник літературного досвіду. Виразніше ці риси простежуємо в романах І. Ле “Історія радості” та Я. Качури “Ольга”, що містять автокомунікативні пасажі щодо письменницької праці, наближення до творчої лабораторії митця, формування особистості літератора. Також в “Історію радості” включений щоденник персонажа вимріяного роману Лістрового – Сакія Довгопола, який сам не пов’язаний з мистецьким середовищем, проте розглядається оповідачем як книжний герой із реального життя. Його щоденник – це не тільки практична реалізація авторських настанов показати переваги радянського способу життя через детальні подорожні нотатки закордонної мандрівки відповідно до соцреалістичного канону, а й історія складних узаємин із батьком та жінками, потреба розібратися в собі, зафіксувати яскраві життєві моменти.

На нашу думку, перспектива дослідження цієї проблеми націлює на подальший аналіз співвідношення в українській літературі первинних і вторинних жанрів.

### **Література**

- 1. Руднев В.** Морфология реальности: Исследование по “философии текста” / Руднев Вадим. – М. : Гнозис, 1996. – 207 с. – (Пирамида / Русское феноменологическое общество; 15).
- 2. Поляк Д. М.** Жанр дневника и проблемы его типологии : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. фил. наук : спец. 10.01.08 “Теория литературы” / Д. М. Поляк. – Алматы, 2004. – 31 с.
- 3. Лотман Ю.** Иконическая риторика / Ю. М. Лотман. – Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М. : “Языки русской

культури”, 1996. – с. 74 – 86. **4. Михайлова А. А.** Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / А. А. Михайлова. – Дніпропетровськ, 2004. – 18 с. **5. Енциклопедія постмодернізму** / Чарлз Е. Вінквіст, Віктор Е. Тейлор; [пер. з англ. Віктор Шовкун]. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с. **6. Ямпольский М. Б.** Память Тиресия : Интертекстуальность и кинематограф [Електронний ресурс] / Ямпольский Михаил Бенеаминович. – М. : РИК “Культура”, 1993. – 456 с. – (“Философия по краям”). – Режим доступу : [http://www.dnevkin.ru/library\\_yampolsky-tiresiy\\_ogl.html](http://www.dnevkin.ru/library_yampolsky-tiresiy_ogl.html). **7. Тенета Б.** Гармонія і свинушник. Частина I / Борис Тенета // Життя й революція. – 1927. – № 7 / 8. – С. 48 – 75. **8. Тенета Б.** Гармонія і свинушник. Частина II / Борис Тенета // Життя й революція. – 1927. – № 9. – С. 240 – 259. **9. Качура Я.** Вибрані твори : В 2-х / [упоряд. М. І. Качури] / Я. Качура. – К. : Держлітвидав, 1958. – Т. 2. – 603 с. **10. Ле І.** Твори у 7-ми томах. – К. : Дніпро, 1969. – Т. 3. – 577 с. **11. Бэленн Г.** Структура “Братьев Карамазовых” / Г. Бэленн. – СПб : ГА “Академический проект”, 1997. – 143 с.

**Бровко О. О. Щоденник літературного досвіду як “текст у тексті” у прозі Івана Ле та Б. Тенети**

Дослідження художньої виразності прози дає підстави твердити про феномен літературного щоденника. Це дозволило виокремити декілька особливих естетичних категорій, що властиві саме щоденнику.

*Ключові слова:* текст у тексті, типологія, “геральдична конструкція”, літературний щоденник

**Бровко Е. А. Дневник литературного опыта как “текст в тексте” в прозе Ивана Ле и Б. Тенеты**

Исследование художественной выразительности прозы свидетельствует феномене литературного дневника. Это позволило выделить несколько специфических эстетических категорий, свойственных именно дневнику

*Ключевые слова:* текст в тексте, типология, “геральдическая конструкция”, литературный дневник.

**Brovko O. O. Diary of literary experience as text in text in prose by Ivan Le and Boris Teneta**

The analysis of possibilities of artistic expressiveness of prose to claim the phenomenon of literary diary. It allows to distinguish a few special aesthetic categories inherent in the diary.

*Key words:* text in the text, typology, “heraldic construction”, literary diary.

УДК 821.161.2

**А. В. Понасенко**

**ПРОБЛЕМА АВТОРСЬКОЇ ОСОБИСТОСТІ  
У СТАТТІ Б. РУБЧАКА “ЖИВОПИСАНИЙ ШЕВЧЕНКО”  
 (“ЖУРНАЛ” ЯК ТЕКСТ”)**

Питання жанрових форм щоденника в аспекті літературознавчої проблематики є досить суперечливим. Однією з дискусійних тем залишається диференціація жанру щоденника та визначення його місця в літературі. Актуалізація уваги до документального письменства на межі ХХ – ХХІ століття пов'язана з тим, що в його формі можна простежити жанрову еволюцію щоденникових текстів. Це зумовлено передусім тим, що первинне значення щоденника набуває в сучасній постмодерній літературі нових синтезованих різновидів: роман-, новела-, Інтернет-, онлайн-, веб-, альбом-щоденник. В українському й зарубіжному письменстві ці жанрові модифікації представлені в текстах “Щоденник страченої” М. Матіос, “Нещоденний щоденник” Р. Іваничука, “Архів щоденника” М. Арбатової, “Щоденник Бріджит Джонс” Х. Філдінг, “Щоденник гейші” А. Голдена та ін. Широкої популярності набувають Інтернет-щоденники та онлайн-щоденники, однак їх текстуальна наповненість має ознаки умовності.

У вітчизняному літературознавстві різні аспекти теорії жанру щоденника розкрили О. Галич, О. Харлан, К. Танчин, Н. Ландар, Г. Саливончик, А. Харченко (Ільків), Н. Сопельник та інші дослідники. Проблемним, на наш погляд, залишається питання розмежування або ототожнення реального автора та особистості, яка постає зі сторінок чисельних модифікацій щоденникових текстів. Актуальними є праці, які розкривають амбівалентність авторського “я” в художньо-документальній літературі. Теоретичні роздуми над цим питанням, а також глибокий аналіз письменницького щоденника знаходимо в дослідженнях Б. Рубчака.

Б. Рубчак – відомий поет, літературознавець, есеїст. Автор ліричних збірок, співредактор і співупорядник низки видань, представник модернізму в українській поезії з 1960-их років, член Нью-Йоркської групи, професор Іллінойського університету. Його творчість частково була об'єктом теоретичних узагальнень М. Ільницького, О. Астаф'єва, В. Моренця, М. Рябчука, В. Барки, М. Нікули, І. Фізера та інших науковців.

Метою нашої розвідки є висвітлення проблеми авторської особистості в шевченкознавчій спадщині письменника. Творчості Тараса Шевченка дослідник присвятив такі праці: “Images of Center and Periphery in the Poetry of Taras Shevchenko” (New York, 1986), “Shevchenko's Profiles and Masks: The Ironic Roles of the Self in the Poetry of “Kobzar”

(Toronto, 1980) “Taras Shevchenko as an Émigré Poet” (Edmonton:,1990), “Іронічні ролі “я” в поезії “Кобзаря”: профілі і маски” (1993) та інші. Нашу увагу привертає праця Богдана Рубчака “Живописаний Шевченко (“Журнал як текст”)”. Дослідженням щоденника Тараса Шевченка займалися С. Єфремов, Г. Костюк, Б. Лепкий, І. Пільгук, О. Білецький, Ю. Івакін, Г. Грабович, В. Дорошенко, Н. Крутикова та інші. Осмислюючи стан сучасного шевченкознавства, М. Ільницький зазначає, що “стаття “Живописаний Шевченко” не виглядає незначною на тлі сучасних досліджень про літературу. Поняття поет як текст поступово входить в літературно-критичну практику в Україні” [1, с. 129].

Б. Рубчак спостерігає у Шевченковому тексті такий парадокс: де життя поета не було сповнено зовнішніх вражень – сторінки його щоденника багаті, де ж воно було насичене такими враженнями, там вони обмежені. Це приводить дослідника до думки, що щоденник Т. Шевченка треба розглядати за іншими критеріями, аналізувати його як своєрідний художній текст, що перехрещується з поетичними творами Шевченка як на тематичному, так і стильовому рівнях [1, с. 128].

Текст як структура синтезує основний і додатковий зміст висловлювань та систему знаків. У якості щоденникових форм виступають монологічні й діалогічні авторські інтенції, що формують перебіг подій, які фіксує автор. Дослідник В. Шикін наголошує на тому, що “щоденник – літературно-побутовий жанр; у літературі – форма оповіді від першої особи, яка ведеться у вигляді щоденних, як правило датованих записів” [2, с. 98]. Визначаючи специфічні жанрові риси, він стверджує: “Щоденник як позалітературний жанр характеризує гранична щирість, відвертість висловлювання; це завжди фіксація того, що сталося і відчувалося “щойно”: щоденник не ретроспективний, пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання (*на відміну від літературного щоденника*), що надає йому особливої правдивості, достовірності” [2, с. 98].

Літературознавець Т. Бовсунівська зазначає: “Літературний щоденник, залишаючись особистим, суб’єктивним, навіть інтимним та сповідальним, у той же час призначений на прижиттєве видання, хоча, треба сказати, не завжди ідея видання закладена вже в первісну цільову настанову, частіше намір друкувати свій щоденник визріває поступово. Одним зі шляхів розуміння щоденника як самостійного художнього явища став аналіз публічного сприймання щоденника” [3, с. 440]. З позиції сприйняття читача як співавтора щоденника Т. Бовсунівська виділяє такі категорії: правдивість; міра ширості, яка може зупинитися перед непослідовністю, слабкістю, лякливою і соромливою; простота / звичайність; інтимність оповіді; фрагментарність і умовність [3, с. 441].

За визначенням В. Лесина, “щоденник – різновид мемуарної літератури: записи про переживання, думки та події в житті якоїсь людини, зроблені нею самою у хронологічній послідовності” [4, с. 428]. Визначає він і подальшу проблематику дослідів: “Для літературознавців

значний інтерес становлять щоденники письменників: вони дають багатий матеріал при вивченні їх життя, громадської й літературної діяльності, зв'язків з життям, історії написання окремих творів тощо [4, с. 428 – 429]. Прикладом подібного роду щоденника В. Лесин вважає “Журнал” Т. Шевченка, який поет вів із 12 червня 1857 р. по 13 липня 1858 р., і в якому знайшли “відображення не тільки факти з життя Кобзаря, але й його суспільно-політичні та естетичні функції” [4, с. 429]. Ці ж жанрові ознаки щоденника як визначальні називає і Р. Гром'як [5].

Ю. Ковалів у виданні “Літературознавча енциклопедія” подає більш розгорнуте трактування: “Щоденник – нотатки певного автора про події з життя, викликали в нього сильне враження, спонукали до їх фіксування. <...> Щоденником називають і мемуарно-біографічний, літературно-побутовий жанр. <...> Відомі три його різновиди: документальний (традиційний), літературний та белетризований (вигаданий). Щоденник має реальний, есеїстичний та художній аспекти, що перетинаються у розімкнутій структурі цілісного твору” [6, с. 592 – 593].

Віртуальний “Словник літературознавчих термінів” розмежовує поняття щоденника та діаріуша: “Щоденник – літературно-побутовий жанр, фіксація побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася. Щоденник пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання, у ньому нотуються переважно явища особистого життя, здебільшого у монологічній формі, хоча може бути й внутрішньо діалогічна (полеміка із самим собою, з уявним опонентом тощо)” [7].

Разом із тим у словнику міститься й таке визначення: “Діаріуш (лат. *diario* – щоденний, польськ. *dziariusz* – щоденник, сімейна хроніка) – записи, зроблені певною особою про події свого зовнішнього та внутрішнього життя. Характерною особливістю цих записів є їх хронологічність, дотримання плинності подій (часом з перервами, обумовленими певними обставинами чи станом автора щоденника), а також суб'єктивність (мова – від першої особи, а тема – залежно від особистих інтересів автора)” [7].

У статті “Живописаний Шевченко (“Журнал” як текст)” Богдан Рубчак виокремлює специфічні ознаки власне літературного щоденника, оскільки в текстах такого типу важливого художнього значення набуває прийом містифікації. Також літературознавець послуговується двома термінами, вживаючи в якості синонімічних поняття “автор щоденника” та “діарист”. Дослідник наголошує на тому, що “категорія щоденника літературного визначена передовсім тим, що він призначений для публікації. Тут, з одного боку, маємо щоденники громадських діячів, в яких вони описують події, що їх переживали чи навіть співтворили, і своє місце й роль в історії того часу. З іншого боку, маємо літературні щоденники письменників, митців. У них можна знайти пасажі домежно інтимних епізодів чи заглиблень у власну особистість” [8, с. 67]. Однак у цьому випадку літературознавець розмежовує реального автора та



ліричного суб'єкта щоденникових записів: “Та проте, на відміну від “терапії” інтимного щоденника, такі моменти – це жести персони-маски, яка виконує від себе й для себе написану роль в присутності численних невідомих глядачів. Звичайна річ, перевтілення власної особистості в мову тут свідомо і навіть суворо контрольоване самою мовою” [8, с. 67].

Як бачимо, поширене у літературознавстві поняття “щоденник”, потрактоване науковцями як форма оповіді від першої особи, що не є ретроспективною, на відміну від літературного щоденника та окремих його жанрових різновидів, породжує нову художню цілісність. Таку побудову, перш за все, треба розглядати з позиції іншого способу кодування, щоденниковий текст набуває підвищеної умовності і, відповідно, переходить у площину гри.

Б. Рубчак зупиняється на синтетичному характері щоденника Т. Шевченка, адже текст являє собою поєднання та взаємоперехід різних жанрових модифікацій: “У Шевченковому “Журналі” сам по собі хиткий жанр щоденника стає ще більш захитаним: цей бо текст трохи щоденник, трохи подорожній нотатник, трохи “альбом”, а трохи якась антологія” [8, 68]. Підтвердження цієї тези автор знаходить у Григорія Грабовича, який називає “Журнал” інтимним твором. Григорій Костюк схиляється до визначення, що текст первісно розрахований на публікацію і свідомо оминає різні життєві деталі. Михайло Могилянський та Сергій Сфремов схильні до думки, що щоденник Тараса Шевченка є досить відвертим і також тяжіє до інтимного твору. На думку Б. Рубчака, “всі цитовані критики мають де в чому слушність – такий бо цей текст складний і остаточно таємничий. Загально беручи, цей текст – літературний твір, що в ньому “актуальність” віддалена у мистецтво, а “інтимність” – це засіб літературної гри” [8, с. 68].

Не оминає автор й проблемного мовного питання щоденника, він вважає, що “російську мову вибрало не тільки біографічне “я”, але й те, яке було збудоване для читача” [8, с. 69]. На підтвердження цієї тези Богдан Рубчак наводить лист М. Лазаревського від 11 квітня 1857 р. до Т. Шевченка, де дослідник вбачає в адресанта слабе володіння українською мовою: “Шевченко вибрав для “Журналу” російську мову для того, щоб прийняти *російськомовну* (що ні в якому разі не рівнозначне з російською) персону або маску. Особливі завдання, себто особливий читач, диктували, щоб така маска діаметрально протиставилася масці *українськомовній*, що її зустрічаємо особливо часто в листах” [8, с. 69]. Таке трактування обумовлено тим, що Б. Рубчак розглядає постать Т. Шевченка з позиції актора, а не актанта. За переконанням науковця, автор щоденника подібний до “лицедія” на сцені власного тексту, де єдиний актор виконує всі ролі п'єси, що її він сам для себе написав. Літературознавець наводить низку ролей, на які розщеплюється ліричне “я”: безталанний П'єро і безжурний Фальстаф, нетямковий Швейк і нещадний суддя [8, с. 83].

Система масок, яку використовує дослідник, “(від м’якої ліричності до іронії та сарказму) зумовили багатожанровість “Журналу”, в якому різні фрагменти становлять то “мікрооповідання” (і навіть мікроповість в епізодах про К. Підкову), то “політичний мікротрактат”, то “мікрорецензію”, то “мікроесеї” [1, с. 128]. Літературознавець М. Ільницький, розглядаючи працю Богдана Рубчака “Живописаний Шевченко (“Журнал” як текст)”, вбачає в щоденнику “жанрово-стилістичне різноголосся, гра переходів об’єднує особистість автора, що виявляється в потужній мовній енергії, дає підставу дослідникові стверджувати не тільки “перехрестя” і зближення “Журналу” з “Кобзарем”, а й побачити в ньому риси поезики нового часу як у поезії, так і в прозі, а сам “Журнал” вважати прообразом відкритої постмодерністичної прози” [1, с. 128]. Б. Рубчак наголошує на практиці віддзеркалення, що, на нашу думку, суголосне засадам семіотики: “Як би там не було, немає сумніву, що “Журнал” породила приємність від писання, втіха писання. І ця гра помітна всюди. “Журнал” читається сьогодні не як щоденник (або, точніше, не тільки як щоденник), а якась експериментальна, “постмодерністична” повість, що в ній, особливо в її четвертій частині, коли героєві загрожує остаточне розсіяння, включений і “піджанр” щоденника. У тексті бо бачимо власне віддзеркалення тексту – розмови про писання взагалі, а особливо про писання цього тексту” [8, с. 87].

Зміна масок у театральній грі є передумовою заперечення власного “я”. Шевченкове “я” як одне з універсальних варіативностей текстових форм зумовлює розкриття авторських персоналій у системі писання як гри. “Саме через непохитність волі й віри у власну силу, Шевченко може дозволити собі на будівництво усіх своїх масок, може іронічно, майже безтурботно гратися ними, вдаючи навіть, що серед них він сам загубився. Дуже можливо, що “Журнал” написаний саме для такої гри” [8, с. 87].

З погляду авторських переваг щоденник притягує свободою висловлювання як щодо змісту, так і форми, можливістю здійснювати одночасно декілька функцій: з одного боку, виставляти своє інтимне “я” на публіку, а з іншого, – приховати своє “я”, можливість виступати в масці, обрати позу і роль, яку сам захочеш. У такій грі сильніше, ніж у щоденнику інтимному, виявляє себе провокативне начало, авторський виклик [3, с. 441]. Проблема авторського “я” Б. Рубчак порушує у статті “Іронічні ролі Я в поезії “Кобзаря”: профілі і маски”, в якій Шевченкове “я” виражене “за іронічним роздвоєнням і потенційним синтезом профілів та масок” [9, с. 23].

Дослідник наголошує на тому, що в “Журналі” “бачимо уважно гармонійовані найрізноманітніші стилі, раптові зударі протилежних настроїв, багатство й неспівмірність тематичного матеріалу, і, щонайголовніше, членування героя на “маски”, “персони”, “ролі”, які мусять (і це – найтрудніше завдання такого романіста-експериментатора)

кружляти довкола якогось невидимого центру, щоб не розпастися на цілком автономні персонажі. Про різні аспекти “пророчості” в “Кобзарі” сказано багато, хоч майже нічого не сказано про “пророчість” цього тексту щодо експериментальної української поезії. А “Журнал” може бути теж (у цьому відношенні) “пророчим”, стаючи передвісником майбутньої української прози: “Не всі ми, звичайно, хочемо так прочитати Шевченків “Журнал”. Але всі ми мусимо визнати, що цей текст – високовартісний літературний твір, який творить своєрідну пару з домежно звільненою структурою “Кобзаря” [8, с. 87 – 88].

Саме “пророчість” як невід’ємну ознаку щоденника виокремлює літературознавець О. Галич. Він вважає, що автори щоденників “повинні володіти даром передбачення, щоб уміти оцінити сучасне з позицій майбутнього. Інакше не можливо заповнити відсутню дистанцію між часом звершення подій і часом спогадів про нього” [10, с. 24].

М. Ільницький так характеризує хист Богдана Рубчака-літературознавця: “Його притягає передусім твір як текст, поет як текст, література як тексту градації рівнів, у просторій полісемії. Його спосіб аналізу переважно прямує від мікрообразу, від якого, наче на плесі від кинутого камінця, розходяться все нові і нові кола...” [1, с. 129] За спостереженням критика, художній твір для Б. Рубчака постає не тільки як витвір поетичної уяви автора, а й “як наслідок культурного процесу, літературних ідей, що відбулися в ньому прямо чи опосередковано, де національне “зрощення” із загальноєвропейським культурним процесом” [1, с. 129].

Таким чином, теоретико-мистецький та літературно-критичний доробок Богдана Рубчака потребує ґрунтовного дослідження в контексті кращих надбань української літературознавчої думки другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

### **Література**

**1. Ільницький М.** У фокусі ста дзеркал : Штрихи до портрету Богдана Рубчака / М. Ільницький // Дзвін. – 1996. – №10 – 12. – С. 123 – 130. **2. Шикин В.** Дневник / В. Шикин // Літературний енциклопедический словарь – М. : Сов. Энци., 1987. – С. 98. **3. Бовсунівська Т. В.** Основи теорії літературних жанрів : монографія / Бовсунівська Тетяна Володимирівна – К. : ВПЦ “Київський ун-т”, 2008. – 519с. **4. Лесин В. М.** Словник літературознавчих термінів : видання друге, перероблене і доповнене / В. М. Лесин, О. С. Пулинець – К. : Радянська школа, 1965. – 431 с. **5. Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. **6. Літературознавча** енциклопедія : У двох томах. Т. 2 / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита). **7. Словник** літературознавчих термінів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http : // www. ukrlit. vn. ua/ info / dict / 1b8y4.html](http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/1b8y4.html). **8. Рубчак Б.** Живописаний Шевченко (“Журнал” як

текст) / Б. Рубчак // Світи Тараса Шевченка : Збірник статей до 175-річчя з дня народження поета / ЗНТШ : Філологічна секція. – Т. 214. – Нью Йорк, 1991. – С. 65 – 90. **9. Рубчак Б.** Іронічні ролі Я в поезії “Кобзаря” : профілі і маски / Б. Рубчак // Слово і час. – 1993. – № 3. – С. 19 – 24. **10. Галич О. А.** Жанрова система документальної літератури / О. А. Галич // Документалістика на порозі ХХІ століття : проблеми теорії та історії : матеріали Всеукраїнської наукової конференції 18 – 19 вересня 2003 р. – Луганськ : Знання, 2003. – 300 с. **11. Радзівська Т. В.** Щоденник як різновид комунікативної діяльності / Т. В. Радзівська // Текст як спосіб комунікативної діяльності. – К. : НАНУ, 1993. – С. 145 – 178.

**Понасенко А. В. Проблема авторської особистості у статті Б. Рубчака “Живописаний Шевченко (“Журнал” як текст)”**

У статті розглянуто типологію щоденника, розкрито специфіку щоденникового письма за допомогою авторського самопояснення, особливості літературного щоденника Т. Шевченка у трактуванні Б. Рубчака.

*Ключові слова:* щоденник, авторська особистість, ліричний суб’єкт, роль, гра.

**Понасенко А. В. Проблема авторской личности в статье Б. Рубчака “Живописанный Шевченко (“Журнал” как текст)”**

В статье рассмотрена типология дневника, раскрыта специфика дневникового письма с помощью авторского самопояснения, особенности литературного дневника Т. Шевченко в интерпретации Б. Рубчака

*Ключевые слова:* дневник, авторская личность, лирический субъект, роль, игра.

**Ponassenko A. V. Problem of author's personality in the article of B. Rubchak “Shevchenko, painted as a vivid picture” (“Journal” as a text)**

In the article the typology of diary is considered, the specific features of diary writing are exposed with the help of author's self-explanation, the particularities of literary diary of T. Shevchenkon in B. Rubchak's interpretation are distinguished.

*Key words:* diary, author personality, lyric subject, role, game.

УДК 821.161.2-94.09

**І. Л. Савенко**

### **ДОКУМЕНТАЛІЗМ ЯК ПРИКМЕТНА РИСА СУЧАСНОГО ПИСЬМЕНСТВА: ТЕНДЕНЦІЇ І ТРАДИЦІЇ**

Кардинальні зміни у структурі людської свідомості, що були привнесені постмодернізмом другої половини ХХ століття, актуалізували не тільки специфіку рецепції читачем літературного твору й зумовили появу документального “стрижня” у всьому сучасному письменстві. Документальна література має універсальний характер, завжди тісно пов’язана із життям людини, оскільки кожна епоха відкриває нове бачення оточуючої дійсності. Документальна література вбирає в себе усі елементи інших літератур (від мемуарної до наукової), запозичує у них композиційні прийоми, стильові чинники, багатство форм.

Сьогодні поняття “документальна література” в науковому літературознавстві не отримала остаточного термінологічного визначення. Як зазначає О. Галич “оскільки документально-біографічний твір може бути реалізованим у різних жанрових формах (документально-біографічний роман, документально-біографічна повість, документально-біографічне оповідання тощо)” [1, с. 13].

У другій половині ХХ століття періодичні журнали і альманахи відповідного літературно-критичного спрямування розгорнули численні дискусії, що стосувалися проблем розвитку документального письменства. “Сьогодні неможливо знайти журнал, який би не друкував листи, щоденники, літературні портрети, документальні та біографічні повісті, історичні романи”, – твердить дослідник документальної літератури О. Галич [1, с. 5]. Наприкінці ХХ століття на сторінках різних літературознавчих і художніх періодичних видань з’явилися “круглі столи”, які пропонували дискусії з приводу виявлення авторської позиції, документальної основи творів, постмодерністських тенденцій в літературі й культурі, співвідношення різних стильових начал тощо. Наприклад, “Літературний огляд” запропонував обговорити шляхи розвитку сучасної прози й авторську оцінку дійсності. “Питання літератури” до письменницької анкети включили тези про можливість художньо-документальної літератури, її популярність, теоретичне обґрунтування документальної основи твору, ступінь художницького узагальнення в документальній прозі. Журнал “Знамя” розгорнув полеміку стосовно літератури “non fiction”, “літератури факту” як нового типу прози, її впливу на жанрово-стильову парадигму структури “красного письменства”, межі зіткнення її з художнім вимислом. “Літературна газета” (1975 – 1976 рр.) і “Питання літератури” (1970 – 1980 рр., 1999 р.) пропонували обговорити жанри документальної біографії та осмислити їх специфіку. Українські “Літературні профілі”

(1984 р.) які намагалися в біографічних жанрах поєднати документальність із творчим авторським підходом, вільним від ідеологічних настанов і довели схильність літератури до життєписного жанру. “Слово і час” широко розгорнув дискурс постмодерну, до якого включилися відомі українські критики й літературознавці (2000 – 2003 рр.). У 1960-х рр. у Франції розгорнулася полеміка стосовно виникнення “нового роману” й нетрадиційного романного мислення. Англійська література повернулася до постатей А. Моруа, Л. Стречі, Г. Ніколсона і проблем “вікторіанської біографії”.

“Не випадково, що в усіх дискусіях, присвячених документальній прозі, велике значення приділялося саме жанровим проблемам” [1, с. 12]. Основою дискусії стали питання наукової концепції біографічних творів, межі використання фактів і галузева приналежність документально-біографічної літератури – наука, історія чи література. Наприклад, А. Моруа відстоював науковість концепції біографічної літератури, В. Вулф застерігала проти необережного використання фактів, І. Стоун достовірність біографічної книжки вбачав тільки в її документальності, а Г. Ніколсон вважав, що біографія належить літературі, а не історії.

Новітні тенденції, що з’являються у документалістиці першого десятиліття вже ХХІ століття, свідчать про те, що документалізм ще більше ускладнює свою рецепцію сучасного буття людини. Головна аксіома руху документальності у новітній літературі полягає в тому, що головним поштовхом всіх жанрово-стильових новоутворень (а їх сьогодні безліч) є жива авторам сучасність, яка співмірна із стилем письма і стилем мислення мистця слова. Тому однією із актуальних проблем сьогодні не тільки в документальній прозі, але й у всьому письменстві загалом питання специфіки вираження авторської особистості виступає надзвичайно актуальним. Творчі шукання мистців слова виявляють тенденцію до спроби подати особистість у всіх її складнощах і в суперечливій дійсності. Творча рецепція людини сьогодні виступає центром стильової концепції літератури, що збагачена авторським боком бачення і виступає носієм стилю документальності.

Сучасний документальний твір просякнутий органічними зв’язками із іншими видами мистецтва (кінематограф, музика, скульптура тощо) внаслідок того, що автор-мистець процесі роботи одночасно веде пошук у галузі змісту і форми, концепції і стилю.

О. А. Галич зазначає: “Якщо спробувати простежити динаміку творчих пошуків зарубіжних і вітчизняних письменників, то можна помітити (хоча б із публікацій у періодиці), як стрімко зростає в світі питома вага документальної літератури. На зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, домислі, приходять література документа й факту” [1, с. 4].

Однією із важливих тенденцій, які привносить документалізм, є синтез прози, зокрема документально-біографічної. Документально-біографічна проза – надзвичайно складне й цікаве явище сучасної

літератури. “Вона об’єднує в собі різні за жанром і ступенем художності твори, від наукових і науково-популярних біографій, що не містять у собі елементів художності до високохудожніх біографічних романів і повістей” [2, с. 3]. Проте стверджувати, що у художньо-документальній літературі немає своїх жанрових меж, неможна але сьогодні ці межі не мають чіткої окресленості, тому що, документальність стала вимогою самого часу, вона пронизує мистецтво, кіно, літературу, поєднуючи у своїй структурі об’єктивізм реальності із суб’єктивізмом авторської особистості.

Сучасні документальні твори подають авторське розуміння постаті біографічної особи. Документалізм народжується із живої зацікавленості письменником-літератором біографічною особистістю. Образ твориться етапами (мозаїкою, стоп-кадрами) і постійно знаходиться в русі.

Серед інших тенденцій та особливостей сучасної документальної літератури можна виділити наступне: 1) читач із стороннього спостерігача перетворюється на безпосереднього учасника подій; 2) історія (реальність) осмислюється по-новому, цінність її знаходиться в прямій залежності від цінності дослідження і пошуку, який ведеться науковцем; 3) важливість заглиблення у дослідницьку роботу, в те художнє дослідження, де немає натуралістичних деталей і публіцистичних вкраплень, а є людський документ, або його образ, який містить метафізичне втілення авторського ідеалу.

Внаслідок цього, художня література не тільки збагачується за рахунок документалізму, вона стає його органічною частиною. Л. В. Мороз слушно зазначає: “Художня документально-біографічна проза стала одним з найвизначальніших різновидів епічних та драматичних оповідей” [2].

У сучасній документальній літературі художня організація матеріалу і матеріал дійсності вступають у специфічні відношення. Документальна література існує між фактичною достовірністю зображуваного і художньою структурою. Справжність в документальній літературі допускає фактичні відхилення. Важливе – відбір і творче поєднання елементів за допомогою слова. Саме цим визначається документальна література.

Документальність як наскрізна специфічна риса сучасного письменства, викликала до появи явище загострення дискусій з приводу посилення авторського начала в літературному творі. Велися суперечки про “відкритість” чи “закритість” авторської позиції, про письменницьку об’єктивність, суб’єктивність і тенденційність, роль автора в формуванні стильових домінант твору, реалізація художності, міра використання домислу й вимислу.

Введення фактів у площину документальної оповіді вимагає від автора правильного їх групування і акцентуації. Отже, виникає проблема авторського освітлення матеріалу. Письменник не є просто реєстратором

фактів, їх колекціонером. Тоді документальний матеріал просто розсиплеться. Факти мають бути поєднані єдиним художнім поглядом. Сучасний автор-мистець повинен встигати за синтетичною сучасністю.

Остання третина ХХ ст. принесла до літератури посилення документальних начал в літературі, що стало наслідком нового поштовху до посилення особистісного й публіцистичного начала в художній літературі. Белетристика висунула вимогу відкритості автора у творі, що призвело до інтересу критиків й письменників стосовно руху жанрових меж сучасної літератури. Ще М. Бахтін наголошував на тому, що „пошуки автором власного слова – це в основному пошуки жанру й стилю, пошуки авторської позиції. Зараз це найгостріша проблема сучасної літератури” [3, с. 354].

Проблема авторської особистості зараз намагається подолати багатовікову традицію й виходить далеко за межі літератури, долучаючись до всього культурного спадку. Кінець ХХ – початок ХХІ ст., який вразив “вибухом” документальності, привніс до дискусії “Смерть автора” М. Фуко й Р. Барта, суперечки про феномен авторської особистості як деміурга, творці цілого поетичного світу, що постає на документальній основі. Проблема біографічного автора й автора в творі досі не знайшла одностайного термінологічного вираження. Про складну взаємодію автора-творця й його витвору свідчать численні авторські новотвори, які вражають своєю неординарністю на кшталт “ala документальний роман”, “фантазія на тему”, “автобіографічний роман в оповіданнях”, “інтелектуальна біографія” тощо.

Проблема автора ускладнилася виникненням проблеми інтертекстуальності, що в документально-біографічних творах виявила себе в численних цитаціях, фрагментарній побудові. Завдяки авторській інтертекстуальності, простір документальної пам’яті вводиться до структури тексту як смислоутворюючий елемент. У документально-біографічному творі автор представляє позицію біографічної постаті чи певної події або документального факту. Це не життєва позиція, а об’єктивний погляд на даність. Авторський суб’єктивізм допомагає чіткіше простежити позицію біографічної особистості.

Серед найцікавіших дискусійних питань функціонування і розвитку документального письма виступає проблема документальної основи. Документально-біографічний чи документально-історичний твір ніби не викликає бажання перевірити певний документ. Документальна основа є базою для використання “ілюзії” правди життя як особливого прийому, який вже дає установку читачу на особливе сприйняття матеріалу. “Достовірність взагалі досить суперечливе мірило художньої цінності *non fiction*”, – зазначає Марина Балина, професор кафедри сучасних мов і літератур університету Іллінойс Уеслеан [4, с. 194]. Автор, який звертається до пам’яті, повинен керуватися її правилами, яка може забувати й згадувати.



Документальна основа притаманна будь-якому художньому твору. Документальна основа поєднується із особистістю автора. Документальна основа повинна ускладнювати завдання для письменника-документаліста: оброблений факт мусить дорівнювати правді мистецтва.

Отже, документалізм є не тільки однією з ознак, що властиві модерній прозі. Документалізм набуває дедалі самостійних ознак, бере участь у формуванні стильового дискурсу сучасної літератури і є основним рушієм розвитку жанрової парадигми. Так, наприклад, С. Шерлаїмова посилення автобіографічного елемента у сучасній чеській літературі пов'язує з тим, що творча людина розгублювалася перед новою реальністю, мала труднощі з її адекватним сприйняттям. Тому, щоб пояснити дійсність, митці шукали якихось постійних величин в особистісному досвіді, по-різному його тлумачачи. Таке явище у чеській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. дослідниця називає “новим автобіографізмом” [5].

Марина Балина, професор університету Іллінойс Уеслеан, пише, пояснюючи, чому сьогодні документальна література користується надзвичайною популярністю: “Розвінчання” історії стало явищем звичайним...Всі ці перегляди, переосмислення, переоцінки постійно супроводжуються публікацією все нових і нових “сенсаційних” документів-розвінчань про різноманітні таємні зустрічі, договори, переговори тощо. Часто ці документи суперечать один одному, створюючи тим самим ще більше відчуття хаосу і нерозберихи...Відсутність впевненості у завтрашньому дні...переводить людське мислення до малого регістру: цікавість до епохального і вигаданого переходить в бажання узнати про мале й конкретне” [4, с. 193]. На думку дослідниці, інтерес і навіть потреба в non fiction, на відміну від знеособленої “правди” документа, обумовлені, очевидно, цікавістю до особистої історії, до індивідуального факту, до біографії конкретних людей, які вижили в історії.

Дискусії останніх років підтверджують необхідність глибокого теоретичного осмислення документально-художньої літератури, впорядкування жанрових новотворів, авторської рецепції та глибокого розуміння тенденцій у її поступі, що є синхронними із розвитком свідомості сучасної людини. Важлива риса сучасної документальності – не просто показ фактів, а правильне їх осмислення, пошук сутності явищ і тенденцій розвитку.

### **Література**

**1. Галич О.А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : Монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с. **2. Галич О. А., Дацюк О. О., Мороз Л. В.** Художня біографія : проблемі теорії та історії / [О. А. Галич, О. О. Дацюк, Л. В. Мороз]. – Рівне, 1999. – 94 с. **3. Бахтин М.** Естетика

словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 810 с.  
**4. Литература non fiction : вымыслы и реальность** // Знамя. – 2003. – № 1. – С. 190 – 203. **5. Шерлаимова С.** Чешский роман в свободном полете / С. Шерлаимова // Вопросы литературы. – 2005. – № 1. – С. 22 – 64.

**Савенко І. Л. “Документалізм як прикметна риса сучасного письменства: тенденції і традиції”**

У статті автор звертається до характеристики тенденцій і традицій у сучасному документальному письменстві. Проводиться думка про те, що головною аксіомою руху документальності у новітній літературі виступає жива авторам сучасність, яка співмірна із стилем письма і стилем мислення мистця слова.

*Ключові слова:* документалізм, автор, біографія, дискурс, стиль.

**Савенко И. Л. “Документализм как особенная черта современного письма: тенденции и традиции”**

В статье автор обращается к характеристике тенденций и традиций в современном документальном письме. Акцентируется на том, что главной аксиомой движения документальности в новейшей литературе выступает живая авторам современность, которая соразмерна со стилем письма и стилем мышления художника слова.

*Ключевые слова:* документализм, автор, биография, дискурс, стиль.

**Savenko I.L. “Documentary as the specific features of the modern writing: tendencies and traditions”**

In the article author applies to description of tendencies and traditions in the modern documentary writing. The main axiom of motion of the documentary in the newest literature is the living reality of the authors, which is proportionate with the literary style and style of thoughts of the author-creator.

*Key words:* documentalism, author, biography, discourse, style.

УДК 821.161.2 –1.09+929 Ірванець

**Н. М. Філоненко**

### **РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДІЙНОСТІ В ПОЕЗІЯХ О. ІРВАНЦЯ**

Творчість О. Ірванця, як одного із “класиків” сучасного літературного процесу, критики сприймають по-різному. Одні вважають його поетом-постмодерністом і злободенним сатириком [1, с. 59], другі – поетом-трибуном [2, с. 13], треті називають його “поетом абсолютного слуху” [3, с. 111]. Наявність усіх цих рис у творчій особистості О. Ірванця можна пояснити його небайдужістю до нашої дійсності та прагненням усвідомити себе в потоці історії. Саме документальний характер поезій О. Ірванця, який впливає з внутрішньої потреби автора, змусив нас звернутися до розгляду його творчості в контексті літератури “non-fiction”.

Дослідники документальної і мемуарної літератури (О. Галич, І. Данильченко, О. Дацюк, Н. Ігнатів, Г. Сиваченко та ін.) спираються переважно на прозові жанри, незаслужено залишаючи осторонь поетичні. Тоді як в останніх також спостерігається тенденція до максимально точного відтворення як сьогодення, так і минулого, до оцінки суспільних та історичних подій, громадських і політичних діячів, митців. Поступовий перехід сучасної поезії від суб’єктивованого до об’єктивованого сприйняття навколишнього світу пояснюється тим, що “поет-постмодерніст прагне показати, що поезія – це не просто передача окремого, одиничного досвіду; це радше гетероглосна конвергенція ідеологій, дисциплін та голосів” [4, с. 313 – 314].

Отже, метою нашого дослідження стане розгляд поезій О. Ірванця з позицій документальності. Її досягнення передбачає реалізацію низки завдань: з’ясувати факти об’єктивної дійсності відтворені у віршах; визначити аспекти їхнього перетворення.

Актуальність студії – дослідження поезій у руслі документальної літератури – обумовлюється тим, що, як зазначає О. Скарніна, “ступінь фактичної достовірності, зумовленої жанром, – предмет окремої розмови, можливо, дискусійний. Адже тут ми торкаємося теми слабо дослідженої, теоретично майже не обміркованої” [5, с. 180]. Тож наша розвідка сприятиме розширенню поглядів на використання елементів документально-мемуарної літератури в поезії, а також відкриє нові грані в дослідженні творчості О. Ірванця.

Конкретика, фактичність, соціальне звучання притаманні багатьом поезіям О. Ірванця. Усі суспільні й політичні процеси, що відбувалися в Україні протягом 2 половини 80-х і 90-х рр. знайшли відображення в його творах. Це й “перебудова”, з її поспіхом і непродуманістю (“іту т з нен аць ка їїза стала // таканеж дана такачу дова // перебудова

перебудова” [6, с. 53]), і показний патріотизм, а частіше псевдопатріотизм (“Раптово усі поставали борцями. // Усі з піджаків майорять прапорцями” [7, с. 4]), і процес масового духовного зубожіння й засилля різноманітних штампів і стереотипів (“І вулиця Уїльяма Шекспіра // Яка існує в будь-якій з держав. ... Ні, через рисочку: Уїльяма-Шекспіра” [6, с. 48]; “...Каже: “Наравиця дуже мені // Американський писатель Селі’нджер. // Знаєш, – питає, – такого чи ні?” [6, с. 50]). Але поет прагне не просто зафіксувати реальність у її найрізноманітніших проявах, а відчутти, пережити, переосмислити. Тому значна частина його творів має філософське звучання:

Історія – це шлях у невідомість.  
Нівроку, довгий. Вже ж не безконечний.  
У Людства прочищається свідомість.  
У Людства прочищається кишечник.  
А зверху – Той. Взирає, визирає  
Крізь дрантяхмарну пневмонійну плевру,  
Як Людство висипає, висипає  
Не перед себе – позад себе перли [6, с. 17].

Історія як процес розвитку людства і як наука постійно перебуває в колі інтересів О. Ірванця. Але якщо пильна увага митця до процесу історичного розвитку людства є цілком закономірною, то поява не властивого поетові інтересу до цієї суспільствознавчої науки пояснюється свавільним поводженням з останньою протягом тривалого часу. Автор справедливо називає історію “тіткою приїжджою”, яку ми звикли бачити “загримованою”, “причесаною”, “підмальованою” (вірш “Колискова навпаки”). Та Ірванцева сатира спрямована не так проти історії, як проти державної політики в цій галузі:

Що, дитинко, побавилась? Тільки от  
Про одне ти забула, дурненька:  
За таке поводження з тіткою  
Чи ж похвалить тебе твоя ненька? [6, с. 18].

О. Ірванець не прагне виправдати свою епоху й виправдатися сам перед нащадками. Він намагається лише усвідомити і зрозуміти дійсність, розібратися в ній і в собі. Адже згадуючи, переповідаючи, людина створює власну версію події, учасником чи свідком якої вона була, і отримує від цього задоволення, хоча інколи і з присмаком гіркоти:

Як останній мудила, гризеш посторонки й вудила.  
Чим, епохо, крім СНІДу, іще ти нас нагородила?  
Лисочолі титани потроху дійшли до оргазму,  
Переплавивши власну сперму  
в плазму чужого маразму [7, с. 5].

У багатьох поезіях постає образ українського народу періоду 80 – 90-х рр. минулого століття. Його життя – з усіма радощами, проблемами, вадами – відтворене в комплексі, тому важко визначити

оціночні позиції автора. У більшості таких творів він намагається зрозуміти народ, частинкою якого є сам, і висловити йому співчуття:

Де б ти хто б ти коли б ти яким би ти досі не був  
Возлюби розлюби а затим возлюби його заново  
Цей народ що оплакав не раз і Джен Ейр і рабиню Ізауру  
А про Мотрю і про Катерину нараз прочитав і забув

[6, с. 3].

Загалом “Диптих буденний” містить історично й емоційно точну характеристику пострадянського покоління українського народу, який “розбудив возлюбив” власну гідність, та дуже швидко розтоптав її, “запевняючи брата і свата і ката у власній лояльності”; народу, який боровся за свої демократичні права, але й далі “слухняно таврує чуже і виконує все що намітили”. Людей, що прагнуть стати мешканцями мегаполісу, але не можуть відірватися від сільського коріння – “цей народ що з дев’ятого поверху ліфтом з’їжджа на город”; людей, які змучені багаторічним дефіцитом, безгрошів’ям і постійними політичними інтригами, а тому “крім грошей не хоче ніяких уже нагород”.

У своїх поезіях О. Ірванець торкається найрізноманітніших сфер людського життя. Тож у віршах громадсько-політичні реалії відображені разом із культурно-мистецькими подіями. Так, у багатьох творах є алюзії до культурних “цінностей” доби: “А на склі в його кабіні – Мерілін Монро в бікіні”; “я очима відшукав синій томик “С. Єсенін” в старшокласниці в руках”. Автор не виказує свого цілком природного обурення з приводу захоплення *його* (виділення наше – *Н.Ф.*) народу іноземною культурою, але він не може цього зрозуміти і прийняти.

У делікатній формі О. Ірванець говорить про низький рівень культури “широких народних мас”, що виявляється у незнанні й нерозумінні власної культури (вірші “Де б ти хто б ти коли б ти яким би ти досі не був...”, “В районному автобусі”, “Травнева балада”), в елементарній безграмотності (поезії “Тінь великого класика”, “Травнева балада”, “Вірш до рідної мови”), у відсутності культури поведінки в громадських місцях (вірш “В районному автобусі”).

Досі ми розглядали відображення в поезіях О. Ірванця загальнодержавних і загальнонаціональних процесів. Але в його доробку є й такі вірші, які відтворюють конкретну подію та реально існуючих осіб. Так, поезія “Латиноукраїнська величальна” у патетично-гротескній формі інтерпретує наявність у колишнього прем’єр-міністра України П. Лазаренка панамського паспорта. Персонажем іншого твору стала не менш відома особа (хоча й з негативною конотацією слова “відома”) – гвалтівник Онопрієнко (вірш “1996 (Поїзд Київ – Луцьк)”. О. Ірванець не випадково звернув увагу на ці сумнозвісні постаті, адже вони є відображенням доби становлення державності по-українськи, коли свавілля і беззаконня панували на всіх рівнях нашого суспільства.

Як бачимо, значну частину поезій О. Ірванця можна охарактеризувати як неореалістичні. У невеличких історіях, узятих із життя автора або спостереженого ним, поєднуються документальна достовірність, філософсько-аналітичне заглиблення в дійсність і ліричний струмінь. Таким віршам притаманне виразне громадянське звучання, іронічно-саркастична оцінка дійсності. О. Ірванець уміє, не порушуючи історичної правди і психологічної, створити оригінальні ліричні твори.

Автор апелює виключно до реальності, прогножуючи її розвиток і передбачаючи наслідки для майбутнього. При цьому він не вдається до переосмислення минулого. Розвідка не є вичерпним дослідженням зазначеної проблеми, проте дозволяє стверджувати, що така зорієнтованість О. Ірванця на сучасність дозволяє розглядати його поезії саме з позицій документальної літератури, а не мемуарної.

### **Література**

**1. Мала українська енциклопедія** актуальної літератури [упоряд. Володимир Єшкілев] // Плерома 3 : Проект “Повернення деміургів”. – Ів.-Франківськ : “Лілея-НВ”, 1998. – 288 с. **2. Задура Б.** Любіть Ірванця! (Передмова) // Ірванець О. Любіть!.. Вірші з трьох книг і з-поза них. – К. : Критика, 2003. – С. 9 – 15. **3. Бондар А.** Хлопчик із абсолютним слухом : Післямова // Ірванець О. Любіть!.. Вірші з трьох книг і з-поза них. – К. : Критика, 2003. – С. 105 – 111. **4. Енциклопедія постмодернізму** / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с. **5. Скаріна О. Ю.** Ступінь фактичної достовірності // Документалістика на зламі тисячоліть : проблеми теорії та історії. – Матеріали міжнародної наукової конференції. – Луганськ : Знання, 2001. – С. 177 – 184. **6. Ірванець О. В.** “Тінь великого класика” та інші вірші : Поезії. / Ірванець О.В. – К. : Молодь, 1991. – 72 с. **7. Ірванець О.** Вірші останнього десятиліття. 1991 – 2000. Вірші. / Ірванець Олександр. – Л. : Кальварія, 2001. – 32 с.

### **Філоненко Н. М. Рецепція української дійсності в поезіях О. Ірванця**

Стаття присвячена дослідженню документального характеру поезій О. Ірванця, як одного з активних учасників сучасного літературного процесу. Встановлено, що поет не вдається до спроб переосмислити історію. Його цікавить виключно реальність, але не сама по собі, а в тісному взаємозв'язку з минулим і майбутнім. Результати дослідження довели, що неореалістичні поезії О. Ірванця вдало поєднують документальну достовірність, філософсько-аналітичне заглиблення в дійсність і ліричний струмінь.

*Ключові слова:* рецепція, дійсність, документальна література, мемуарна література, жанр.

**Филоненко Н. М. Рецепция украинской действительности в поэзиях А. Ирванца**

Статья посвящена изучению документального характера поэзий А. Ирванца. Установлено, что поэт не ставит перед собой задание переосмыслить историю. Его интересует исключительно реальность, но не сама по себе, а во взаимосвязи с прошлым и будущим. Результаты исследования продемонстрировали удачное сочетание документальной достоверности, философско-аналитического обобщения и лирического начала в неореалистических поэзиях А. Ирванца.

*Ключевые слова:* рецепция, действительность, документальная литература, мемуарная литература, жанр.

**Filonenko N. M. Reception of ukrainian reality in O. Irvanča's poetry**

The article is dedicated to the studying of the documentary nature of O. Irvanča's poetry. It is installed that the poet does not put a task to the revise the history. He is interested in the only reality, in the connection with the past and future but not itself. The results of the research have demonstrated the combination of documentary validity, philosophical-analytical generalization and lyrical beginning in O. Irvanča's neorealistis poetry.

*Key words:* recepciya, reality, documentary literature, memory literature, genre.

УДК 82 – 312. 6. 09 + 929 Бегбеде

**Т. Ю. Черкашина**

**ІМІТАЦІЙНІ ІГРИ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНИХ  
АВТОБІОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ  
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНІВ ФРЕДЕРІКА БЕГБЕДЕ)**

Автобіографістика, як невід'ємна складова літератури non fiction, останнім часом переживає свій розквіт. Уже понад десять років у Франції в невеличкому містечку Амберйо неподалік Ліона діє всесвітня організація АРА (Асоціація на захист автобіографії та автобіографічного спадку) на чолі з професором Філіппом Леженом, котра займається не лише докладним вивченням вже існуючих автобіографічних студій, а й долученням нових імен та текстів. Щороку проводяться міжнародні конференції й семінари, присвячені проблемам літератури non fiction, у тому числі й Всеукраїнська наукова конференція "Документалістика ХХІ століття: проблеми теорії та історії", одна із секцій якої розглядає актуальні проблеми автобіографічного письма. Учені (серед яких варто назвати імена Ф. Лежена, Г. Маї, Ж. Гюсдорфа, Р. Ріуля, В. Подороги,

О. Галича, Г. Сиваченко, Г. Маслоченко та ін.) зверталися до різних аспектів вивчення автобіографій, було досліджено історію автобіографічної прози, особливості жанрової еволюції автобіографіки, питання об'єктивного та суб'єктивного, особистісного й документального в автобіографічних творах, розглянуто нарративні рівні та інтерсуб'єктивні відношення й ін. Однак чимало питань у повній мірі ще не розв'язано, особливо якщо зважати на те, що автобіографіка знаходиться в постійному розвитку й щодня з'являються нові зразки автобіографічної прози, які не піддаються аналізу за загальноприйнятими теоретичними схемами.

Метою даної статті є розгляд актуальних тенденцій розвитку сучасної автобіографістики, зокрема використання імітаційних ігор у художніх автобіографіях на прикладі романів сучасного французького письменника Фредеріка Бегбеде.

Автобіографія – це ретроспективний опис власного життя, що здійснюється, здебільшого, в прозовій формі. При цьому розрізняють суто фактографічні документальні автобіографії, написані сухим діловим стилем; художні автобіографії, що наближаються до белетристичної літератури і являють собою органічний синтез правди та вимислу; та художні твори з автобіографічним елементом, в яких, як зазначає Г. Романова, “життя письменника стає протосюжетом, а його особистість (внутрішній світ, особливості поведінки) – прототипом головного героя” [11, с. 16].

Окрім цього, з позицій основного предмету зображення, можна говорити про духовну автобіографію [9], інтелектуальну автобіографію [10], психоавтобіографію [12], політичну автобіографію та інші.

Серед основних ознак художньої автобіографії, як складової літератури non fiction, можна виокремити наступні типологічні риси: відтворення власного життя на основі реальних фактів; високохудожність оповіді; дослідження свого психологічного стану протягом різних етапів розвитку особистості; суб'єктивність; наявність особливого біографічного часу; зображення оповіді в кількох часових планах (як правило, йдеться про опозицію теперішнє – минуле, при цьому наратор завжди оповідає з позиції сучасності); ретроспективність; ідентичність автора, наратора та головного персонажа; домінування одного головного героя; наявність серед персонажів реальних історичних осіб; комунікативне спрямування оповіді тощо.

Однією з актуальних тенденцій сучасної автобіографічної літератури можна назвати широке використання імітаційних і комбінаторних ігрових ситуацій. Все частіше автори вдаються до ігор із власним текстом, створюючи романи у формі щоденника [7] чи інтерв'ю [1] і вміщуючи епіграфи на кшталт “Що таке щоденник? Це роман. *Жак Одіберті. Неділя чекає на мене. 1965*” [7, с. 3].

Відомий французький письменник Фредерік Бегбеде іде ще далі. До створення офіційної художньої автобіографії “Французький роман”



(“Le Roman français”), що побачила світ у 2009 році, він пише цілу низку романів з елементами автобіографізму (“Спогади спантеличеного молодого хлопця” / “Mémoires d’un jeune homme dérangé” (1990), “Канікули в комі” / “Vacances dans le coma” (1993), “Любов триває три роки” / “L’amour dure trois ans” (1997), “99 франків” / “99 francs”, перейменованій 2001 року на “1, 499 €”, після переходу Франції на євро (2000), “Windows on the world” (2003), “Романтичний егоїст” / “L’Egoïste romantique” (2005), “Ідеаль” / “Au secours pardon” (2007) тощо), в яких автор ховається за вигаданими персонажами Марком Марроньє, Октавом Паранго та Оскаром Дюфреном. Згадані персонажі переходять із твору в твір, тим самим читач залучається до імітаційної гри із очікуванням кожного нового роману автора, щоб дізнатися нові подробиці життя письменника, при цьому, читачеві пропонується виступити в ролі дослідника, бо у творах Фредеріка Бегбеде досить важко відділити факти реального життя письменника від свідомо створених міфів.

Фредерік Бегбеде – відомий французький письменник, журналіст, літературний критик, видавець, у минулому копірайтер великого рекламного агентства “Young and Rubicam”, телевізійний ведучий, діджей, політичний піар-агент (під час президентських передвиборчих перегонів 2002 року), людина, чие життя постійно протікає у медіа-просторі під пильним наглядом теле- та фотокамер. Талановитий рекламист Бегбеде дуже добре знає закони медіа-ринку, де “все можна купити: кохання, мистецтво, планету Земля, вас, мене” [2, с. 9], а “людина – такий саме товар, як і все інше, зі своїм терміном придатності” [2, с. 10]. А отже, герой світової світської хроніки, чие обличчя не сходить зі сторінок глянцевого журналу, добре знає як зацікавити публіку своєю літературною творчістю.

Фредерік Бегбеде створює вигадані романні історії, головний герой яких більшою чи меншою мірою нібито є alter ego самого автора. Майже в кожному романі час від часу автор запевняє читачів, що саме він і є тим самим головним героєм, про чие життя йдеться у творі: “Всім привіт, я автор. Ласкаво прошу до мого мозку, вибачаюсь за вторгнення. Не буду більше вам надокучати: я і є мій головний герой. Усе, що звичайно зі мною відбувається, – так, дрібниці. Ніхто від цього не помирає. Наприклад, ноги моєї ніколи не було в Сараєво. Мої драми розігруються у ресторанах, нічних клубах та квартирах з лепниною. Найбільша трагедія, яку мені довелося останнім часом пережити, – мене не запросили на урочистості, присвячені Джонові Гальяно” [6, с. 18], “Ми були на пляжі, купалися, спали, щасливі з найщасливіших. Бармен-італієць у пляжному кіоску впізнав мене: – Hello, me friend Marc Maronnier! Я відповів йому: – Марк Марроньє помер. Я вбив його. Віднині тут тільки я, а мене звать Фредерік Бегбеде ” [6, с. 189] (*Марк Марроньє – головний герой роману “Любов триває три роки”. – прим. Т. Ч.*), “Я не знаменитість. Мене просто більш-менш знають у паризьких літературних колах. [...] Коли люди врешті-решт навчаться правильно

вимовляти “БЕГБЕДЕ”, можна буде вважати, що я досягнув значних успіхів на шляху до слави” [8, с. 208].

Тим самим створюється ілюзія, що автор оповідає про власне життя, про те життя, яке хоче бачити читач, який знає Бегбеде за його численними рекламними піар-провокаціями, а отже, створюється яскрава захоплююча картинка, яка нібито є відображенням справжнього життя відомого медійного автора: безкінечні вечірки, нічні клуби, дівчата, наркотики, спиртні напої, дорогі автомобілі, брендовий одяг, розкішне безтурботне життя. І Бегбеде намагається не розчаровувати читачів надаючи їм те, що вони хочуть побачити у творі: “Звуть мене Октав, одягаюся я в APC. [...] Я живу з того, що брешу вам, і платять мені за це достобіса. Я отримую 13 000 євро (не враховуючи представницьких, службової чортопхайки, біржових акцій та golden parachutes. Євро винайшли заради того, аби непристойна зарплата багатіїв здавалася вшестеро меншою. Чи багатьох хлопців мого віку ви знаєте, які б заробляли по 13 тисяч євро? Я ошукую вас, а до мене пливе новий “Мерседес-SLK” (з відкидним дахом), чи BMW Z3, чи “Порше-Бокстер”, чи “Мазда-MX5”. Особисто я маю слабкість до BMW Z3, де зовнішню аеродинамічну естетику поєднано з міццю шестициліндрового мотора у 321 к. с., який дозволяє розігнатися до 100 кілометрів на годину за якісь 5,4 секунди” [2, с. 11 – 12], “Знову мене запросили на вишукану вечерю – цього разу до готелю на вулиці Боз-Ар, вечірка присвячена іншому Оскару (Вайльду), який віддав там Богу душу. Роздягаюся в кімнаті, де він помер, і спускаюся на вечерю в халаті. Я – радість для фотографів, готовий кадр для журналів” [7, с. 71].

І щоб надати своїм романам більшої реалістичності, бо, як зазначає Фредерік Бегбеде наприкінці роману “Ідеаль”: “Окремі особи, – їх, дійсно, жаль! – запевняють, що ця історія вигадана від першого до останнього слова” [4, с. 348], автор уводить до вигаданої романної історії справжні автобіографічні факти – народження в фешенебельному Нейї-сюр-Сен, навчання у найпрестижніших ліцеях Франції, отримання диплому Паризького інституту політичних досліджень і диплому DESS в галузі реклами й маркетингу в CELSA (Вищій школі інформації та комунікації), робота копірайтером у рекламному агентстві (що лягло в основу сюжету скандально відомого роману “99 франків”), робота літературним критиком, одруження, народження дочки Хлої, розлучення і т.ін. Як сповідується перед читачами головний герой роману “Любов триває три роки” (1997) Марк Марроньє: “Я все робив правильно: народився в гарній родині, навчався в лицейі Монтеня, потім у лицейі Людовіка Великого, отримував вищу освіту в інститутах, де був серед інтелігентних людей; я запрошував їх потанцювати, знаходилися й такі, що давали мені роботу; я одружився з найпривабливішою з усіх моїх знайомих дівчиною” [6, с. 20]. Октав Паранго, головний герой роману “Ідеаль”, який раніше зустрічався читачам на сторінках роману “99 франків”, також намагається вести зі

своїми читачами довірливу бесіду: “Ви знаєте, з тих пір як ми з вами розсталися в Парижі, я багато чого пережив. Тоді, коли я працював у рекламному агентстві, я об’їхав увесь світ і написав книгу, після чого мене, зрозуміла річ, звільнили” [4, с. 121] (*їдеться про роман “99 франків”, який став гострою сатирою на рекламний бізнес та ідеали суспільства споживання. – прим. Т. Ч.*), “потім дев’яносто дев’ять днів прослужив телевізійним ведучим у Франції ” [4, с. 121] (*мова йде про невдалі спроби створення на французькому каналі Paris Première власної телепередачі про літературу “Книги і я” та ведення передачі “L’hypershow” на Canal+, що була закрита керівниками каналу через низькі глядацькі рейтинги. – прим. Т. Ч.*).

Але реальні автобіографічні факти постають в єдине ціле, лише при ознайомленні з усіма романами Бегбеде, які є нерозривно пов’язаними між собою подіями, персонажами, стилем. Остеронь стоять лише романи “Windows on the world”, присвячений подіям 11 вересня у Нью-Йорку й побудований за принципом паралельної оповіді, та “Я вірую – Я теж ні”, в якому автор намагається розібратися із власним внутрішнім світом. Решта романів побудована за принципом діалогії із головним героєм Октавом Паранго (*їдеться про романи “99 франків” та “Ідеаль”*) та трилогії, де основним персонажем виступає Марк Марроньє (романи “Спогади спантеличеного молодого хлопця”, “Канікули в комі” та “Любов триває три роки”).

Цікавим є те, що в усіх без винятку романах Фредеріка Бегбеде вік та рід занять головного героя співпадає із реальним біографічним віком та родом занять автора на момент написання твору, і якщо герой “Спогадів спантеличеного молодого хлопця” (1990) представляється читачам на початку твору як 24-річний хлопець Марк Марроньє, який нещодавно закінчив факультет політології та щойно отримав посаду світського хронікера в одному із глянцевих видань [3], то вже у романі “Канікули в комі” (1993) головному героєві Маркові Марроньє “двадцять сім років, у нього славна квартира та непильна робота” [5, с. 13] і він “хронікер-ноктюрніст, редактор-концептуаліст, журналіст-літератор” [5, с. 17]. Герой “Windows on the world”, замислившись над назвою ресторану, що був розташований на останньому поверсі Всесвітнього торговельного центру у Нью-Йорку, зруйнованому 11 вересня, довго розмірковує, як би він сам його назвав: “Звісно, як колишній рекламист-креативщик, я апостеріорі прокручую в мозку безліч варіантів: ось яка б назва чудово пасувала б цьому місцю – піднесена, смиренна та поетична. “END OF THE WORLD”. У англійській мові слово “end” означає не тільки “кінець”, але також край, кінцівку. Оскільки цей ресторан розташований під дахом, “End of the World” означав би на “на кінці вежі” [8, с. 13].

Чимало місця у романах Фредеріка Бегбеде відведено родині. Здебільшого, згадується мати, брат Шарль, колишня дружина та дочка Хлоя. Батько згадується побіжно лише в романі “Windows on the world”,

коли Фредерік Бегбеде згадує історію своєї родини та виводить генеалогічне дерево по батьковій лінії, яке веде своє коріння з півдня Сполучених Штатів Америки. При цьому, герой роману – Картью Йорстоун – отримує ім'я бабусі Бегбеде.

Однак, не вся інформація стосовно життя героїв є правдивою. Так, у романі “99 франків” уводиться вигадана історія про вбивство американської бабусі, яке нібито здійснили герої роману у Флориді, у тому числі й Октав Паранго, прототипом якого виступає Фредерік Бегбеде. Надалі у романі “Ідеаль” Октав Паранго, згадуючи про події, що сталися з ним останнім часом, продовжує цю історію й запевняє читачів, що “я навіть відсидів за співучасть у вбивстві – якимось, напившись вночі у Флориді, я потрапив у брудну історію” [4, с. 121]. А наприкінці роману, головний герой нібито здійснив теракт у Москві й підірвав храм Христа Спасителя, внаслідок чого “загинули чи зникли без вісті 526 чоловік, 362 людини отримали поранення. Тіло Октава Паранго опізнано не було” [4, с. 346]. Однак Фредерік Бегбеде, не схотів полишати одного зі своїх найулюбленіших героїв, тому, цілковито в дусі кінематографу, зробив відкриту кінцівку роману: “Містом ходили чутки, що нібито були свідки, які бачили людину, схожу за описом на Паранго (високий бородань з довгим волоссям), який, дивом уцілілий, сам вибрався з-під уламків, струсонув порваний піджак і, переступаючи купи сміття, зник за кермом автомобіля Міжнародного Червоного Хреста” [4, с. 347].

Як відзначає Фредерік Бегбеде в “Романтичному егоїстові” (вигадана автобіографія побудована у формі щоденника. – Т. Ч.): “Багато читачів хотіли б дізнатися, чи я брешу, а якщо так – то коли саме, в якому місці, о котрій годині, де і з ким? Вони не розуміють, що ведення щоденника від першої особи ще не зобов'язує казати правду. Це не те саме, що “правда через кривду” Арагона, а радше вигадана правда автора щоденника. Раніше особисті щоденники протиставляли романам. Перше вважалося дійсністю, друге – вигадкою. Але оскільки з часом почали з'являтися автобіографічні романи, я вирішив створити “романоподібний” щоденник. Розповідь про власне життя під справжнім ім'ям є надто звичайною та нецікавою, оскільки це занадто просто: відома й пика автора, зрозуміло, хто що говорить, усім усе ясно. До того ж, стільки геніїв (так само як і бездар) пройшли цей шлях. Хід із роздвоєнням автора перетворює читання щоденника на гру у схованки” [7, с. 98 – 99]. А отже, читач залучається до імітаційної гри, метою якої є пошук справжніх біографічних фактів стосовно письменника та порівняння їх з інформацією наданою у творах. Щоб полегшити читачеві роботу, було створено неофіційний сайт Фредеріка Бегбеде під назвою Le S.N.O.V. (у даному випадку йдеться про гру слів, оскільки аббревіація S.N.O.V. розшифровується як “неофіційний сайт Бегбеде” – французькою “le site non officiel de Beigbeder” і водночас це слово можна використовувати в значенні “людина, яка претендує на вишукано-витончений смак, на виняткове коло занять, інтересів”

[13]. – прим. Т.Ч.). Тим самим, йде активізація читача, якому надано повну свободу інтерпретації не лише вигаданого образу головного героя, а й реального образу письменника.

Таким чином, факультативними рисами сучасних художніх автобіографій можна назвати фрагментарність та широке використання імітаційних ігор, метою яких є підтримання інтересу до творчості письменника. Подальша розробка даної тематики видається нам перспективною, оскільки допоможе краще осягнути сутність сучасної автобіографістики.

### **Література**

- 1. Андрухович Ю.** Таємниця : замість роману / Юрій Андрухович. – Харків : Фоліо, 2007. – 478 с.
- 2. Бегбеде Ф.** 1, 499 € / Фредерік Бегбеде ; пер. з фр. М. О. Ілляшенка, О. М. Ногінової. – Харків: Фоліо, 2004. – 255 с.
- 3. Бегбедер Ф.** Воспоминания необразумевшегося молодого человека / Фредерик Бегбедер // [http : // cannabis.alfamoon.com/](http://cannabis.alfamoon.com/)
- 4. Бегбедер Ф.** Идеаль / Фредерик Бегбедер; пер. с фр. М. Зониной. – М. : Иностранка, 2007. – 352 с.
- 5. Бегбедер Ф.** Каникулы в коме / Фредерик Бегбедер; пер. с фр. И. Кормильцева. – М. : Иностранка, 2006. – 254 с.
- 6. Бегбедер Ф.** Любовь живет три года / Фредерик Бегбедер; пер. с фр. Н. Хотинской. – М. : Иностранка, 2008. – 192 с.
- 7. Бегбеде Ф.** Романтичний егоїст : роман / Фредерік Бегбеде ; пер.з фр. Р. В. Мардера, О. М. Ногіної. – Харків : Фоліо, 2007. – 283 с.
- 8. Бегбеде Ф.** Windows on the world / Фредерік Бегбеде; пер з фр. Р. В. Мардера, О. М. Ногіної. – Харків : Фоліо, 2006. – 285 с.
- 9. Клеман О.** Духовна автобіографія / Олів'є Клеман ; пер. з фр. І. Духа. – Львів : Свічадо, 2008. – 108 с.
- 10. Рікер П.** Інтелектуальна автобіографія / Поль Рікер ; пер. з фр. – К.: Дух і Літера, 2002.
- 11. Романова Г. И.** Автобиография / Г. И. Романова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН]. – М. : НПК “Интелвак”, 2003. – С.15 – 17.
- 12. Nothomb A.** Métaphisique des tubes. – Paris : LGV-Livre de Poche, 2000. – 160 p.
- 13.** [www.wikipedia.org/](http://www.wikipedia.org/).

### **Черкашина Т. Ю. Імітаційні ігри як складова сучасних автобіографічних творів (на прикладі романів Фредеріка Бегбеде)**

Стаття присвячена аналізу типологічних рис сучасної автобіографічної прози. Автор статті досліджує імітаційні ігри як невід'ємну складову сучасних художніх автобіографій на прикладі романів французького письменника Фредеріка Бегбеде.

*Ключові слова:* автобіографія, автор, головний герой, читач, імітаційна гра.

**Черкашина Т. Ю. Имитационные игры как составляющие современных автобиографических произведений (на примере романов Фредерика Бегбеде)**

Статья посвящена анализу типологических особенностей современной автобиографической прозы. Автор статьи исследует имитационные игры как составляющий компонент современных художественных автобиографий на примере романов французского писателя Фредерика Бегбеде.

*Ключевые слова:* автобиография, автор, главный герой, читатель, имитационная игра.

**Cherkashyna T. Y. The simulator games as the component of modern autobiographical works (by the novels of Frederic Beigbeder)**

The article is devoted to the typological traits of the modern autobiography. The author makes an attempt to research the simulator games in the autobiographical texts and examines the autofictions of modern French writer Frederic Beigbeder.

*Key words:* autobiography, author, protagonist, reader, simulator game.

УДК 821.161.2.09 + 929 Лавріненко

**Т. П. Шестопалова**

**КОНЦЕПТ ВІДРОДЖЕННЯ  
В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ МИСЛЕННІ Ю. ЛАВРІНЕНКА:  
ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ АСПЕКТ**

Рецепція культурно-історичних епох у сукупності їхніх досягнень, набутих традицій, підстав наукового виокремлення в тяглість історії цивілізації та культури, крім іншого, являє собою проблему іманентності певної живої дійсності в межах культурно-історичного та екзистенційного досвіду мислячої особистості. Відомо, що категорія відродження належить до констант української модерної культури ХХ ст. І хоча тут вона трансформована в асоціат модерної української нації як потужної духовно-політичної сили (наприклад, “відродження” В. Липинського, “відродження нації” В. Винниченка, “азіатський ренесанс” М. Хвильового), а потім – гвалтовного нищення її (“розстріляне відродження” Ю. Лавріненка), усе ж зберігається понятійно-сміслові ядро, що пов’язує сприймаючу свідомість з прецедентною категорією.

С. Неретина у філософському дослідженні концептуалізму П. Абеляра показала, що унікальний індивідуальний досвід виступає в якості аналітичного пуанту під час ідентифікації відродження як

культурно-цивілізаційного феномену. “Я вважаю, – пише вона, – що в усіх трьох випадках [ідеться про VIII – IX, XII – XIII ст. та століття італійського Ренесансу – Т. Ш.] ідеться про перехідні епохи, коли виникали ідеї замикання будь-якого людського досвіду – духовного, правового, матеріального, естетичного та етичного [...] – на індивідові” [1, с. 9]. Себто гостре переживання конкретних подій та фактів зумовлює формування індивідуумом певного мисленнєвого простору, у якому воно вбудовується в цілісний образ світу, сформований людиною для розуміння себе як носія актуального знання та досвіду.

Метою нашої статті є висвітлити документальні свідчення формування та поширення в українському літературно-критичному дискурсі концепту відродження Ю. Лавріненком на підставі створеної ним антології “Розстріляне відродження”, оскільки ця праця разом із остаточно наданою їй назвою, як показала практика, обрала й популяризувала вельми промовистий естетико-художній та тематичний фокус сприйняття української модерної літератури як контраверсії соціалістичного реалізму.

Основну документальну базу сучасного потрактування цього питання становить листування Ю. Лавріненка з Є. Гедройцем, яке стало відоме широкому колу фахівців завдяки виходу в світ збірника епістолярних матеріалів “Єжи Гедройць та українська еміграція: листування 1950 – 1982 років” польською та – пізніше – українською мовами [2]. Свою інтерпретацію цього листування в аспекті культурних стратегій, що їх утілювали один та інший адресати, запропонувала І. Захарчук [3]. Цілком підтримуючи висловлені нею міркування, зосередимо власну увагу на *відродженні як мовленні*, звернутому до сприймаючої свідомості. Породжене в просторі індивідуального мислення та досвіду, воно не фіксує остаточно сформованих смислів, навпаки, вони постають у співдії свідомостей мовця та реципієнта – саме цей зміст вкладав у поняття концепту П. Абеляр як засновник концептуалізму.

У такій перспективі відкривається ряд цікавих моментів, пов’язаних із концептом відродження в системі професійного мислення Ю. Лавріненка. Вислів “розстріляне відродження” постав у Ю. Лавріненка ще під час вимушеного перебування в Західній Європі під час Другої світової війни, близько 1948 р., як можна визначити з його власних слів [4, с. 8] та архівних матеріалів [5]. У листі до Є. Гедройця критик указує на пізніші імплікації смислового коду цього вислову в назвах відповідних літературно-критичних праць інших авторів. “Мене стримувала від терміну “Розстріляне Відродження”, який увійшов у загальний вжиток з моєї ініціативи, та обставина, що цей термін вже вживали і зловживали. Була така книжечка “Розстріляна муза”, була така мемуарна повість “Недостріляні”. І так далі. Все ж, як авторові терміну, мені можливо його вжити та скріпити в правдивому його дусі,

реабілітувати...” [6, с. 620]. Ця реабілітація не скінчилася з виходом книжки у світ.

29.IV.1974 р. в листі до Ю. Шереха Ю. Лавріненко написав: “Мою спробу оформити факт – або міт? – “Розстріляного Відродження” ось уже 15 років атакують: в Києві книжка О. Р. Мазуркевича “Зарубіжні фальсифікатори української літератури”, 1961; на еміграції книжки В. Чапленка “Пропаші сили”, 1960, І. Кошелівця “Сучасна література в УРСР”, 1964 та похвальна стаття про неї Р. Рахманного “Чотири покоління мистців у мундирах” (Кошелівець, Рахманний касують “епохи” і зрівнюють всіх в одну шереду “поколінь”. Нарешті Антипенко в статті “Не так Хвильовий як хвильовинятка” і Докія Гуменна збештали мене за те, що не підніс С. Пилипенка (хоч я високо оцінив папашу як організатора видавництва). Ю. Смолич відповів “Розповіддю про неспокій”. Словом, мої “відродженці” опиняються під купою сміття. Боляче, не за себе, звичайно, а за них “змушених мовчати”. Полемізувати з дурнями і циніками не хочеться. Але якось ствердити феномен відродження, як трагічний нездоланий “юкрейніан вей оф лайф” таки кортить” [7].

Концептуальність застосування “відродження” в науково-критичній спадщині Ю. Лавріненко виявляється в наданні цьому поняттю, як свідчить цитований фрагмент листа, онтологічного статусу, за якого воно проголошується надісторичним чинником утримування своєї національної цивілізаційної, ментально-психологічної, етико-естетичної сутності в реальній дійсності. У листі до редактора журналу “Смолюскіп” О. Зінкевич від 12.5.1980 р. упорядник антології писав: “Святослав Караванський, якому Ви представили мене як автора “Розстріляного Відродження”, мабуть на підставі Вашої виставки зауважив, що було два “Розстріляні Відродження”. Я з цим згоден і сам висловив це в концепції заключного в книжці есею “Література вітаїзму”. (Караванський цей есей міг прочити). Доречі в центрі тих епох першого (1918 – 1922) і другого “Розстріляного Відродження” (1928 – 1933), єднаючи їх стоїть найвища вершина українських культурно-мистецьких досягнень, “Березіль” і Курбас” [8].

У фінальному акорді “Розстріляного Відродження”, яким стала стаття “Література вітаїзму”, Ю. Лавріненко пояснює особливе, контекстуальне вживання поняття “ренесанс” таким чином: “Вживаючи для 1917 – 1933 українських років термін “ренесанс” – “відродження” – не можемо його плутати з історичним європейським Ренесансом, хоч подібності тут є (при всій різниці масштабу і суті). Волтер Патер (Studies in the history of the Renaissance, 1873) вважає, що основним почуттям людини Ренесансу було “дістати якнайбільше пульсацій протягом даного моменту”, “спожити “плоди прискореної помноженої свідомости, що найбільше виявилось у поетичній пасії, бажанні краси, любові до мистецтва задля інтересів мистецтва”. Для вітаїзму в його кларнетичному оформленні цей радісний ренесансовий життєвий і духовий “апетит”



був дуже характеристичний, але своєрідність вітаїзму (в його головному клярнетично-необароковому оформленні) була зовсім не в ньому, а в поєднанні його з почуттям трагізму “відповідального серця”. /.../ Неодмінною ознакою клярнетичного вітаїзму була пекуча підшкірна свідомість “короткого часу”, пристрасне бажання навіть ціною життя чи свободи зробити якомога більше, перш ніж прийде трагічна розплата за вирвану радість творчості” [9, с. 957 – 958]. І в цьому уривку ми бачимо поєднання дослідницької тези (Ренесанс) із творчою експресією, модераторами якої виступють образні знаки “пекучої підшкірної свідомості”, “трагічна розплата”, “вирвана радість творчості”.

Прикметною, на нашу думку, стає й сама апеляція Лавріненка до Валтера Пейтера, який є не лише автором загальновідомої праці про Ренесанс, а й натхненником так званої “імпресіоністичної” критики літератури. Пейтер розглядав людський досвід як цілковито суб’єктивний, а життя уявляв як певну сукупність моментів. Для того, щоб життя було успішним, слід надати значущості кожному моменту. Мистецтво ж якраз і забезпечує найвищу якість моментів у їхній плінності.

Своєрідним продовженням цієї тези стає “Література межової ситуації”, де Ю. Лавріненко пише: “Еспанський філософ Ортега і Гассет каже, що в часи кризи невідомо, що являє собою людина і яка її справжня ідеологія. /.../ Перше, що встановлює в цьому хаосі контакт людини з самим собою і з дійсністю – є мистецтво” [10, с. 27]. Цю думку Лавріненко використовує для філософського обґрунтування видатних творів “Розстріляного Відродження” як потужного прориву людини до дійсності і до самої себе. Водночас вона відсилає нас і в персонально-суб’єктну сферу автора “Літератури межової ситуації”, може бути ключем до розуміння внутрішніх підстав його “життєзабезпечуючого” зацікавлення літературою. Так, у чернетках праці “Василь Каразин – архітект відродження” міститься розглиблення цієї тези в історико-цивілізаційну та антрополого-культурологічну царини: “Історія західної цивілізації являє собою серію відроджень і це напевно дає нам віру в нас самих, – каже дослідник ренесансу Кеннет Кларк. Поняття відродження в західній інтерпретації має два аспекти: конкретно-історичний і – мітологічний. Воно належить як до найважливіших розділів світової історії, так і до основоположних прамітів людства. Українське Відродження теж має універсальний характер. У “межових ситуаціях” воно приносить силу і надію не іззовні, а з самого себе, з власної самовіднови, має якусь силу тривалості супроти затьяжної сили поневолення. У нас, правда, цей термін більше пропагандивно зуживалось, ніж опрацьовувалось у поняття. Та є і блискучі винятки (Липинський) [у 7-ій ред. передмови до цієї праці Ю. Лавріненко вточнював: “...із багатозначним словом “Відродження”? тільки Вячеслав Липинський творчо вжив цей термін, надавши йому точнішого

поняття – відродження структури нації, а в ній провідної високорозвиненої верстви...” – Т. Ш.] [11].

Ю. Лавріненко так само прагне впорядкувати зміст, покладений ним до концепту “розстріляне відродження”, виокремлюючи ідейно-сміслові шари “вітаїзм” та “необароко”. Перший він розтлумачує 28 червня 1956 р. у листі до А. Орла, який укладав на той час тлумачний словник української мови: “... До речі, це було б у твоєму словнику вперше це слово офіційно записане й узаконене. Визначити трудно. Бо Хвильовий, як творець цих термінів, їх прямо не дифініював точно. Але потвердив їх своєю літературно-мистецькою творчістю та творчістю ваплітян. Ну, Господи благослови!

ВІТАЇЗМ – від слова “vita” - життя. Термін вперше вжитий Хвильовим у його памфлетах “Камо грядеш?”, Харків, 1925, ст. 35. Хвильовий відмежовує цей термін від “віталізм” (від “vitalis”) – що є терміном радше біологічним. “Вітаїзм” вживався Хвильовим, як означення стилю, названого повніше терміном РОМАНТИКА ВІТАЇЗМУ. “Романтика вітаїзму” чи “активний романтизм” вважали себе напрямком, що характеризує добу “відродження” (1920-х років) і протиставляється “ліквідаторським настроям щодо мистецтва” (футуризм, пролеткульт, “пролетарський реалізм” і т.п.) “Романтика вітаїзму” була засуджена московським Політбюром як вияв “буржуазного націоналізму”, а їй протиставлено анонсований Політбюром “соціалістичний реалізм” [12].

Характеристика стилю вітаїзму, як бачимо тут, утримує в собі не чисто мистецьку, а світоглядно-соціальну підставу його виникнення, яка обернена насамперед до суб’єктного статусу людини, її прагнення та особистого рішення щодо естетичної реакції на динаміку життя. Вітаїзм виражає моментальну експресію цієї реакції, але моментальну в тому плані, що передає найвищу мислиму інтенсивність творчого сприйняття, яка існує в якості буттєвого феномена незалежно від запотребованості в певній політичній ситуації. “Стиль – це людина”, – занотовує Ю. Лавріненко в одній з робочих карток без дати, заховуючи в цій естетичній категорії первень людської екзистенції, яка не може належати виключно одній добі. “Є якась іронія долі в тому, що такі сталін[ські] лауреати як Тичина, Рильсь[кий], Бажан, Сосюр[а] – не можуть сьогодні мати ані повного видання їх творів, ані повної біографії, і саме те з їх творчості є сьогодні заборонене, що зробило їм те ім’я, дало їм ту вагу, завдяки яким з ними рахувались вороги” [13].

Отже, вітаїзм як концептуальний шар Лавріненкового мовлення про відродження схоплює соціальні та антрополого-екзистенційні характеристики цього останнього.

Які смислові переваги несе в собі поняття “необароко”? Звернемося до кількох фрагментів листа до Ю. Лавріненка, написаного І. Костецьким після отримання ним антології “Розстріляне відродження” 17 травня 1960 р.: “...я цілком розумію твоє бажання почути від мене, як

ти пишеш, “пару слів враження” від книги. Тож роблю це поки що приватно, в листі, і з таким розрахунком, щоб заторкнути при цьому й загальне питання, поставлене тобою: щодо “вітаїзму” та “необароко”. [...]

Термін “вітаїзм” для світогляду, отже, личить як не можна краще. Поясни тільки виразно для Заходу, щоб не плутали з “віталізмом”.

Термін “клярнетизм” для світоглядо-стилю мене не переконує. Звуково він нагадує, з одного боку, “кляртизм”, і це не добре, бо визначати він має якраз усе що завгодно, тільки не “кляртизм”, – а з другого боку він асоціюється з похилою фігурою музики, що просувається під тинном під дощем з футляром під пахвою (бо клярнет без футляру неувялений). Недобре. “Соняшні клярнети” – відкриття, але як поодинокий образ. Клярнети для всього напрямку – збіднення симфонічної сутності цього напрямку. Бо коли ти прослухаєш, наприклад, увертюру до “Тангойзера”, виконану на фортепіано, то тоді негайно захочеться почути її в оркестровому виконанні.

Але термін цей непотрібний ще й тому, що адже термін “необароко” і його цілковито заступає, і заступає незрівнянно фаховіше. На мою думку, варт триматися саме цього терміну для визначення стилю. [...] Це спеціальне ритмічне бачення, спеціальне ритмічне думання й рухання [...]” [14].

Концепція Лавріненкової антології існує тут способом сприймаючої свідомості І. Костецького. Упорядник “Розстріляного відродження” підводить багатоманітні літературно-мистецькі з’явища під знаменник стратегічного концепту, пропонуючи читачеві власну візію злету та заникання українського модерного мислення, яка не тяжіє над реципієнтом, а розкриває йому горизонт для власного судження. Згадуваний тут І. Костецький констатував із цього приводу: “Труд твій над книгою лежить на ній відчутною вагою. Цю вагу можна сливе фізично брати в руки й важити на долонях, окремо від самої книги. Те, що я пишу, – і похвала, і критика разом. Цінність книги саме в тому, що її можна критикувати. Якби цього не було, то була б просто тисяча задрукованих сторінок” [14]. Співдію свідомостей автора та читача як запоруку функціонування Лавріненкової концепції українського модерного відродження ілюструють міркування О. Оглоблина у листі від 27 квітня 1960 р.: “[...] Я пережив ту добу [...]. Але в моїй уяві і спогадах все це було розпорошене, не синтезоване, а чимало вже припорошене подіями й турботами пізніших десятиліть [...]”.

Хоч це було Відродження, але я приймаю повністю Вашу дефініцію необарокка. Так, то була необароккова доба. І не лише в царині літератури, а й в образотворчому мистецтві (взяти хоч би архітектуру), і в історіографії, ба навіть взагалі в україністиці. [...] В нових формах відродився старий, традиційний, вічний дух української нації. Але тепер він був новий, сильніший, яскравіший – і незрівняно більш багатогранний. Як добре було охопити в одній синтетичній праці

цілий український культурно-науковий процес 1920-х років!” [15]. Адресат-упорядник оцінив плідність такого підходу для втілення й популяризації ідеї неobaroko як тяглої лінії розвитку від “Слова о полку Ігореві” аж до Хвильового, Яновського й Довженка” (Костецький): “Як глибоко Ви схопили те, що я в Антології сказав тільки натяком, як гарно підтримали мій несміливий дух щодо концепції барокко в Україні 20-х років. Звичайно, я цілком згодний з Вашим поширенням явища неobaroko 20-х років з літератури на інші ділянки культури [...]” (лист від 24 липня 1960 р.) [16].

Занурюючись в актуальне й промовисте для Оглоблина-історика інтерпретаційне поле історичної дійсності відродженського часу, Ю. Лавріненко випускає невідповідну розмові “вертикаль” постановня концепту відродження в його науково-критичному доробку. Єдину згадку про неї як фреймову структуру концепції містять підготовчі матеріали до власного ювілейного інтерв’ю, проте в друкованому журнальному варіанті ця згадка відсутня. Наведемо її з архівного джерела: “Сама назва її має щось од архетипу загальноєвропейської свідомости про смерть і воскресіння Христа, але поглибленого до вбивства самого воскресіння” [17].

Уведення поняття “неobaroko” в поле концепту “відродження” створювало нову аналітико-синтетичну перспективу мислення для українських інтелектуалів, що розгортала не лише “метафізичну” (Костецький), “історичну” (Оглоблин), “наскрізного мистецького комплексу” ( лист В. Барки від 17 листопада 1959 р.) [18], а й “нищення та невинуватих компромісів” [19], та водночас “специфічно стильову” (Кошелівець – за Баркою), “виклику” (М. Шлемкевич), “національну” й “архетипально-християнську” (Ю. Лавріненко) структуру української культурно-мистецької дійсності 18 – 20 ст.

У заданому Ю. Лавріненком концептуальному фреймі одна з базових позицій концепції належить людині. Конкретно-персональна представленість феномену відродження створювала в самого автора та в читачів уявлення про “людину в її вершинах”, “войовничий лицарський гуманізм” [20], невмирущість “духової сфери людини” [21, с. 5], що й слугували опірними позиціями цілісного науково-критичного світогляду Ю. Лавріненка протягом більш ніж п’ятдесятилітнього періоду його літературних студій. Праці про В. Каразіна, Т. Шевченка (“Шевченко і його “Кобзар” в інтелектуальній і політичній історії століття”), різні “відродженські” покоління (“Зруб і парости”) добре ілюструють цю тезу.

У перспективі здійсненої праці стоїть питання про співвідношення барокового та ренесансного начал концепту “відродження” на теоретичному, методологічному, риторичному та інших рівнях.

### **Література**

**1. Неретина С.** Концептуалізм Абеяра / Светлана Неретина. – М. : Гнозис, 1995. – 182 с. **2. Jerzy Gedroyc.** Emigracja

ukraińska. Listy 1950 – 1982. – Warszawa : Czytelnik, 2004. – 829 s.

**3. Захарчук І.** Листування Юрія Лавріненка та Єжи Гедройця : проекція культурних стратегій / Ірина Захарчук // Українське літературно-мистецьке відродження 20-х рр. ХХ ст. : Питання стилю, проблематики, поетики мови : Зб. праць Всеукраїнської наукової конференції 11 – 12 травня 2005 р. (До 100-річчя з дня народження Ю. Лавріненка / Редкол.: В. Т. Поліщук та ін. – Черкаси : Брама-Україна, 2005. – С. 82 – 95.

**4. Лавріненко Ю.** Розстріляне відродження : Антологія 1917 – 1933 : Поезія – проза – драма – есей / Упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка./ Юрій Лавріненко. – К. : Смолоскип, 2004. – 992 с.

**5. Jurij Lawrynenko Papers. – Series VI : Research and Background Materials. – Box 56 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.**

**6. Єжи Гедройць та українська еміграція: листування 1950-1982 років; пер. з пол. та англ. / упорядкув., передне слово і комент. Б. Бердиховської. – К. : Критика, 2008. – 752 с.**

**7. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 9, folder 9 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.**

**8. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 2: Correspondence with Organizations. – Box 9, folder 9 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.**

**9. Лавріненко Ю.** Література вітаїзму // Юрій Лавріненко. Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933 : Поезія – проза – драма – есей / Упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка. / Юрій Лавріненко. – К.: Смолоскип, 2004. – 992 с.

**10. Лавріненко Ю.** Зруб і парости / Юрій Лавріненко. - [Мюнхен]: В-во “Сучасність”, 1971. – 331 с.

**11. Jurij Lawrynenko Papers. – Series V: Writings. – Box 24, folder 4 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.**

**12. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 7, folder 7 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.**

**13. Jurij Lawrynenko Papers. – Series V: Writings. – Box 16, folder 9 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.**

**14. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 4, folder 17 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.**

**15. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 7, folder 4 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.**

**16. Там само.**

**17. Jurij Lawrynenko Papers. – Series II: Biographical Materials and Documents. – Box 13, folder 7 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.**

**18. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 1, folder 8 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.**

**19. Кучер М.** Нерозстріляне відродження / М. Кучер // Бюлетень УНДС. – 1959. – С. 11.

**20. Jurij Lawrynenko Papers. – Series V:**

Writings. – Box 35, folder 11 – 12 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **21. Юрій Лавріненко – дещо про його писання // Нові Дні. – 1981. – Ч. 1. – С. 3 – 6.**

**Шестопалова Т. П. Концепт відродження в науково-критичному мисленні Ю. Лавріненка: документальний аспект**

Статтю присвячено одній з наскрізних (концептуальних) тем інтелектуальної праці Ю. Лавріненка – відродженню. На основі документальних свідчень авторка показує, що Ю. Лавріненко прагнув усебічно осмислити цей концепт у ролі основної категорії вивчення духовно-історичних станів української культури.

*Ключові слова:* концепт, фрейм, відродження, лист, необароко.

**Шестопалова Т. П. Концепт возродження в научно-критическом мышлении Ю. Лавриненко: документальный аспект**

Статья посвящена одной из сквозных (концептуальных) тем интеллектуальной деятельности Ю. Лавриненко – возрождению. На основании документальных свидетельств автор показывает, что Ю. Лавриненко стремился всесторонне осмыслить этот концепт в качестве основной категории изучения духовно-исторических состояний украинской культуры.

*Ключевые слова:* концепт, фрейм, возрождение, письмо, необарокко.

**Shestopalova T. P. Concept of revival into Lawrynenko's scientific-critical thinking: documental aspect**

The article is devoted to one of conceptual theme of Lawrynenko's intellectual work – revival. On the base of the documents the author illustrates Lawrynenko's aspiration of thinking over this concept in general as a main category of researching Ukrainian culture's spiritual-historical conditions.

*Key words:* concept, frame, revival, letter, neobarocco.

## **Жанрова система документалістики**

УДК 821.161.2 – 31.09'06

**І. М. Акіншина**

### **ХУДОЖНЯ БІОГРАФІЯ МЕЖІ ХХ – ХХІ СТОЛІТЬ (ЕСТЕТИЧНІ ВИЯВИ)**

Людство увійшло в третє тисячоліття. Зміни кардинального характеру кінця ХХ століття торкнулися не тільки суспільно-політичної, економічної сфер діяльності людини, але й суттєво зачепили сферу духовну, невід'ємною частиною якої є література.

Зміна епох особливо позначається на літературі, яка, маючи зв'язок із суспільним життям, виявляє паростки нового в естетичних уявленнях про світ. У зв'язку з цим вона набуває аналітичної, пізнавальної функції. Саме на зламі епох і суспільних формацій людство обертається назад, вдивляється в минуле, замислюється, що взяти в майбутнє. Читача починають хвилювати події вітчизняної та світової історії, життя й діяльність видатних особистостей. Відповідно до того, як “естетична односторонність літератури змінюється більш широкою орієнтацією її на дійсність, збільшується й художнє значення оповідної прози в системі її жанрів” [12, с. 99]. Усе більше фактів свідчать про те, що в літературі ХХІ століття будуть активніше використовуватися реальні документи. І природно, що героями епічної прози, у якій мова йтиме про важливі події нашого суспільно-історичного розвитку, все частіше виступатимуть конкретно-історичні особистості. “Норми особистої життєвої поведінки у всі часи складали велику гілку літератури; найпрекрасніші та найглибші твори всієї літератури присвячені цьому предмету” [6, с. 135]. Про це свідчать і дослідження інших учених. Професор університету Париж – VIII (Франція) та університету Джонса Хопкінса (США) Ж. Неф наголошує на тому, що у Франції найбільш читабельним жанром є біографія. У ході літературної дискусії про художню творчість останнього десятиріччя, її тенденції і перспективи у виступі російської письменниці Н. Іванової стверджувалось, що сучасна література спрямована й частково “замовлена” постійно зростаючим інтересом читача до документалістики, невід'ємною частиною якої є художня біографія [7, с. 12 – 13]. Подібні твердження зустрічаємо в наукових публікаціях П. Вайля, Р. Карасті, О. Галича, Б. Мельничука, О. Дацюка, І. Данильченко, Д. Стуса та ін. На сторінках періодичної преси неодноразово наголошується на усезростаючій ролі літератури non fiction. Пояснюється це тим, що “у літературі “вимислу” ми маємо автора (“образ автора”), у “документальній” – відчуваємо авторське...

групування “реального” матеріалу. Non fiction, таким чином, не тимчасове явище, яке може пройти... Така література – назавжди” [9, с. 203].

Виступи літературознавців і письменників засвідчують необхідність глибокого теоретичного й історико-літературного осягнення проблем художньої біографії. Отже, актуальність і мета теми полягає в потребі уточнення місця сучасних художніх життєписів у загальному розвитку літературної документалістики, з’ясуванні герменевтичного характеру художньо-біографічної прози.

За останній час художня біографія значно розширила свої межі. Крім особистостей, з життям яких читача розділяє певний часо-просторовий вимір, у літературі постають життєписи видатних діячів сьогодення. Сучасні літературознавці й критики все ще помітно не встигають проаналізувати біографічні твори, що з’являються в періодичних виданнях, хоча геополітичні зміни кінця ХХ століття дещо активізували цей процес. В Україні зростає зацікавленість національним минулим, у літературу повернено імена багатьох незаслужено забутих громадських і культурних діячів, зокрема, могутньої хвилі повернення зазнали жертви сталінсько-беріївських репресій, представники кількох хвиль української еміграції, переосмислена роль багатьох широко відомих особистостей (романи Ю. Хорунжого “Вірую” (Дніпро. – 1998. – № 5 – 12; 1999. – № 1 – 6), М. Красуцького “Довга дорога вночі” (Вітчизна. – 1999. – № 5 – 8), Р. Іванчука “Саксаул у пісках” (Березіль. – 2000. – № 9 – 12), повість Б. Певного “Дійство у п’ятому вимірі” (Сучасність. – 2000. – № 1), повість-есе В. Коптілова “Вольтер” (Вітчизна. – 1997. – № 1 – 8), епістолярна повість Я. Яроша “Дорогий хтосічок, або Хтось когось любить” (Київ. – 2000. – № 5 – 6), повість-подорож В. Стадниченка “Наш перший розум” (Вітчизна. – 2002. – № 11 – 12), новела Ю. Мушкетика “Диявол не спить” (Кур’єр Кривбасу. – 1999. – Березень (№ 111)).

Спираючись на визначення Г. Винокура, що “оволодіння джерелами біографії можливе лише шляхом інтерпретації історичних пам’яток” [1, т. 1, с. 195], можна стверджувати, що таке родо-жанрове утворення, як художня біографія, має герменевтичний характер.

У процесі аналізу художньо-біографічного твору постає своєрідний трикутник: зображувана реальна особа – автор твору про дану особистість – реципієнт твору, з яким пов’язана проблема читацької компетентності-некомпетентності при “споживанні” поданого життєпису. Кожний елемент трикутника має подвійний зв’язок, що обумовлює подвійну інтерпретацію: життя й діяльність історичної особистості автор і реципієнт твору сприймають по-різному (автор – через документи й факти; читач – опосередковано, через концепції автора, а до того ж при певній компетентності – у порівнянні з відомими їй історичними фактами); автор життєпису пов’язаний цікавістю до зображуваної видатної особи й намагається передати свою



рефлексію читачеві; у свою чергу, читач сприймає художній твір, спираючись і на свій історичний досвід. Такий подвійний акт поступово перетворюється на рефлексію читача, бо “зміст художнього твору багатозначний, кількість ідей, які в ньому містяться, невичерпна в принципі; кожен читач може побачити у творі свою ідею, яка багато в чому може перегукуватися з ідеями інших, проте, разом з тим, міститиме в собі якийсь неповторний смисловий відтінок” [4, с. 139].

Аналіз жанрово-стильових особливостей словесно-художнього твору передбачає дослідження зв'язків з автором і реципієнтом, оскільки “читання – це інтерпретація” [10, с. 218]. Звертаючись до такого аспекту функціонування художнього твору, ми послуговуємося герменевтичним методом дослідження, науковим досвідом рецептивної естетики.

Перші відомі герменевтичні системи (кабалістика, антична герменевтика, екзегетика) зробили значний внесок у сучасну теорію послідовної інтерпретації художнього твору. Спираючись на тлумачення слова як найбільш універсального виразу дійсності, герменевтика виступає методологічною основою для процесу пізнання. В основі теорії інтерпретації лежить категорія розуміння, яке здійснюється засобами мовлення. На цьому наголошував німецький релігійний мислитель Ф. Шлейєрмахер. Згідно з його концепцією основою розуміння є подібність і відмінність між автором твору й читачем, через це в основі загальної герменевтики лежать два протилежних, але рівнозначних принципи: 1) мова розвивається під впливом на неї людської індивідуальності, тобто автора, ініціатора мовлення; 2) автор у своїй мовленнєвій (а відповідно і літературній) діяльності залежить від мови. Саме в напруженні між індивідуальним, авторським, і мовою народжується твір. Отже, суть мистецтва розуміння полягає в проникненні в дух мови письменника, а граматичний і психологічний аспекти нерозривно пов'язані між собою. Розуміння створюється за допомогою дивінаційного (інтуїтивного) та пояснювального методів. Їх взаємодія призводить до появи герменевтичного кола, у якому відбувається процес попереднього розуміння, що підкріплюється й уточнюється за допомогою порівняльного методу. Відтак потребує пояснення принцип герменевтичного кола.

Ф. Шлейєрмахер указує на те, що жоден твір не може бути повністю зрозумілим без взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких він походить, і через знання всіх життєвих стосунків письменників і тих, для кого вони писали. Будь-який твір належить до сукупного життя, частиною котрого він є [13]. Філософ називає герменевтичне коло уявним, бо для того, щоб почався сам процес розуміння, слід розірвати це коло. Інтерпретація є творчістю, і вирішальне слово належить кожному окремому дослідникові (читачеві). Основою вчення Ф. Шлейєрмахера про психологічну інтерпретацію є принцип реконструювання суб'єктивно-об'єктивного процесу написання будь-якого твору. У лекціях А. Бека цей принцип вибудований у певну

систему. Дослідник виділяє чотири види критики: граматичну, історичну, індивідуальну й критику літературну [14, с. 242]. Проте Г. Винокур зауважує, що всі ці положення не слід розуміти як догматичні розмежування, оскільки вони подають вказівки на окремі тенденції, а не сувору регламентацію кожного з видів: “Грамматична критика... передбачає критику історичну й індивідуальну, поетична – неможлива без історико-літературної або біографічної і т.д. в усіх варіаціях” [2, с. 88].

Німецький філософ В. Дільтей трактує герменевтику як науку, що спирається на індивідуальну свідомість, тобто на здатність індивіда переживати психологічні зв'язки й розуміти їх в іншому. Учений розглядає предмет інтерпретації як мистецький та історичний феномен, ураховуючи обставини часу, в яких він створювався: “Щоб збагнути у мисленні та зобразити відносини, що мають місце в особливому, аналіз може покласти в основу лише співвідношення однорідного. Щоб наблизитися до особливого, він повинен прагнути схопити саме ті стосунки, в яких воно перебуває до загального” [8, с. 24 – 25]. Поняття герменевтичного кола як структури будь-якого людського розуміння розглядає М. Гайдеггер. Філософ наголошує на категорії попереднього розуміння (перед-розуміння) інтерпретованого феномену. Без перед-розуміння неможливе розуміння, інтерпретування даного феномену [11, с. 230 – 249].

У праці “Буття і час” М.Гайдеггер говорить про герменевтику і розуміння як про універсальний метод. М.Зубрицька, систематизуючи вчення німецького філософа, підкреслює, що “за допомогою мистецького твору, за Гайдеггером, ми виявляємо світ-як-подію, висловлюючи його утаєність, просвітлюючи його” [11, с. 228]. Синтезував і узагальнив наукові положення М. Гайдеггера його учень Г.-Г. Гадамер, який у своїй праці “Істина і метод”, йдучи за Ф. Шлейермахером, зазначає, що “тільки звернення до генези думок надає змоги зрозуміти їх як треба” [5, т. 1, с. 176]. Герменевтика, на думку Г.-Г.Гадамера, не повинна залишатися лише специфічною процедурою роботи з текстами: “Універсальність герменевтичної проблематики стосується сукупності розумного, того, про що можна домовлятися” [3, с. 14].

Єдиною передумовою герменевтики є мова (Шлейермахер). Мова – це універсальне середовище, у якому здійснюється розуміння. Розуміння мовлення – це не розуміння слів шляхом поступового підсумку словесних значень. Воно з'являється як наслідок усвідомлення цілісного змісту висловлювання [3, с. 73]. “Розуміння немає, коли людина заздалегідь уже намагається впізнати те, що їй хочуть висказати, запевняючи, що їй все вже й так відомо” [3, с. 263]. Г. Шпет писав, що розуміння становить собою єдність потрактування та інтуїтивного осягнення певного предмета. У процесі інтерпретації останнє раціоналізується [14, с. 240 – 246]. Будь-яке розуміння – це тлумачення, а

всяке тлумачення розгортається в середовищі мови. Мова ж, у свою чергу, з одного боку, прагне виразити в словах сам предмет, з іншого – є мовою самого тлумачення. Тлумачення (як і розмову, котра є процесом взаєморозуміння) Гадамер дорівнює колу, яке замикається в діалектиці питання й відповіді. Таким чином, змінюється погляд на головну методологічну трудність інтерпретації, яка носить назву “герменевтичного кола”. Уся попередня герменевтика намагалася вийти з цього кола. Гадамер наполягає на тому, що такий вихід неможливий і непотрібний. Спроби розірвати герменевтичне коло впливають з дихотомії суб’єктивно-об’єктивного пізнання світу, де об’єкт мислиться як те, що потрібно зрозуміти, а суб’єкт – як той, хто має зрозуміти. Тут інтерпретація виступає як попередній етап й умова розуміння, а розуміння – як результат інтерпретації.

Література включає в себе певну сучасність у ставленні до будь-якої сучасності, тобто будь-який текст твору завжди є історичним, закоріненим автором певною мовою в певний час [3, с. 80 – 81]. “Мислити історично – означає проводити ті зміни, яких зазнають поняття минулих епох, коли ми самі починаємо мислити цими поняттями” [5, т. 1, с. 367]. Цю історичність тексту М. Зубрицька назвала природною частиною будь-якого аналізу тексту, бо читач також закорінений у свою історичність, яка є його наближенням до тексту та важливим елементом усіх інтерпретацій. “Процес читання заангажує ці два полюси історичності. Прорив в інтерпретацію настає тоді, коли дві історичності зливаються два різні погляди в один досвід. Злиття двох горизонтів творить значення. Це значення не належить ні текстові, ні читачеві, а є результатом взаємодії між ними. Отже, як вважає Гадамер, відмінність стає мостом, а не бар’єром розуміння” [11, с. 262 – 263].

Розуміння тексту твору полягає не в тому, щоб ототожнювати себе з автором і цим подолати різницю між своїм і його досвідом, а в тому, щоб застосувати досвід автора до себе. “Читач, що заглибився в чужу мову й літературу, здатний кожної миті повернутися до себе самого; тобто він одночасно перебуває там і тут” [5, т. 1, с. 361]. Метою інтерпретації, за Гадамером, є не відновлення, а творення сенсу повідомлення, тобто не в реконструюванні певного задуму, а в конструюванні сенсу. “Завдання герменевтики – прояснити це чудо розуміння, а чудо міститься не в тому, що душі потаємно спілкуються між собою, а в тому, що вони належать до загального для них змісту, ... домогтися розуміння, встановлювати його” [3, с. 73].

Подальша теорія розуміння, що становить собою поєднання інтуїтивного осягнення предмета й тлумачення, що позначене терміном “інтерпретація”, знайшла своє втілення в працях французького філософа П. Рікера. Герменевтику він вбачає в теорії розуміння та її співвідношенні з інтерпретацією текстів, у послідовному здійсненні інтерпретацій.

Розуміння учений потрактує як мистецтво осягнення знаків, які

передаються й сприймаються через зовнішнє вираження. Метою розуміння є здійснення переходу від зовнішнього вираження до основної знакової інтенції і вихід назовні через вираження, а також розкриття потаємного. Розуміння відбувається не через проникнення однієї особистості в іншу, а опосередковано – через знаки, які можуть бути інтерпретовані як символи. За П. Рікером, існують два способи осягнення символу: структурний, що досліджує його основу, і герменевтичний, який досліджує глибинну інформацію, закладену в символі. Завдання герменевтики П. Рікер вбачає в динаміці її мовленнєвої сутності в напрямку буття, яку лінгвістика, користуючись власним методом, прагне перетворити на замкнений всесвіт знаків: “Пропонуючи встановити зв’язок символічної віри із розумінням-себе, я маю надію виконати обіцянку, дану глибшій герменевтиці. Такою інтерпретацією пропоную подолати відчуженість, дистанцію між минулою культурною епохою, якій належить текст, і розумінням-себе. Долаючи цю дистанцію, повертаючись до розуміння тексту, екзегеза може засвоювати смисл; відчужений, він може повернутися до істинного, інакше кажучи, до буття; тільки розширюючи істинне розуміння самого себе, можна зрозуміти іншого. Уся герменевтика є також, експліцитно чи імпліцитно, розумінням-себе через повернення до розуміння іншого” [11, с. 298]. Завдяки інтерпретації висловлювань можна подолати неповноту їх первинного розуміння: “Інтерпретація... є роботою думки, що полягає у перетворенні смислів таємних у смисли виявлені, показує рівні значень, що містяться в значенні буквальному. Я зберігаю також першопочаткове значення тлумачення, тобто тлумачення як інтерпретації прихованих смислів. Символ та інтерпретація повинні стати і поняттями корелятивними; є інтерпретація або багатозначність смислу, і саме через інтерпретацію багатозначність смислів стає з’ясованою” [11, с. 295]. Інтерпретатор не претендує на вичерпну повноту істини про твір і особу, що його створила. Розуміння завжди має відносний характер.

Кожний новий виток культури природно намагається ідентифікувати себе, у тому числі через інтерпретацію біографій і діянь видатних людей. Система взаємозв’язків засобів виразності при відтворенні художніх образів відомих діячів у творах мистецтва, частиною якого є література, подібна до живої істоти: у різних соціокультурних умовах вона здатна актуалізувати той або інший бік і змістову сутність. “Мова мистецтва в тому й полягає, що вона звернена до інтимного саморозуміння всіх і кожного – причому говорить завжди як сучасна й через свою власну сучасність. Більше того, саме ця сучасність дозволяє твору стати мовою” [3, с. 263]. Тому пізнання символіки будь-якого історичного, культурного явища кожного разу залежить від бачення самого суб’єкта, що сприймає це явище. Зацікавлене ставлення реципієнта “вмонтоване” в процес сприйняття як актуалізацію цінностей: витвір біографічного мистецтва відповідь на запитання, які йому зададуть. Те, що виступає як “розуміння” та

“інтерпретація”, багато в чому виражає інстинкт і активність самого життя, часто навіть участь у ньому непередбачуваних і нераціональних сил: “...витвір мистецтва не стільки вказує на щось, скільки вміщує в собі те, на що вказується. Іншими словами: витвір мистецтва означає прирощення буття” [3, с. 302].

Людина, яка інтерпретує життя історичної особи, тим самим творить його. Забарвлення інтенції, або, за Гуссерлем, “обрію розуміння” (“розщеплення потоку свідомості між “ще-немає” і “вже-немає” [11, с. 18]) суб’єкта (тип темпераменту, емоційні характеристики), впливає на те, з якою метою та якими потребами він звертається до відомої постаті, які її риси або вчинки є найбільш співзвучними психіці й внутрішньому досвіду цього суб’єкта. Дослідження, здійснюване нами, покликане з’ясувати подібні проблеми.

У роботі ми дотримуємося положень представників рецептивної естетики (Г. Яусс, В. Ізер), що вузько зрозумілий естетичний аналіз, який обмежений тільки рамками художнього тексту, виявляється недостатнім для розуміння будь-якого витвору мистецтва [11, с. 349 – 401], відтак і художніх життєписів. Оскільки в акті художнього сприйняття відбувається взаємодія законів твору й досвіду читача, то їх суб’єктивні очікування (почуття тяжіння – відторгнення, задоволення – незадоволення) опосередковано впливають і на сам художній зміст. В. Дільтей з цього приводу зазначає: “Певний тип людської природи завжди стоїть між істориком і його джерелами, з яких він хоче вилучити й пробудити до яскравого життя історичні образи; певний тип так само стоїть і між політичним мислителем і дійсністю суспільства, для якого він хоче сформулювати норми подальшого розвитку” [6, с. 133]. Лише за допомогою синтезу антропології, психології, естетики, етики, політології, історіографії, на думку В. Дільтея, можна заповнити лакуни в розгляді формування особистості реальної, існуючої в історії людини. Біографія – це “змалювання окремої психофізичної життєвої єдності” [6, с. 134]. Філософ розуміє людську волю в її русі як самотету. Тому біограф має побачити людину такою, як сам відчуває себе в ті моменти життя, коли наближається до божественного. Саме таким чином життєпис відображає “провідний історичний факт у всій чистоті, повноті й безпосередній дійсності” [6, с. 134].

Таким чином, у виокремлених художніх сутностях завжди наявні відбитки індивідуальної й соціальної психології, має місце вплив домінуючих настроїв, стійких ментальних станів. Рецептивна естетика, як і герменевтика в цілому, удосконалює вміння бачити за власне художніми засобами виразності творчі пошуки людського духу. Вникнути в переживання історичної особистості, відтвореної в художньому життєписі, дозволяє лише аналогічне, такого ж типу сучасне переживання читача. В основі будь-якого твору криється онтологічна таїна “звершення буття” і відкрити її дано лише подібному їй началу і лише тоді, коли реципієнт буде спроможний знайти в собі історичну

минувшину, “життєвий світ” іншого.

Твори художньої біографії становлять собою унікальний сплав науки й мистецтва, де реалії історичного буття живої особи тісно переплетені з фантазією, рефлексією автора, художнім вимислом і домислом. Відображаючи минуле, становлення і зростання відомої особистості, художня біографія збагачує сьогодення й дає поштовх для аналізу творчих можливостей людини, одночасно сприяючи прогресивному поступу цивілізації, бо в усі часи існує “незаперечна істина: естетичне виховання людини засновується на понятті індивідуальності, на здатності людини вступати в діалог з минулим, щоб осмислити себе в теперішньому і відчинити двері майбутньому. Відкритість суспільства, його чутливість до інших культурних світів відкриває шлях до глибинного осмислення рідної культури та її специфіки. Література і її теорія виконують особливу роль у формуванні та розвиткові естетичного досвіду людини, сприяють її розумінню світу та розумінню себе” [11, с. 17].

### **Література**

- 1. Виокур Г.** Биография как научная проблема (тезисы доклада) // Чернов И. Хрестоматия по теоретическому литературоведению / Виокур Г. – Тарту, 1976.
- 2. Виокур Г.** О языке художественной литературы / Виокур Г. – М., 1991.
- 3. Гадамер Г.-Г.** Актуальность прекрасного / Гадамер Г.-Г. – М., 1991.
- 4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури : Підручник / Галич О., Назарець В., Васильєв Є. – К., 2001.
- 5. Гадамер Г.-Г.** Истина і метод. Основи філософської герменевтики / Пер. з нім. О. Мокровольського : У 2 т. / Гадамер Г.-Г. – К., 2000.
- 6. Дильтей В.** Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова / Дильтей В. – М., 1987.
- 7. Иванова Н.** Литература последнего десятилетия – тенденции и перспективы // Вопр. литературы. – 1998. – № 2.
- 8. Квіт С.** Основи герменевтики / Квіт С. – К., 1998. (Б-ка журналу “Українські проблеми”).
- 9. Литература non fiction : вымыслы и реальность** // Знамя. – 2003. – № 1.
- 10. Литературная интерпретация – “за” и “против”** / Предисл. А. Зверева // Иностранная литература. – 1992. – № 1.
- 11. Слово. Знак. Дискурс.** Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів, 2001.
- 12. Утехин Н.** Современность классики / Утехин Н. – М., 1986.
- 13. Шлейермахер Ф.** Речи о религии к образованным людям ее презирающим: Монологи / Пер. с нем. С. Франка. – М. – К.: “REFL – book” – “ИСА”, 1994.
- 14. Шпет Г.** Герменевтика и ее проблемы // Контекст : Лит.-теоретич. исслед. – М., 1990.

**Акіншина І. М. Художня біографія межі ХХ – ХХІ століть (естетичні вияви)**

Використовуючи праці М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, П. Рікера, В. Ізера, Г. Р. Яусса, Г. Винокура, О. Галича, М. Утехіна, Д. Стуса та ін., у статті подано спробу аналізу герменевтичної природи художньо-біографічної прози, наголошено на стрімкому розвитку художніх життєписів межі ХХ – ХХІ століть. Прикладом є твори, котрі з'явилися у названий період на сторінках українських журналів. Накреслено подальший розвиток художніх біографій.

*Ключові слова:* художня біографія, герменевтика, життєпис, інтерпретація.

**Акиншина И. М. Художественная биография рубежа ХХ – ХХІ столетий (эстетические проявления)**

Используя работы М. Хайдеггера, Г.-Г. Гадамера, П. Рикера, В. Изера, Г. Р. Яусса, Г. Винокура, О. Галича, М. Утехина, Д. Стуса и др., в статье сделана попытка анализа герменевтической природы художественно-биографической прозы, внимание акцентировано на стремительном развитии художественных жизнеописаний рубежа ХХ – ХХІ столетий. Примером являются произведения, которые появились в названный период на страницах украинских журналов. Прогнозируется дальнейшее развитие художественных биографий.

*Ключевые слова:* художественная биография, герменевтика, жизнеописание, интерпретация.

**Akinshina I. M. Belles-biographical prose in the end of the XX century (an aesthetic display)**

Utilize researches of M. Haydegger, H.-G. Gadamer, P. Ricoeur, W. Iser, H. R. Jauss, G. Vinocur, O. Galich, M. Utehin, D. Stus end others, in article gives attempt analisis hermenevtics natures of belles-biographical prose, underline speeds progress belles-biographical in end of the XX century. Example of witch appears in this period of pages Ukrainian journals. Show further progresses of belles-biographical.

*Key words:* belles-biographical prose, hermenevtic, biography, interpretation.

УДК 070: 821.161.2.09-94

**Ю. Є. Біловол**

**ЖАНРОВА СИСТЕМА  
ПУБЛІЦИСТИЧНИХ ТЕКСТІВ ПИСЬМЕННИКІВ**

Кожен публіцистичний твір письменників має своє жанрове втілення. Реалії державотворення, проблеми суспільно-політичного життя, явища сьогодення висвітлюються митцями з позицій їх актуальності та значущості для адресата, життя країни, і це допомагає майстрам пера наголосити на об'єкті відображення, образно й оригінально проаналізувати його, доцільно й раціонально обрати жанрову форму словесного втілення. Метою нашого наукового пошуку є визначення місця публіцистики в парадигмі журналістських жанрів і з'ясування її жанрової типології.

Як відомо, термін “жанр” не дуже старий, однак роздуми над формою твору, закономірностями його обсягу, сталими ознаками зароджувалися ще в працях античних мислителів. На даному етапі існує велика кількість наукових студій, присвячених питанням теорії жанрів (Г. Варганов, М. Василенко, В. Ворошилов, В. Горохов, С. Гуревич, В. Здоровега, В. Карпенко, М. Кім, Г. Кривошея, В. Лизанчук, Г. Мельник, Б. Місонжников, В. Пельт, М. Подолян, Д. Прилюк, В. Рубан, А. Тепляшина, М. Черепухов та ін.), дослідженню окремих жанрових форм (замітка – М. Черепухов; інтерв'ю – М. Лукіна, М. Недопитанський; кореспонденція – Д. Бекасов, І. Дем'янчук, В. Логвін; малюнок – Є. Журбіна, М. Кім, О. Хоменко; репортаж – М. Василенко, С. Гуревич, І. Прокопенко; стаття – Є. Бондар; фейлетон – М. Віленський, Д. Заславський; тощо).

Сучасні тенденції розвитку журналістознавства роблять дискусійним питання жанрової типології. Науковці піддають сумніву традиційний поділ жанрів на інформаційні, аналітичні, художньо-публіцистичні, говорять про розмитість жанрових форм, їх дифузю, взаємоперехід, відмирання старих і появу нових жанрів. Сучасними підходами, намаганням вести розмову про формування нової системи жанрів вирізняються праці Л. Кройчика [1], Б. Місонжникова [2], А. Тепляшиної [3], О. Тертичного [4] та ін. Зокрема, російський науковець Л. Кройчик пропонує таку парадигму пресових текстів: 1) оперативно-новинні; 2) оперативно-дослідницькі; 3) дослідницько-новинні; 4) дослідницькі; 5) дослідницько-образні [1]. О. Тертичний, дотримуючись класичного погляду на типологію жанрових форм, робить певні корективи, відносячи до інформаційних жанрів замітку, кореспонденцію, звіт, інтерв'ю, бліц-опитування, питання-відповідь, репортаж, некролог; до аналітичних – аналітичний звіт, кореспонденцію, інтерв'ю, опитування, бесіду, коментар, соціологічне резюме, анкету,



моніторинг, рейтинг, рецензію, статтю, журналістське розслідування, огляд, огляд ЗМІ, прогноз, версію, експеримент, лист, сповідь, рекомендацію (пораду), аналітичний прес-реліз; до художньо-публіцистичних зараховує нарис, фейлетон, памфлет, пародію, сатиричний коментар, життєву історію, легенду, епіграф, епітафію, анекдот, жарт, гру [4]. Прагнення переглянути традиційні підходи жанрового оформлення засобів масової інформації сприяють постійному науковому пошуку, породжують дискусії, які збагачують теорію жанрів і свідчать про невгасаючий інтерес до цієї журналістської категорії, яка, незважаючи на певні трансформації, залишається історично стабільною.

У перекладі з французької слово “жанр” означає рід, вид. Існує це поняття в різних сферах діяльності людини (літературі, музиці, науці) і в кожній із них має свої особливості. У літературознавстві під жанром розуміють “історично сформований тип художнього твору, який синтезує характерні особливості змісту та форми певного виду творів, має відносно сталу композиційну будову, яка постійно розвивається та збагачується [5, с. 251]”. Якщо з категорією роду в літературознавстві все зрозуміло, то жанрова типологізація, урахувавши триступеневий поділ: рід – жанр – жанровий різновид, має певні різночитання.

Перш ніж дослідити жанрову систему публіцистики, розглянемо співвідношення понять “журналістика” й “публіцистика”. Так, В. Здоровега, розмежовуючи публіцистику у вузькому й широкому значенні, вважав, що вона (публіцистика) виникла раніше від журналістики [6]. Як ширше поняття від журналістики трактував публіцистику і Ю. Лазебник, указуючи водночас, що жодне з них не є частиною іншої, а це дві самостійні галузі. Пріоритет у формуванні власної жанрової системи науковець віддавав публіцистиці, зазначаючи, що “сформувавшись раніше від журналістики, вона створила ряд своїх жанрів, які потім були взяті на озброєння і журналістикою. Використовуючи такі жанри публіцистики, як стаття, памфлет, фейлетон і нарис, журналістика створила і ряд своїх, властивих тільки їй жанрів, до яких можна віднести кореспонденцію, репортаж, інтерв’ю, звіт і замітку [7, с. 206]. Інший науковець І. Валько, беручи за основу те, що й публіцистика, й журналістика є творчою діяльністю людини, ставив знак рівності між ними, але все-таки останню тлумачив як ширшу систему, ніж публіцистика [8, с. 13 – 14]. Поширеною також є думка про публіцистику як найвищий рівень індивідуальної майстерності в журналістиці.

Отож, таке різноманіття поглядів не сприяє чіткості в поділові й розмежуванні жанрів у журналістикознавстві. Традиційно “жанр” визначають як “усталений тип твору, який склався історично і відзначається особливим способом освоєння життєвого матеріалу, характеризується чіткими ознаками структури [9, с. 76]”. Свою дефініцію “публіцистичного жанру” пропонує Л. Кройчик: “Відносно стійка структурно-змістова організація тексту, обумовлена своєрідним

відображенням дійсності й характером ставлення до неї творця [1, с. 138]”.

Теоретик, журналіст-практик, професор В. Здоровега звертав увагу на трактування літературознавством публіцистики як певного жанру. Науковець наголошував, що в той же час, відомо, що публіцистика характеризується жанровою багатоманітністю [6, с. 143]. Далі він же слушно зазначав, що однозначно належать до публіцистики у вузькому значенні слова, презентують “художньо-публіцистичне крило журналістики [6, с. 243]” усі різновиди нарису, есе, фейлетон і памфлет. Інші жанри можуть зазнавати модифікацій залежно від методів відображення й належати до інформаційних, аналітичних або художньо-публіцистичних. “Здавалось би, репортаж має тверду прописку серед інформаційних методів відображення, – читаємо у В. Здоровеги, – але <...> він може набувати форм художньо-публіцистичного дослідження. Відкритий лист, коментар, навіть огляд, можуть мати сатирико-публіцистичне спрямування [6, с. 243]”.

Свій погляд на систему публіцистичних жанрів запропонував М. Подолян, віднісши до них інтерв'ю, статтю, нарис, зарисовку, рецензію [10].

У підручнику “Основи теорії журналістської діяльності” колектив авторів пропонує розподіл публіцистики на три різновиди: інформаційно-публіцистичну, до якої зараховує такі жанри, як замітка, репортаж, інтерв'ю, звіт; аналітично-публіцистичну, у межах якої виділяють кореспонденцію, статтю, рецензію, огляд, огляд преси, коментар; художньо-публіцистичну, яку репрезентують нарис, фейлетон, памфлет, етюд, есе [11, с. 98].

Раніше, у 1983 р., інший журналістикознавець Д. Прилюк окрім традиційної типологізації жанрів запропонував ще їх класифікацію за глибиною відображення думки, виділяючи знову ж таки інформаційно-публіцистичні, аналітично-публіцистичні та художньо-публіцистичні жанри [12, с. 152 – 153].

В. Різун і Т. Трачук у монографії “Нарис з історії та теорії українського журналістикознавства” наводять думку Д. Григораша, що “всі газетні жанри відносяться до публіцистики, адже вона саме у їх вигляді функціонує в журналістиці [13, с. 145]”, тому до художніх він зараховує нарис, памфлет, фейлетон, гумореску, байку, епіграму, пародію, шарж [13, с. 146].

Також до теоретичної розробки питання поділу журналістських творів на жанри й жанрові групи у свій час долучалися Г. Вартанов, В. Качкан, В. Рубан тощо. У цілому ж погляди науковців були представлені в навчальному посібнику за редакцією В. Здоровеги “Теорія і практика радянської журналістики (Основи майстерності. Проблеми жанрів), у якому, окрім того, були проаналізовані певні жанрові форми.

Публіцистичні твори різних жанрів українських письменників (І. Франка, Лесі Українки, Я. Галана, О. Довженка, Д. Павличка та ін.)

розглядалися в низці дисертаційних праць і монографій. Проте жанри письменницької публіцистики були найбільш повно класифіковані й ґрунтовно досліджені В. Галич на прикладі аналізу жанрової системи публіцистики Олесь Гончара [14]. Науковець виокремила й здійснила аналіз 15 публіцистичних жанрів митця, що розроблялися ним протягом шістдесятилітньої творчої діяльності, зокрема: промова, стаття, інтерв'ю, нарис, передмова, післямова, рецензія, теле- й радіовиступ, лист та ін. Деякі з жанрових форм публіцистики Олесь Гончара, представлених дослідницею (привітання, заява, звернення, некролог і запис до музейних книг), глибоку наукову інтерпретацію одержали вперше.

Нами було здійснено комплексне дослідження жанрів публіцистичних творів Олесь Гончара, І. Драча, П. Мовчана, Ю. Мушкетика, Б. Олійника, Д. Павличка й В. Яворівського з позицій реалізації в них державотворчих ідей, прагнень митців, розгляду ролі й можливостей кожного з жанрів для втілення виділених нами мотивів українського державотворення.

Зважаючи на рухливість жанрових форм, їх здатність належати до різних типологічних груп, важливого значення набуває індивідуальність автора, його майстерність інтерпретувати факти, логічно будувати й представляти матеріал. Не останнім критерієм є також комунікативна мета висловлювання, у відповідності з якою журналіст обирає жанр. У публіцистиці особливе місце відводиться авторові, його позиції, самовияву в тексті.

Найчастіше обрані нами письменники для донесення своїх поглядів, думок, що стосуються історичного розвитку України, змін у суспільно-політичному житті, еволюційних процесів у сфері мови, культури тощо використовують такі жанрові форми.

Найбільш широко представленим є жанр промови, що має соціально-політичний характер. Бурхливі події II пол. 80-х – 90-х рр. XX ст.: перебудова, чорнобильська трагедія, розпад величезної імперії, становлення на її уламках незалежних держав, зміна вектору історичного розвитку України, не могли залишити байдужими письменників – постатей, що у своїх творах виношували ідею самостійного існування нашої держави. Активна громадянська позиція виводила на перший план публіцистичну діяльність митців, робила з них успішних промовців, які, відштовхуючись від свого бачення й оцінки ситуації, зверталися до народу, наголошуючи на доленосних для країни подіях і головних проблемах на шляху її самостійного утвердження. Як жанр, що характеризується впливом на масового адресата, публіцистичні промови письменників вирізняються високим громадянським пафосом, індивідуальним стилем риторів, використанням емоційно-оцінної лексики, тропів і риторичних фігур.

Озвучити позицію письменників-публіцистів, донести до широкої аудиторії їхнє публіцистичне слово допомагають також різні за тематикою й проблематикою статті, уміщені на шпальтах газет і

журналів, а пізніше – зібрані в публіцистичних збірниках митців. У статтях письменники-публіцисти здебільшого підіймають важливі для життя держави питання з їх теоретичним осмисленням і оцінкою. Звертаються вони при цьому до такого її різновиду, як проблемна стаття, що характеризується чіткою системою аргументації (конкретні факти, яскраві приклади), точністю наведених даних, послідовністю викладу думок. Публіцистична стаття, звернена до широкого кола громадськості, збуджує думку, змушує розмірковувати над реаліями життя, не залишаючи їх без суспільного аналізу. У такій статті виразно простежується особистість автора, його позиція, що в той же час не применшує об'єктивності публікації й значущості порушеної в ній проблеми.

Постать письменника завжди викликала інтерес у читачів чи слухачів. Його роздуми над перипетіями життя, розмови на актуальні теми – усе це цікавить аудиторію, а отже, породжує попит на бесіду з ним, що у свою чергу знаходить відображення в численних інтерв'ю з майстрами пера. В інтерв'ю з Олесем Гончаром, І. Драчем, П. Мовчаном, Ю. Мушкетиком, Б. Олійником, Д. Павличком і В. Яворівським журналісти ніколи не оминають гострих проблем суспільно-політичного життя нашої країни, вдаючись до аналізу й полеміки. Працюючи в цій жанровій формі, письменники-публіцисти аргументовано, послідовно, вміло використовуючи всі засоби мови для досягнення потрібного комунікативного ефекту спілкування, чітко обґрунтовують свою позицію й подають індивідуальну інтерпретацію явищ і подій дійсності.

Отже, усі жанрові форми (статті, промови, інтерв'ю) в публіцистичному доробку Олеся Гончара, І. Драча, П. Мовчана, Ю. Мушкетика, Б. Олійника, Д. Павличка і В. Яворівського об'єднують наявність чіткої авторської позиції, високий громадянський пафос, масштабність мислення кожного з письменників, майстерне володіння словом і вміле вплетення в канву тексту засобів підвищення комунікативної спрямованості твору.

### **Література**

**1. Кройчик Л.** Система журналистских жанров / Л. Кройчик // Основы творческой деятельности журналиста : учеб. для студ. вузов по спец. “Журналистика” / ред.-сост. С. Г. Корконосенко. — СПб. : Знание, СПБИНВЭСЭП, 2000. — С. 125 — 167. **2. Мисонжников Б. Я.** Жанры журналистики : предмет и форма творческой рефлексии / Б. Я. Мисонжников // Жанры в журналистском творчестве : материалы науч.-практ. сем. [“Современная периодическая печать в контексте коммуникативных процессов”], (19 марта 2003 г., Санкт-Петерб.) / отв. ред. Б. Мисонжников. — СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т, 2004. — С. 3 — 5. **3. Тепляшина А. Н.** К вопросу типологии жанров массовой прессы / А. Н. Тепляшина // Жанры в журналистском творчестве : материалы науч.-практ. сем. [“Современная периодическая

печать в контексте коммуникативных процессов”], (19 марта 2003 г., Санкт-Петерб.) / отв. ред. Б. Мисонжников. — СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т, 2004. — С. 16 – 28. **4. Тертычный А. А.** Жанры периодической печати : учеб. пособ. / А. А. Тертычный. — М. : Аспект Пресс, 2000. — 312 с. **5. Галич О.** Теорія літератури / Галич О., Назарець В., Васильев Є. / за наук. ред. О. Галича. — К. : Либідь, 2001. — 488 с. **6. Здоровега В. Й.** Теорія і методика журналістської творчості : підруч. / В. Й. Здоровега. — Львів : ПАІС, 2004. — 268 с. **7. Лазебник Ю. А.** Проблеми літературної майстерності в журналістиці / Ю. А. Лазебник. — К. : Держполітвидав України, 1963. — 266 с. **8. Валько И. В.** Публицистика и развитие социалистического образа жизни / И. В. Валько. — К. : Вища школа, 1980. — 142 с. **9. Григораш Д. С.** Журналистика у термінах і виразах / Д. С. Григораш. — Львів : Вища школа, 1974. — 296 с. **10. Подолян М.** Публіцистика як система жанрів / М. Подолян. — К. : Київський ун-т, Інститут журналістики, Центр вільної преси, 1998. — 48 с. **11. Грищенко О.** Основи теорії журналістської діяльності / Грищенко О., Кривошеєв Г., Шкляр В. — К. : Міжнар. Інститут лінгвістики і права, 2000. — 205 с. **12. Прилюк Д. М.** Теорія і практика журналістської творчості : проблеми майстерності / Д. М. Прилюк. — К. : Вища школа, 1983. — 280 с. **13. Різун В. В.** Нарис з історії та теорії українського журналістикознавства : монографія / В. В. Різун, Т. А. Трачук. — К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2005. — 232 с. **14. Галич В. М.** Олесь Гончар — журналіст, публіцист, редактор : еволюція творчої майстерності : монографія / В. М. Галич. — К. : Наук. думка, 2004. — 816 с.

**Біловол Ю. Є. Жанрова система публіцистичних текстів письменників**

У статті розглядаються традиційні й нові підходи до теорії жанрів, визначається місце публіцистики в системі журналістських жанрів.

*Ключові слова:* публіцистика, жанр, журналістика.

**Біловол Ю. Е. Жанровая система публицистических текстов писателей**

В статье рассматриваются традиционные и новые подходы к теории жанров, определяется место публицистики в системе журналистских жанров.

*Ключевые слова:* публицистика, жанр, журналистика.

**Bilovol J. E. The genre system of the writer's publicistic texts**

The article presents traditional and innovated approaches to the theory of genres, finds out the place of journalism in the system of journalistic genres.

*Key words:* publicism, genre, journalism.

УДК: 821.161.2-31.09+929 Бердник

**І. П. Гречаник**

### **ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ЩОДЕННИКА О. БЕРДНИКА**

Мемуарну літературу дуже часто називають “дзеркалом” тієї або іншої доби в силу того, що її внутрішній зміст дуже часто вбирає в себе культурно-історичні та соціально-політичні умови, які проходять крізь призму світосприйняття окремої особистості. Особливість мемуарної літератури полягає у тому, що в ній не лише втілено подієвий фон того або іншого періоду життя суспільства, але й продемонстровано його специфіку в плані емоційно-чуттєвого оформлення. Одним із найпоширеніших жанрів мемуаристики є щоденник. Проблема специфічних властивостей цього жанру залишається до нашого часу відкритою для наукових досліджень. Спроби аналізу жанру щоденника на прикладі творчості певного письменника належать О. Дружининій, А. Кочетову, Н. Момот, О. Скнариній, Л. Остапенко, К. Танчин. Теоретичним вивченням специфіки щоденникової спадщини займалися О. Галич, Д. Затонський, Н. Ігнатів, Г. Мережинська та ін. Предметом досліджень великої кількості науковців стають щоденникові записи Т. Шевченка, О. Кобилянської, В. Винниченка, О. Довженка, О. Гончара, Р. Іванчука, Г. Тютюнника, В. Стуса, О. Забужко та багатьох інших. Основними проблемами, що розглядаються, є специфіка конструювання поетики творів, способи репрезентації авторського Я, співвідношення суб’єктивного і об’єктивного, система документальних образів, мовностильові особливості та ін. У цій статті пропонуємо звернути увагу на особливий тип щоденникових записів, що вирізняються специфічною поетикою, які належать українському письменнику-фантасту О. Берднику. Основним завданням статті є з’ясувати специфічні особливості поетики щоденника українського фантаста другої половини ХХ століття О. Бердника.

Перш ніж звернутися безпосередньо до щоденникових записів необхідно з’ясувати. Що представляє собою поняття щоденника з теоретичної точки зору. У Літературознавчому словнику-довіднику подається тлумачення цього літературознавчого терміну як літературно-побутового жанру, фіксації побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася [4, С. 731]. Особливостями цього жанру є монологічна форма оповіді (або внутрішньо діалогічна); фіксація явищ особистого життя, що не розраховано для публічного сприймання.

А. Ільків вважає головною топологічною ознакою щоденника співвідношення фактографічного (документального) та белетристичного елементів, розрізнення позицій автора, авторської ролі, авторської маски. А. Кочетов проводить паралель між щоденником та сповіддю, і наголошує та тому, що ці дві форми мають велику кількість спільних

рис, але, на відміну від щоденника, сповідь часто позбавляється розгорнутої хронологічної послідовності оповіді, а акцентується увага на найсуттєвіших, на думку автора, подіях та явищах[3]. К. Танчин визначає такі особливості щоденника: позаконцетричність суб'єктивності (через сприйняття автора відтворюється історична епоха, спосіб репрезентації якої може змінюватись разом із змінами у внутрішньому світі особистості), один часовий план зображення (те, що відносно читача є минулим, репрезентується як сучасне), незалежність суб'єктивності (унікальність), плинність концептуальності (постійно оновлюється Я-концепція автора) [5]. Г. Костюк виділяє кілька видів щоденникових записів, три з них, як зазначає К. Танчин, відповідає характеристикам особливостей щоденника, а четвертий є більше властивим для записної книги. Отже, на думку Г. Костюка, існують такі види щоденників як щоденники із розрахунку на публікацію (коли автор, здійснюючи записи, враховує момент їх публікації), прикладом до такого типу можуть стати щоденники Т.Шевченка, А.Толстого; інтимні (Ф. Кафка, О. Кобилянська); нотатники, де робляться записи “для себе” (Т. Манн). Отже, як спостерігаємо, поле для дослідження особливостей жанру щоденника є достатньо широким і перспективним.

Щоденник О. Бердника, на відміну від відомих записників українських письменників В. Винниченка, О. Гончара, О. Довженка, Т. Шевченка та ін., характеризується невеликим обсягом та майже повністю позбавлений системи документальної образності, що і є визначною рисою його поезики. Думки, викладені в записнику, майстерно і лаконічно відтворюють основні насувні проблеми доби, у яку жив автор та за допомогою яскравої глибоко метафоричної образності репрезентують основні можливі суб'єктивні шляхи вирішення їх. Автор представляє свій досконало змодельований гармонійний індивідуальний внутрішній світ, який стає основою для записів. Щоденник – це так званий суцільний авторський нерв із різними видами рефлексій на певні подразники.

Окремою уваги потребує зовнішня структура щоденника, яка певною мірою нагадує композицію художнього твору за наявністю таких елементів як пролог та дві частини, принцип розділу яких полягає в хронологічному розриві у майже десять років. Записи ведуться із 1962 по 1996 роки із розривом між 60-ми і 80-ми роками. 70-ті роки у житті письменника характеризувалися складним періодом переслідувань та ув'язнення. Щоденник чітко структурується за роками, що, в свою чергу, упорядковані за датами із можливим розривом від двох до п'яти днів. Необхідно звернути увагу на те, що поступово хронологічний розрив збільшується, і нарешті призводить до десятирічної перерви. Після чого письменник знову продовжує вести записи, доки хвороба остаточно не позбавила його можливості писати. При такій хронологічній нестабільності оповіді наратологічна структура ніби ущільнюється, щоденні записи розширюються. Якщо на початку щоденника записи в

основному представлені так званими “миттєвими нотатками”, то замітки, зроблені від середини 60-х років вражають широтою і глибиною авторської думки. Саме ці записи вбирають у себе особливості поезики щоденника.

Основною формою реалізації авторського Я у щоденнику виступає автономний внутрішній простір, у якому письменник ніби відчужується від оточуючого світу, на основі якого формує власну модель Всесвіту. Цей внутрішній часопростір відмежовується від конкретних фактів дієвості, запозичених з сучасною авторів доби. Пульс сучасності відчувається дуже тонко через призму авторського сприйняття і мислиться як час змін і перетворень. Глобальність мислення, повнота відчуття актуальності всесвітніх проблем стають формотворчою основою для розгортання картини світу.

Компонентом внутрішнього часопростору щоденника О. Бердника є метафоричний часопростір дороги, яка розгортається за вертикальною віссю часопросторових координат. Специфічним семантичним фоном такого часопростору дороги є мотив очікування. Записи, зроблені письменником, репрезентують умовний шлях із певної точки А, яка уособлюється в понятті авторської доби, у чітко не окреслену точку Б, що представляє собою прийдешнє. Сміслові поля розвиваються навколо цього вектору, організовуючи певне коло основних проблем. Час у такій системі щоденникового часопростору можна розподілити на два типи: наративний та індивідуально-авторський. Наративний час чітко структурований у хронологічній послідовності із незначними пробілами. Він визначається датою і роком здійснення запису, що є ознакою жанру щоденника. Індивідуально-авторський час представляє собою ускладнену структуру, оскільки він розгортається паралельно із вертикально спрямованим простором і характеризується векторністю, лінійністю, інтенсивністю. Індивідуально-авторський час разом із просторовими характеристиками організовують певний ритм, темп, який може уповільнюватися або, напакі, пришвидшуватися.

Джерелом внутрішнього часопростору щоденника О. Бердника є концентрація психофізичної та духовної сили особистості, яка здійснюється у концепті Сонце-Серце. Яскравим прикладом цього може стати ряд висловів типу: “Народжений Вогнем – Служи Вогню. У Серця – Правда” (5 серпня 1962) [1, с. 418], “Світ Серця – Світ Безмежності” (6 серпня 1962) [1, с. 418], “Чашу з Серцем палаючим вознесіть! Радість ранку омие Серце” (7 серпня 1962) [1, с. 418]. “Усмішка Сонця – Весну народжує. Усмішка Серця збудує храм краси” (22 серпня 1962) [1, с. 422], “Серце стверджує Путь і призначення Мандрівника” (12 вересня 1962) [1, с. 431] та ін.

Слід зазначити, що О. Бердник асимілює поняття Сонця і Серця, вписуючи їх у розгорнуті метафоричні вислови. Письменник настільки зближує семантичні сфери цих двох понять, що вони здатні до взаємозаміщення. Властивості одного набирають властивостей іншого,



їхні самостійні семантичні поля ніби взагалі стираються. Наприклад, “осліпне пільма від *променя* Сонця” (1 вересня 1962) [1, с. 427], а далі читаємо: “нові прекрасні квіти чекають *променя* Серця” (6 вересня 1962) [1, с. 429]. Таким чином, окрім того, що *промінь* як окрема семантична одиниця втрачає своє пряме значення, оздоблюючись переносним, він також виконує функцію асиміляції тотожних категорій. Тут у дію вступають певні асоціативні зв'язки. Як синонімічні до Серця-Сонця у щоденнику О. Бердника можуть виступати концепти Світла, Райдуги, Блискавки, що уособлюють осяяння, поглиблення знання і зародження духовності, що для автора є однією найголовніших умов подальшого існування людини. Отже, це своєрідний центр, ядро внутрішнього часопростору щоденника О. Бердника.

Рух у внутрішньому часопросторі певною мірою здійснюється за рахунок ідейного, смислового протистояння бінарних опозицій Добра і Зла, Світла і Пільми. Хронотоп дороги розгортається на основі взаємодії цих опозиційних компонентів. Добро із його синонімічним рядом: Світло, Радість, Зірка, виступає в семантичному оформленні за допомогою мотиву очікування. Тобто добро уособлює уявлення про певний “оновлений світ”, що представле майбутній час. Майбутнє тут може мислитися не лише як час, але і як простір, що найчастіше представлений у формі певного ідеалу. Категорія добра також може уособлювати вищу духовну форму внутрішнього світу “Серце відкриє Брану Радості” (23 серпня 1962) [1, с. 424], “Серце відкриє світло Зірки” (27 жовтня 1962) [1, с. 448]. Як опозиція до Добра, Світла, Радості у щоденникових записах виступає категорія Пільми, Зла, Мороку, Неуцтва, Приреченості, що є ознаками, з позицій автора, сучасного для нього світу: “Нагнітання Пільми велике” (3 листопада 1962) [1, с. 450], “Темрява готує удар в Серце” (9 листопада 1962) [1, с. 451], “Темрява хотіла б застосувати старий метод, бо діапазон її діянь від початку до кінця – Пільма” (11 листопада 1962) [1, с. 452]. До того ж образ Темряви, Пільми є персоніфікованим, що ніби пришвидшує рух основного часопростору: вона “гарчить”, “ричить”, “наступає”. Можливо саме у цьому образі темряви уособлюється певний авторський страх, який, поєднуючись із прагненням добра, регулює інтенсивність розвитку його ідеї.

Таке семантичне протистояння двох протилежних категорій Дора і Зла побудоване на *мотиві очікування*. Такий мотив увиразнюється введенням у щоденникові записи певних образів-символів, що уособлюють передвісників оновленого духовного світу. Такими образами є Вершник (який “уже скаче”), Співець, Лотос (що розкривається), Воїн, Орел. Спостерігаємо, що усі ці образи поєднуються спільним семантичним фоном сили (Вершник, Воїн, Орел), неповторності і краси (Лотос, Співець). Таке значення дає певне уявлення про те, чого очікує автор. Поряд із цими образами постає Вічний Мандрівник, тобто людський дух, що прагне зростання: “Вічний

Мандрівник не засиджується біля теплого вогнища” (14 вересня 1962) [1, с. 432].

Мотив очікування гармонійно поєднується із так званим мотивом “підглядання у майбутнє”, що постає у щоденнику у формі метафоризованого простору, що репрезентується такими висловлюваннями як “Крила радості і прагнення зметуть заслони пільми” (24 серпня 1962) [1, с. 425], “Радість іде, Вершник біля воріт” (11 вересня 1962) [1, с. 430], “Звучить семиструнна Арфа. Приготуйтеся почути пісню надземну. І звільнена кохана з мороку пекла” (13 вересня 1962) [1, с. 431], “Квітка готова розкритися, не затримається при сході Сонця” (27 вересня 1962) [1, с. 436], “Ґрунт готовий прийняти посів” (18 жовтня 1962) [1, с. 445]. Образи Вершника, Арфи, Квітки – передвісники очікуваного нового буття.

Необхідно зазначити, що специфіка побудови щоденника полягає у поступовому ідейному нагнітанні, розширенні: прості, короткі записи поступово замінюються більш ширшими, розгорнутішими філософськими роздумами про життя, іноді, основний зміст нотатків розріджують наукові тези, спроби обґрунтування того чи іншого явища, відбувається акцентуація уваги на науково-технічних досягненнях суспільства.

Ще однією особливістю щоденника є те, що якщо перша умовна частина побудована у формі внутрішнього монологу автора, то друга представляє собою внутрішній діалог, або, точніше, форму *внутрішнього інтерв'ю* із самим собою, що підкреслює духовну вищість автора над суспільством, його досвідченість та обізнаність у сфері шляху подальшого розвитку. Це інтерв'ю представлене у вигляді так званої сповіді перед собою, що відзначається щирістю, відкритістю думок, що зорієнтовані на переосмислення цілого Всесвіту.

Слід звернути увагу на те, що форма внутрішнього інтерв'ю ніби породжує певне роздвоєння свідомості автора. Відчувається паралель ідей про перспективність подальшого розвитку людства, що викладені у щоденнику, а також релігійної тематики. Образ авторського Я асоціюється із образом Ісуса Христа: “А мене – остерігайтесь одягати в золоті шати кумира. Не називайте Мене Богом, не називайте Мене Дивом, навіть Учителем не називайте. Називайте Мене Шляхом. Результат – ось вартість всього” (9 лютого 1987) [1, с. 517]. Навіть вживання автором великої літери уподібнюється до закономірностей Святого Письма. Можливо саме у такий спосіб із еволюцією самосвідомості письменник намагався представити себе, узагальнити свої ідеї. Таке ототожнення обумовлює злиття особистіно-індивідуального та філософсько-релігійного мотивів у записнику.

Таким чином, необхідно зробити висновок, що О. Бердник репрезентує кардинально новий тип щоденника, який у силу особливостей його поетики можна ідентифікувати як *духовний щоденник*. Основна особливість такого типу – автономність, незалежність від

зовнішніх фактів, свобода від документальних образів. Щоденник О. Бердника ґрунтується на основі часопростору дороги, спрямованої одночасно як із сучасності в майбутнє, так і зверху вниз, за вертикальною часопросторовою віссю. Така дорога мислиться на внутрішньому рівні, центром якого є Сонце-Серце, а рух здійснюється на основі протистояння категорій Добра і Зла. Опозиція, в свою чергу, обумовлена мотивом очікування. Основними концептами у такому просторі стають образи-передвісники Вершника, Лотоса, Садівника, Воїна, Орла.

Отже, особливість поетики щоденника О. Бердника полягає в його внутрішньопросторовій цілісності, філософічності, і навіть у деякій мірі трансцендентності, що дає підстави ідентифікувати такий тип записника поряд із фактографічним, літературним та вигаданим як духовний щоденник.

### **Література**

- 1. Бердник О.** Альтернативна еволюція / О.Бердник. – К. : Тріада – А: 2007. – 576 с.
- 2. Ільків А. В.** Жанр щоденника в українській літературі другої половини ХХ - початку ХХІ століть: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / А. В. Ільків. – Івано-Франківськ, 2008. – 20 с.
- 3. Кочетов А. В.** Щоденник О. В. Дружиніна: типологія жанру, поетика, історико-літературний контекст: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.02 / А. В. Кочетов Херсонський держ. ун-т. – Х., 2006. – 20 с.
- 4. Літературознавчий словник-довідник** / [за ред. Р. Т. Гром'яка]. – К. : ВЦ "Академія", 2006. – 752 с.
- 5. Танчин К. Я.** Щоденник як форма самовираження письменника : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Т. Я. Танчин. – Т., 2005. – 20 с.

#### **Гречаник І. П. Особливості поетики щоденника О. Бердника**

Стаття присвячується жанрово-типологічним особливостям щоденника О. Бердника. Автор стверджує, що поетика щоденника включає специфічні елементи. Були розглянуті індивідуальний творчий метод і особливості стилю щоденника, специфіка його просторово-часової організації. Це надало можливість аналізувати щоденник з позицій оригінального типу оповіді, внаслідок чого такий тип щоденника може бути визначений як духовний.

*Ключові слова:* щоденник, просторово-часова організація, нарація, суб'єктивність.

#### **Гречаник И. П. Особенности поэтики дневника О. Бердника**

Статья посвящается жанрово-типологическим особенностям дневника О. Бердника. Автор утверждает, что поэтика дневника включает специфические элементы. Были рассмотрены индивидуальный творческий метод и особенности стиля дневника, специфика его пространственно-временной организации. Это предоставило возможность анализировать дневник с позиций оригинального типа повествования, в результате чего такой тип дневника может быть определён как духовный.

*Ключевые слова:* дневник, пространственно-временная организация, нарация, субъективность.

**Grechanyk I. P. Poetic peculiarities of O. Berdnyk's diary**

The article is devoted to genre-typically peculiarities of Diary of O. Berdnyk. The author insists that poetic of this Diary includes specific elements. The individual creative method and style peculiarities of O. Berdnyk's Diary, the specificity of its spatio-temporal organization were investigated. It gave the possibility to consider O. Berdnyk's Diary as an original narration type, which can be identified as Spiritual.

*Key words:* diary, spatio-temporal organization, narration, subject.

УДК 82–94. 09: 004. 738.5

**І. С. Дьяченко**

**ІНТЕРНЕТ-ЩОДЕННИКИ ЯК ФЕНОМЕН  
НОВИХ ТЕХНОЛОГІЧНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ**

На сьогодні інтернет-щоденники стали новою парадигмою людського спілкування, змінюючи сутність документалістики та журналістики, оскільки акцент ставиться не на факт, який здатний створити новину, а на думку про нього.

Інтернет сприяє зміні ієрархії літературних жанрів і форм. На роль мережових жанрів і форм пропонуються прозова мініатюра, розміром в екран комп'ютера, есе, щоденникова література. К. Танчин у своєму дослідженні “Щоденник як форма самовираження письменника” зазначає: “Периферійне становище, яке щоденник традиційно займав у літературознавчих дослідженнях серед інших жанрів, призвело до того, що сьогодні його вивчення потрібно починати фактично з “нульового циклу”, з визначення жанрових ознак, законів жанру і його місця в системі прозових жанрів. Це сфера безконечних суперечок і дискусій. Тому лише там, де теоретичні роздуми будуть підкріплені конкретним історичним матеріалом, можна дістатися до суті розмови про щоденник загалом” [1, с.7].

Серед характерних особливостей власне щоденника, рівно як і осучаснених його форм (живого журналу, блогу в якості особистого щоденника) можемо назвати: суб'єктивність викладу матеріалу, оскільки автор виказує свої особисті думки щодо тієї або іншої події чи факту, послідовно й підсвідомо змінюючи стиль записів. Для блогів (Інтернет-щоденників) характерні короткі або дуже короткі публікації, які мають в основному особистий характер. У них наявні образи й символи, які зрозуміли лише автору. Автор щоденника відгукується на події, які

відбуваються не лише у світі, країні, місті, але й у його особистому житті, що надає текстам блогів короткочасної актуальності, один часовий план зображення, тобто діє “єдиний часовий блок, де важливішим є те, що їх об’єднує, а не те, що їх розділяє” [1, с. 7].

У Інтернет-щоденниках переважає діалог, який властивий мемуаристиці, він здійснюється миттєво або в рамках невеликого часового проміжку. В онлайн-щоденниках ми можемо визначити розпорошеність тематики й проблематики, що свідчить про її незалежність від жанрового канону мемуарів. Важливою ознакою блогу є також створення свого світообразу й утілення власної концепції дійсності, тобто відображення плинності життя, а саме “події, почуття, переживання постають у щоденнику в міру свого розгортання. Існує постійно оновлювана Я-концепція, яка поєднує самопізнання з пошуками смислу власного життя, із самовизначенням в історії, культурі, повсякденному існуванні” [1, с. 8].

Інтернет, як носій текстів, пропонує в розпорядження автора цілу низку засобів та прийомів:

– нелінійність тексту, а це означає, що за рахунок гіперпосилань читач може самостійно вибудовувати свою траєкторію в тексті;

– інтерактивність тексту, тобто автор може надавати можливість читачеві дописувати вже наявний текст у відповідності з існуючими правилами або довільно. Інтернет надає можливість негайного включення тексту в процес комунікації, крім того на сайтах з довільною публікацією або в блогах відгук читача може бути отриманий негайно;

– мультимедійність тексту, а саме вставка зі звуковими файлами, анімацією тощо.

На сьогодні ми визначили, що основними найбільш поширеними причинами того, що люди починають вести Інтернет-щоденники, є: інтернетзалежність; спілкування з широкою аудиторією читачів; публікація творів; пошук уваги; хочуть заявити про себе, про свої інтереси; нудьга; бажання знайти співбесідника, з метою рефлексії, щоб вирішити свої внутрішні проблеми й мати спробу виговоритися й виписатися; з метою економії паперу, через лінх занотовувати в зошит; стимуляція діяльності, відсутність друзів у житті та інші. Дехто з респондентів вважає, що кожна людина – прекрасний письменник, а для цього потрібно виписатися, таким форматом і є живий журнал.

**Блог** ([англ. blog](#), от “web log”, “[мережевий](#) журнал або щоденник подій”) – це веб-сайт, основним змістом якого є нотатки, зображення або мультимедіа, які регулярно поповнюються. Для блогів характерні нетривалі записки тимчасової значущості, відсортовані у зворотному хронологічному порядку (останній запис зверху) [2].

Людей, які ведуть блоги, називають блогерами, а сукупність усіх блогів в мережі прийнято називати блогосферою.

За технічною основою щоденник може розташовуватися на особистому веб-просторі автора ([Stand alone блог](#) на окремому хостингу і двигунці), або ж на місці, яке спеціально відведене для блогів – веб-платформі (блог, який ведеться на потужностях блог-служби ([LiveJournal](#), [LiveInternet](#) та ін.), і яка має свої внутрішні механізми, що сприяють множенню зв'язків та утворенні соціальних мереж серед блогерів, наприклад, механізм друзів (“френдів”) в Рунеті блог-платформі “[Живий журнал](#)”. Зазначена блог-платформа живого журналу створена для розміщення онлайн-ових щоденників (блогів), або окремих блогів, для яких є стандартний набір функцій: можливість публікацій записів, коментування їх читачами тощо.

За авторським складом блоги можуть бути: особистими (авторськими, приватними), які ведуться однією особою, їх власником; “примарними”, коли ведеться чужою особою, не встановленою персоною; груповими (корпоративними, клубними тощо); колективними або соціальними (відкритими), які ведуться групою осіб за правилами, що визначає володар блогу.

За наявністю мультимедіа: текстові, музичні, фото, відеоблоги, змістом яких відповідно є текст, музика, фотографії, відеофайли.

За особливостями контенту (вмісту) – будь-яке інформаційно значуще наповнення інформаційного ресурсу – тексти, графіка, мультимедіа, тобто вся інформація, яку користувач може завантажити на диск комп'ютера з дотриманням відповідних правил, в основному, для особистого користування: контентний блог, який публікує первинний авторський контент, маніторинговий (посилання) блог, основним контентом якого є відкоментовані посилання на інші сайти; цитатний блог, основним контентом якого є цитати з інших блогів; тамблелог (тамблог, тлог) – різновид блога, у якому запис ведеться окремим форматом (цитата, відео, посилання, пісня, розмова, тобто це ведення записів й нотаток, яке нагадує не щоденник, а більш чернетку чи записну книжку.

За змістом блоги поділяються на тематичні, градація яких досить різноманітна: за професійним спрямуванням, віковими особливостями, гендерним аспектом, уподобаннями тощо та спільні, інформація у яких є симбіозом усього, що може цікавити людину.

Відмінність блога від традиційного щоденника обумовлюється середовищем: блоги зазвичай публічні й передбачають сторонніх читачів, які можуть вступити у відкриту полеміку з автором (у відзивах, коментарях, коментах до блог-записів або своїх блогах).

Існують певні відмінності блогів від інших каналів комунікації:

1. Легкість публікації. Кожен здатний опублікувати блог швидко, дешево й робити зміни з будь-якої точки земної кулі.
2. Легкість пошуку для читачів.
3. Опора на суспільство, а саме блогосфера дозволяє вести полілог з багатьма співбесідниками за інтересами, незважаючи на

географію знаходження. Цікаві теми та автори пов'язані між собою за допомогою лінків (доступу в Інтернет по комутативним лініям та виділеними каналами).

4. Швидкість розповсюдження.

5. Можливість прямого зв'язку. Блоги дозволяють підписатися на оновлення матеріалів, обговорень тощо.

6. Взаємозв'язок, який дозволяє зв'язати один блог з іншим, а блогерів з усіма учасниками блогосфери.

Традиційно існують два види блогів: блоги-щоденники и блоги-огляди. Блог-щоденник містить оригінальні матеріали, особистий досвід автора, його роздуми, чим схожий на відкритий щоденник, який доступний кожному. Блоги-огляди публікують посилання на цікаві новини, записи інших блогів-щоденників. Існують також блоги змішаного типу, у яких поєднуються пости та огляди.

Цінність блогів-щоденників для читача в тому, що вони містять досить цікавий, у більшості випадків у нестандартному оформленні матеріал, який є самодостатнім джерелом інформації. "Особистий щоденник + система організації справ, на зразок GTD або ZTD = дуже ефективний інструмент life-менеджменту. Щоденник допоможе тобі швидко відновити сили. Інколи декілька абзаців самоаналізу здатні позбавити тебе від стресу, який ти відчував, тобто щоденник, безумовно, сприяє гармонізації особистого розвитку" [4]. Переваги електронного щоденника в тому, що інформацію можна шукати і знаходити, змінювати формат, зручно зберігати, робити записи.

Термін "вести блог" включає можливість залишати коментарі, свої роздуми в інших блогах, критикувати або підтримувати позиції, доповнювати, робити відкриття тощо. У Інтернет-щоденнику можна писати безперервно, навіть про те, чого не знаєш, а тому автор може взяти одну тему, поступово переключитись на іншу і т.д. Кожен запис (пост) блога має на меті розкриття однієї теми, від якої читачі очікують авторського експертного погляду на речі.

5 травня 2002 року з'явився проект [Mylife.yuga.ru](http://mylife.yuga.ru) – онлайнві щоденники, як частина форуму <http://forum.yuga.ru>, який представляє систему онлайнві щоденників – персональних розділів, де будь-хто може вести записи про себе, своє життя й взагалі про будь-що. Ці щоденники не модеруються. Вплив адміністраторів сервісу обмежується закриттям щоденників, або окремих записів, зміст яких суперечить правилам. При цьому автору надсилають повідомлення, і він самостійно може привести свій щоденник у відповідність до правил. Першими користувачами і авторами щоденників були Кубіки, які почали писати, читати, коментувати. Опис сервісу мав такий вигляд:

*"Yuga.LIFE, [http://mylife.yuga.ru/](http://mylife.yuga.ru) – це система онлайнві щоденників з можливістю оффлайнві ведення.*

Тепер кожний з вас може завести собі свій персональний щоденник і вести в ньому записи, які хочеться вести, розповідати про те, що хочеться, ділитися думками і видавати геніальні ідеї.

Загалом жити віртуальним життям. Тому і *LIFE*”[4].

Перший щоденник був зареєстрований 7 березня 2002 року, на кінець 2008 року статистикою засвідчено 381 613 користувачів, 267 150 щоденників, з них 120 316 в архіві [5].

Проте читання блогів та їх авторство різні за змістом процесу. Мотивацією для читання та створення блогів є дві позиції: спілкування та розширення кола знайомих.

Інтернет-щоденники виконують наступні функції:

– **комунікативну функцію**, яка поза контекстом ведення особистого блога передбачає перш за все спілкування з людьми, з якими не можна спілкуватися безпосередньо. Крім того, альтернативна економіка повідомлень не передбачає обов’язкової взаємності та інших обмежень “один на один”. Читач блогів, на думку Є. Горного [3], може отримувати інформацію, читати-розважатися, відслідковувати реакцію читачів на ті чи інші дії, читати заради соціалізації, відчуваючи себе причетним до життя видатних людей;

– **функцію самопрезентації**. У блогах часто викладається інформація про себе. Існує клас блогів, які призначені для публікації та обговорення творів автора (прози, віршів, фотографій, малюнків). Більшість респондентів зазначають, що ведуть щоденник, щоб їх читали;

– **функцію розваг**, бо більшість людей, які ведуть блоги, читають або дискутують в коментарях, уважають їх розвагою на дозвіллі. Те чи інше співтовариство блогерів дозволяє спілкуватися в зручному для кожного користувача режимі, а також з потрібною йому інтенсивністю;

– **функцію згуртування та утримання соціальних зв’язків**, яка передбачає підтримку через соціальну мережу зв’язків зі своїми знайомими, що перервалися в реальному житті. Специфіка налагодженої комунікації для багатьох користувачів дозволяє використовувати блоги для роботи з нетрадиційною метою – організувати взаємодію робочої групи, обговорення службових питань тощо;

– **функцію мемуарів**, тобто Інтернет-щоденник може вміщувати окремі записки, які будуть корисними в майбутньому, виконувати роль пам’ятки тих чи інших подій та деталі у житті. Більшість респондентів, які використовують цю функцію, уважають, що ведуть цей щоденник для себе й у такий спосіб спілкуються з собою;

– **функцію саморозвитку або рефлексії**, яка надає можливість учасникам створити образ іншого Я, до якого варто рости. Для багатьох респондентів початок ведення щоденника – це спроба бути відкритим і вести діалог спонтанно. Окрім того, публічність інтернет-щоденника для розуміння тої чи іншої події змушує грамотно вибудовувати та структурувати свої думки, бо “викладаючи свою



проблему або ідею у письмовому вигляді, стає легше аналізувати ситуацію” [6];

– **психотерапевтичну функцію**, яка дозволяє “виплеснути емоції”, “викласти наболіле”, “заспокоїти нерви”. Ця функція є органічною для традиційного щоденника, але у блогах змогла отримати нову форму й нові можливості: транзакція пожалітися відразу багатьом людям й отримати заспокоєння є однією з популярних форм спілкування серед блогерів (наприклад, діалоги у співтоваристві користувачів livejournal “ru\_psychology”).

Блоги є основою для блог-літератури (художні твори, які пишуться у форматі блога), є різновидом мережевої літератури. Блог-література може писатися як у відповідності з форматом щоденника (дати, розмовний стиль, звертання, ), так і просто як набір мініатюр, або розділів, а нові фрагменти можуть бути реакцією на коментарі до попередніх. У разі використання колективного щоденника для написання художнього тексту, блог-література може бути колективною творчістю, наприклад співтовариство в живому журналі.

У мережевій літературі спілкування з читачами є двостороннім і багатостороннім процесом, бо торкається не лише проблем вихідного тексту, а й особистості автора, творчості, смаків усіх учасників дискусії, інших тем тощо. Продуктом мережевої літератури в блогах є сформоване навколо певного тексту комунікативне середовище, що спричиняє реалізацію постмодерних ознак у народженні “співавторів” і стиранні меж між автором і не-автором.

Перенесення акценту з результату на процес в блогах свідчить про появу й формування окремої субкультури, ієрархія й правила якої визнаються лише в ній самій (автори, як правило, не визнаються за її межами).

Отже, в епоху всебічної комп’ютеризації відбулася інтеграція сучасної людини з віртуальним середовищем, у якому вона прагне зреалізуватися й готова довірити Інтернету найпотаємніше. Саме тому такої популярності набули інтернет-щоденники, бо блог є не тільки засобом спілкування, але й потужним інструментом самовдосконалення особистості. Лише особистий щоденник у швидкоплинному часі може стати найціннішим автобіографічним довідником життя людини.

### **Література**

- 1. Танчин К. Я.** Щоденник як форма самовираження письменника. – Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / К. Я. Танчин; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. – Т., 2005. – 20 с. – укр.
- 2. <http://ru.wikipedia.org/wiki/>.**
- 3. Gorny E.** (2004) Russian LiveJournal: National specifics in the development of a virtual community Version 1.0, 13.05.2004.
- 4. [http://subscribe.ru/blog / lit.graph.dnevnikovedenie / post /20090523102302](http://subscribe.ru/blog/lit.graph.dnevnikovedenie/post/20090523102302)**
- 5. [@дневники](http://Diary.ru).**
- 6. [http:// ru.wikipedia.org /wiki/](http://ru.wikipedia.org/wiki/).**

**Дьяченко І. С. Інтернет-щоденники як феномен нових технологічних можливостей**

У статті подане визначення терміну “блог” в мережевій літературі, схарактеризовані причини зацікавленості онлайн-щоденниками користувачами Інтернету, розглянута класифікація інтернет-щоденників за різними параметрами, розкриті їх функції та дотично схарактеризована відмінність блогів від традиційних щоденників.

*Ключові слова:* Інтернет, блог, онлайн-щоденник, живий журнал, блогер, блогосфера, мережева література.

**Дьяченко И. С. Интернет дневники как феномен новых технологических возможностей**

В статье дано определение термина “блог” в сетевой литературе, охарактеризованы причины интереса к онлайн-дневникам пользователей Интернета, рассмотрена классификация интернет-дневников по разным параметрам, раскрыты их функции, а также автор коснулся вопроса отличий блогов от традиционных дневников.

*Ключевые слова:* Интернет, блог, онлайн-дневник, живой журнал, блогер, блогосфера, сетевая литература.

**Dyachenko I. S. Internet Diaries as a Phenomena of New Technological Possibilities**

In the article the author gives the definition of the term “blog” and the major reasons why the users’ interest in online diaries spreads so rapidly. Also the classification of online diaries is analyzed according to different criterias. The difference between traditional diaries and blogs is shown and their functions are described.

*Key words:* Internet, blog, online diary, Life Journal, blogger, blogosphere, net literature.

УДК: 821.161.2: 82 – 312.6: 82 – 94

**Т. В. Іванюха**

**ЖАНРОВЕ РОЗМАЇТТЯ МЕМУАРИСТИКИ  
ПРО КИЇВСЬКИХ НЕОКЛАСИКІВ**

Одним із джерел історико-літературних відомостей, окрім наукових жанрів – монографій, оглядів, статей, рецензій тощо – є сьогодні документалістика. Базуючись на реальних історичних фактах і документах, а з іншого боку, зберігаючи суб’єктивний характер, усі три гілки документалістики: мемуаристика, художня біографія та письменницька публіцистика – часто дають можливість дізнатися про

невідомі або маловідомі, але значущі факти, постаті, явища, події з життя і творчості майстрів слова.

Радянськими та українськими літературознавцями достатньо глибоко розроблено теоретичні засади документалістики (дослідження В. Барахова, Т. Гажі, О. Галича, Л. Гараніна, В. Здоровеги, Г. Костюка, Т. Марахової та інших). Ці науковці констатують, що протягом ХХ ст. вітчизняна мемуаристика набула жанрового розмаїття та розгалуження форм і виділяють наступні жанрові різновиди мемуарних творів: лист, щоденник, записна книжка, літературний портрет, есе, мемуарні оповідання, повість, роман, некролог, автокоментар, автобіографія, нотатки [1]. Останнім часом у вітчизняному літературознавстві спостерігається чіткий нахил до вивчення сучасної документалістики, кінця ХХ ст. – І десятиліття ХХІ ст. (дисертації та розвідки І. Акіншиної, І. Василенко, Н. Колошук, Г. Маслюченко, О. Скаріної). Досліджень мемуарної літератури 20 – 30-х рр. та середини ХХ ст. значно менше (роботи Ю. Безхутрого, Т. Гажі, І. Михайлина).

Особливо актуальним, за нашим переконанням, є звернення до мемуарної літератури при дослідженні творчості письменників доби “розстріляного Відродження”, яскравими представниками якої стала група київських поетів-неокласиків. Доля репресованих у 30-х роках ХХ ст. М. Зерова, М. Драй-Хмари та П. Филиповича вражає своєю історичною приреченістю і трагізмом і постає в усій величї та фатальності через спогади сучасників про цих науковців і поетів, через їхні щоденники та епістолярій.

Метою нашої розвідки є показ жанрового багатоманіття мемуарної літератури про київських неокласиків через аналіз окремих зразків літературного портрета, мемуарної повісті, некролога, автокоментаря, щоденника та деяких інших як джерел унікальної інформації про особистості та творчість митців.

Тривале замовчування самого феномена українського неокласицизму та, відповідно, творчості поетів-неокласиків на батьківщині спричинило розквіт мемуарно-біографічної літератури у діаспорі. З середини 40-х аж до 60-х рр. ХХ ст. у Європі та США з’являються десятки книг і журнальних виступів про київських митців, жанрово визначені авторами як “спогади”, “зі спогадів”, “спомини”, “зустрічі”. І досьогодні більшість із тих мемуарів не втрачають свого значення завдяки тому, що акумулюють аутентичне ретроспективне знання про М. Зерова, Ю. Клена, П. Филиповича, М. Драй-Хмару, поєднуючи в собі власний духовний досвід спілкування з митцями, рефлексії з приводу окремих епізодів з їхнього життя або творчості, осмислення історичних і літературних колізій 20-х-30-х рр. ХХ ст.

Більшість із мемуарів про неокласиків являють собою мемуарно-біографічні нариси з елементами есе, літературно-критичної статті, короткого репортажу і не претендують на повноту викладу, тобто належать до жанру *літературного портрета*. Це спогади В. Петрова

“Неокласики” (із праці “Українська інтелігенція жертва більшовицького терору”), Д. Чижевського “Юрій Клен, вчений та людина. Із спогадів”, Г. Кочура “Шлях Миколи Зерова до поезії”, Б. Матушевського “Блиск таланту серед класової ненависті: фрагменти зі спогадів”, М. Ореста “Заповіді Ю. Клена”. Кожен із творів, тематично і жанрово своєрідний, відбиває один або кілька епізодів із життя поетів, поєднує кілька часово-просторових площин та кілька жанрових парадигм. Наприклад, М. Орест мемуарний портрет Юрія Клена розпочинає як некролог: “Юрій Клен відійшов від нас. В ньому тратимо письменника, що сама його присутність серед нас воскрешала блискуче і багатонадійне життя літературне життя 20-их років на Україні...” [2, с. 597], а далі подає огляд ключових подій творчого зростання поета – згадує захоплену зустріч М. Зеровим першого оригінального українського вірша О. Бургардта (кінець 20-х рр.), читання та обговорення статті В. Державина “Поезія і поетика Миколи Зерова” (1947 р.), відвідини Ю. Кленом аугсбурзького табору ДіПі. Фактографічна основа спогадів уяскравлюється літературно-критичними спостереженнями автора щодо неокласичної поетики та стилю митця взагалі та окремих творів поета зокрема (вірш “Софія”, сонет “Сковорода”, цикл “Осінні рядки”), філософським аналізом таких світоглядних засад поета, як ідеалізм, споглядальність, стоїцизм, месіанізм України, а також елементами портретної характеристики: “його обличчя, вираз очей і голос творили зовнішність споглядача, мрійника і філософа” [2, с. 601]. Завершуються спогади міркуваннями автора в стилі есе про необхідність розуміння трагедії тієї доби як краху матеріалістичного світогляду, потребу творення культурних і духовних цінностей, “бо творчий вклад Ю. Клена є одночасно багатонадійним заповітом його незабутньої особистості” [2, с. 605].

Першорядне значення для висвітлення життєтворчості неокласиків має, безперечно, цикл літературних портретів “Безсмертні: Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмару / Редакція текстів та примітки М. Ореста” (Мюнхен: Інститут літератури ім. М. Ореста, 1963). У ній брат Миколи Костьовича Михайло, продовжувач справи неокласиків на еміграції, зібрав спогади однокласників (О. Шульгина), рідних (О. Филиповича, О. Драй-Хмари-Ашер), колег (О. Оглоблина, Н. Полонської-Василенко, О. Кобця), учнів, студентів (Г. Завадович, К. Михайлюка, Г. Костюка) з метою збереження і популяризації спадщини митців. Документальні матеріали подано за розділами, перший з яких містить спогади про М. Зерова, другий – про П. Филиповича, третій – про М. Драй-Хмару, четвертий розділ – загальний.

Принцип мозаїчності набуває у цьому циклі спогадів найбільшої композиційної сили: складаючись із окремих фрагментів-нарисів, рефлексій різних осіб, які згадують то М. Зерова-юнака, то студента, вчителя-початківця, історика літератури і солідного вченого, ефектного

лектора, непереможного полеміста, свідка на процесі СБУ, нескореного ув'язненого, М. Драй-Хмару – як “оборонця” під час “суду” над романом В. Винниченка “Чесність з собою”, П. Филиповича – як лектора та декламатора, проникливого дослідника поетичного слова, М. Рильського – улюбленця київської молоді. Уся книга завдяки такій побудові перетворюється на строкату, багатовимірну й достовірну картину тогочасного літературного життя, а постаті митців, як живі, постають перед читачами. Виняток у плані сюжетної побудови становлять “Спомини про брата” О. Филиповича та спогади “Переглядаючи батьків архів” О. Драй-Хмари-Ашер, які мають послідовний, лінійний сюжет, що дає можливість авторам поетапно (від дитячих років і до арешту) описати життєвий шлях поетів і науковців, залучаючи (у другому творі) щоденникові записи М. Драй-Хмари. Тому з усіх згаданих мемуарів останні два найбільше наближаються до художньої біографії.

Отож, розглянуті літературно-документальні портрети неокласиків характеризуються ескізністю, фрагментарністю, мозаїчністю, розширеними часопросторовими рамками, значним духовним потенціалом, наявністю елементів літературної критики, есе, некролога, художньої біографії, щоденникових і літературних цитат, а отже, переростають жанрові кордони і можуть розглядатися як складна побудова, що має на меті показ духовного розмаїття живих індивідуальностей, літературно-мистецького угруповання у формі багатопланової розповіді.

Другу велику групу документальних джерел про київських неокласиків складають *мемуарні повісті* “Болотяна Люкроза” В. Домонтовича, “Спогади про неокласиків” Юрія Клена, “Спогади про Миколу Зерова” С. Зерової, “Незабутнє, немеркнуче” А. Цівчинської (колишньої студентки М. Зерова), “Встречи с Н. К. Зеровым” Л. Курилової, *оповідання* “Фатальна ніч” О. Драй-Хмари-Ашер. Використання готових літературних жанрів повісті та оповідання зумовлене тим, що автори, маючи безпосередню причетність до київського угруповання, перебуваючи свого часу у “гущині подій”, поєднують детальну оповідь про минулі події з осмисленням суспільно-історичних реалій, пейзажними, портретними, ліричними, психологічними, літературними відступами, тобто творять за законами художньої творчості.

Найхарактернішим прикладом мемуаристики повістєвого жанру є “Спогади про неокласиків” Юрія Клена. Такі особливості повісті, як багатоподієвість і спрямованість до цілісності дії та сюжету, зосередженість на послідовному плині часу та на повсякденному побуті, порівняно повільний розвиток дії, рівний ритм оповіді, відносно проста композиція, що урізноманітнюється відступами пейзажними, ліричними, поетичними (численні віршові цитати, що ілюструють описуваний епізод), уривками з щоденникових записів М. Драй-Хмари, біографічний,

хронікальний характер, ліризм і рефлексивність, організаційна роль голосу автора дозволили Юрію Клену представити читачам досить широку епічну картину розвитку неокласицизму від часів зародження у Баришівці до фізичного знищення митців. Окрім документального, потужним у повісті є ліричний первінь, адже найбільше цитовані автором уривки з “Попелу імперій” краще за авторські коментарі розповідають про трагічний кінець життя П. Филиповича, М. Зерова, М. Драй-Хмари, дальший шлях М. Рильського, підбивають підсумок спогадів і є звернені до тих, хто продовжує розпочату справу очищення “авгієвих стаєн української літератури”:

Зостанься безпритульним до сконання,  
блукай та їж недолі хліб і вмри,  
як гордий фльорентієць, у вигнанні.  
Та перед смертю дітям повтори ту казку [...],  
як у грозі, у блискавиці й громі  
колись страшну почвару переміг  
святий Георгій в ясному шоломі...  
І як дракон, звитяжений, поліг [4, с. 190].

На межі жанрів мемуарної повісті та нотаток стоїть “Болотяна Люкроза” В. Петрова (Домонтовича): “Я не пишу споминів ні про Баришівку, ні про Зерова. Я просто роблю нотатки до спогадів Юрія Клена, пишу “з приводу”, і це примушує мене дотримуватися авторового тексту” [5, с. 269]. На думку “шостого з п’ятірного грона”, “поети ладні перебільшувати; прозаїкам доводиться в “поезію” вносити “правду” [5, с. 264], його мета – простежити та підтвердити документально (таким документом, як бачимо, стали “Спогади про неокласиків” Юрія Клена) передумови та сам процес творення групи неокласиків, написати “трактат про дружбу”. Сюжетна лінія та позасюжетні елементи повністю підпорядковані цій меті: відштовхуючись в експозиції від цитати зі “Спогадів...” про приїзд до Києва директора Баришівського технікуму для набору вчителів, В. Петров зображує картини голоду в Києві як причину переїзду М. Зерова, О. Бургардта та його власного до “Люкрози”, процес “вмирання” міста, роботу М. Зерова у “Книгарі” та закриття останнього, переваги села, атмосферу чинбарської Баришівки, нрави й життя її жителів, сприятливий “поворот до старовини, втіленої в сучасність” [5, с. 265] і робить висновок, що початковий етап формування неокласичного осередку припадає саме на баришівський період, а в Києві той ще не існував. Письменник відкидає поширену думку про існування неокласичної організації, наголошує на таких об’єднуючих неокласиків засадах, як міцна дружба, внутрішня близькість і співпраця, і наостанок знов закидає колезі, авторові “Спогадів...”, що той “не розкрив тієї “мітологемеи” дружби, що з неї народилася “філософема” течії” [5, с. 271].

Як і біографічні романи В. Петрова “Романи Куліша”, “Аліна й Костомаров”, аналізована мемуарна повість є продовженням його власної

традиції “фабрикованої літератури, літератури, що постає з літератури” [6, с. 194]. Автор цитує не тільки “Спогади про неокласиків” і полемізує з їхнім автором, але вдається до активного застосування цитат книжного походження: порівнює картини голодного вмирання Києва навесні 1920 р. з відповідними картинами в романі Ж. Роденбаха “Мертвий Брюгге”, у новелі К. Гамсуна “Голод”, із власними спогадами голоду в Харкові 1942 р. Отже, найголовнішими диференційними ознаками розглянутих мемуарних повістей є хронікальна сюжетна лінія, ліризм, концептуальна єдність, автоcitaція та інтертекстуальність, залучення інших жанрових парадигм, що не заважає констатувати наявність повістєвої домінанти.

Фактографічні спостереження митців також знайшли свій відбиток у щоденникових записах. М. Драй-Хмара – єдиний поет неокласичного кола, який вдався до такої форми саморефлексії. Його щоденник 1924 – 1933 рр., як і листи з Колими 1936 – 1938 рр., зберігся завдяки зусиллям дружини та доньки. За висловом М. Жулинського, це “унікальні свідчення не лише складних пошуків Михайлом Панасовичем своїх ідеологічних і духовних орієнтирів у цю непросту епоху, а й своєрідна кардіограма суспільних настроїв, переживань, процесу перетікання дискусій і літературно-групових змагань” [7, с. 40]. Хоча будь-які класифікації літературних явищ є умовними, особливо якщо вони стосуються таких суб’єктивних нотаток, втім, застосування жанрової типології щоденників, створеної Г. Костюком, допоможе краще зрозуміти природу записів М. Драй-Хмари. Аналіз їхньої тематики, а це відгуки на найрізноманітніші події та явища (літературні вечірки, зустрічі з колегами по перу, наукові виступи, виїзні лекції, організоване стеження за поетом, подорожі до Криму, Кончі-Заспи), роздуми з приводу долі української інтелігенції під час революції та після неї, неналежної оплати праці робітникам, занепаду культурних пам’яток, обмеження вільної думки, літературознавчі рефлексії тощо, а також емоційного наповнення цих записів, засвідчує поєднання нотаток глибоко особистісних, наповнених переживаннями, саморефлексіями та самооцінними висловами, захопленими або відразливими враженнями із сухими, “телеграфними”, які фіксують місце, час й основні етапи події (творчої зустрічі, семінару, зборів кафедри).

Більш відвертими й особистими в силу своєї жанрової природи та місця перебування М. Драй-Хмари є листи поета 1936 – 1938 рр. Логічно, що коли листування М. Зерова, М. Драй-Хмари та П. Филиповича до арешту стосувалося переважно творчих проблем і контактів (унікальними в плані дослідження співпраці О. Білецького та М. Зерова у перекладацькій галузі є їхнє листування 1926 – 1930 рр., що й досі не надруковане і зберігається в Інституті рукописів Національної бібліотеки України, фонд ХХХV, № 438-452), то листи із місць ув’язнення, за глибоким спостереженням М. Коцюбинської, є свідченнями “поступового повільного конання людини в гулагівському зашморгу, її

борсань з метою виживання, досягнутих неймовірними зусиллями творчих перемог над умовами, намагання залишитися собою, залишитися людиною. Кричущі невігдані (вигадати таке неможливо!) деталі. Тихий, тамований вольовими зусиллями (щоб менше травмувати близьких людей) зойк... Художня виразність тут помножена на функціональну інформативність листа” [8].

Завдяки вцілілим листам М. Зерова до В. Чапленка 1928 та 1934 – 1935 рр. дійшли до нас і *автокоментарі* поета до власної поезії, надіслані молодому колезі. Рятуючи свій сонетарій, вигнаний митець разом із 100 творами надсилає і коментарі до окремих віршів або циклів, щоб увести читача “у своє сухарне виробництво” [9, с. 193]. Завдяки поясненням щодо історії виникнення задуму та його реалізації, щодо підтексту, адресата, образів, інтертекстуальних зв’язків, світоглядних засад сприйняття творів читач проникає у творчу майстерню автора, розуміє історичний та тогочасний контекст, отримує матеріал для “справедливого судження”. У найповнішому на сьогодні двотомному виданні творів чільного неокласика у примітках бачимо ті ж авторські автокоментарі, розширені, як того і хотів поет, судячи з листа.

Про те, що самі мемуаристи були цілком свідомі обраного типу оповіді та жанру, свідчать принагідні міркування відносно переваг та недоліків мемуарних жанрів: “Наша пам’ять, пильно і повторно спиняючись на колишньому, спроможна затирати невблаганну відстань, що відокремлює поточну свідомість від минулого, і магічно наближати до нас факти та події, які давно відлунали” (М. Орест) [2, с. 597], “людина, не позбавлена трошки скепсису, не конче цьому [спогадам – Т. І.] вірить, знаючи, що коли в нас бронзують мученика, то не шкодують йому всіх чеснот...” (І. Кошелівець) [3, с. 8].

Отож, уникаючи ідеалізації історії, намагаючись подолати відстань між минулим і сьогоденням, видатні діячі та всі ті, хто пам’ятали неокласиків, через синкретичні жанри літературного портрета, мемуарної повісті та оповідання, щоденника, листа, некролога, нотаток та автокоментаря, сформували багатющий неоціненний архів знань про “п’ятірне гроно нездоланих співців”. І кожен зі згаданих творів потребує подальшого дослідження і вивчення, щоб, як заповідав Юрій Клен, “ділати на людські серця так, щоб з камінних вони стали живими” [4, с. 147].

### **Література**

- 1. Галич О.** Жанрова система документальної літератури / О. А. Галич // *Донецький вісник Наукового товариства ім. Т. Шевченка*. – Т. 5. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2004. – С. 341 – 354.
- 2. Орест М.** “Заповіді Ю.Клена” / Михайло Орест // *Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.* : В 3 кн. – К. : Рось, 1994. – Книга перша. – С. 597 – 605.
- 3. Кошелівець І.** Про редактора цього збірника / І. Кошелівець // *Безсмертні : Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару* / Редакція текстів та



примітки М. Ореста. – Мюнхен : Інститут літератури ім. М. Ореста, 1963. – С. 5 – 16. **4. Клен Ю.** Спогади про неокласиків / Юрій Клен // Клен Ю. Твори: В 5 т. – Т. 3. – Торонто : Фондація імені Юрія Клена, 1960. – С. 109 – 190. **5. Домонтович В.** Болотяна Люкроза. З приводу “Спогадів про неоклясиків” / Віктор Домонтович // Безсмертні : Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару / Редакція текстів та примітки М. Ореста. – Мюнхен : Інститут літератури ім. М. Ореста, 1963. – С. 253 – 271. **6. Зубань В.** Літературні запозичення у структурі тексту В. Петрова “Романи Куліша” / Віра Зубань // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – К. : Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2003. – Вип. 4. – С. 190 – 194. **7. Жулинський М.** Шлях із неволі, з небуття / Микола Жулинський // Слово і час. – 1990. – № 1. – С. 36 – 40. **8. Коцюбинська М.** Лист як художній феномен / Михайлина Коцюбинська // Дух і літера. – 2001. – № 7-8. – Режим доступу до журн.: <http://duh-i-litera.kiev.ua>. **9. Зеров М.** Листи до В. Чаплєнка / Микола Зеров // Зеров М. Corollarium : Збірка літературної спадщини під редакцією М. Ореста. – Мюнхен : Інститут літератури, 1958. – С. 178 – 208.

**Іванюха Т. В. Жанрове розмаїття мемуаристики про київських неокласиків**

У статті розглянуто жанрове багатоманіття мемуарної літератури про київських поетів-неокласиків через аналіз окремих зразків літературного портрета, мемуарної повісті, некролога, автокоментаря, щоденника, нотаток та деяких інших як джерел унікальної інформації про особистості та творчість митців.

*Ключові слова:* мемуаристика, жанр, неокласицизм.

**Іванюха Т. В. Жанровое разнообразие мемуаристики о киевских неоклассиках**

В статье рассматривается жанровое разнообразие мемуарной литературы о киевских поэтах-неоклассиках. Анализируются жанровые особенности примеров литературного портрета, мемуарной повести, некролога, автокомментария, письма, дневника и некоторых других как источников уникальной информации о личностях и творчестве мастеров слова.

*Ключевые слова:* мемуаристика, жанр, неокласицизм.

**Ivanyukha T. V. Genre variety of memoir literature about Kyiv neoclassicists**

In the article variety of memoir literature about Kyiv poets-neoclassicists is examined through analysis of works of such genres, as literary portrait, memoir novel, auto commentary, obituary, diary, notices and some other as sources of unique information about personalities and creative work of the masters of word.

*Key words:* memoir literature, genre, neo-classicism.

УДК 070.41:821.161.2 – 31.09 Гончар

**О. С. Куцевська**

**ДОСВІД АВТОРСЬКОГО РЕДАГУВАННЯ ПЕРЕДМОВ  
ОЛЕСЯ ГОНЧАРА**

Передмови органічно вплетені до публіцистичної спадщини Олеся Гончара, демонструючи загальні канонічні риси жанру, наділені специфікою, яка проявляється не лише в тому, що подібні тексти “є межовими, де публіцистика взаємопереплітається з літературною критикою та навпаки” [1, с. 423], а й у складності їх прагматики та комунікативної стратегії, механізму психологічної мотивації творчих актів автора.

Передмови Олеся Гончара – це порівняно невеликі тексти “малої критики” (В. Белінський), “бо вона не претендує на широкі узагальнення і за своїм обсягом менша від критичної статті або огляду” [2, с. 105]. Вони здебільшого містять думки публіциста про творчий здобуток письменників, специфіку вираження думок у їхніх творах та оцінку літературної діяльності. У передмовах “публіцист прагне виявити неповторність сприйняття світу митцем – героєм передмови, звертає увагу на індивідуальні риси його стильової манери, ... хоче знайти в психологічних аспектах біографії героя витоки його творчих мотивів чи образів” [1, с. 356].

Такими є “Витязь молодой української поезії” – передмова до збірки Василя Симоненка “Лебеді материнства” (1971), Живописець правди” (1980) – передмова до творів Григора Тютюнника, “Читаючи Бориса Олійника”(1984) – передмова до двотомного зібрання творів, указанного в назві автора, “Тагор приходить на Україну” – передмова до видання творів Рабіндраната Тагора українською мовою (1982), “Кашенко повертається” – до збірки оповідань А. Ф. Кашенка (1992) та ін.

Не можна однозначно стверджувати, що якась із перелічених передмов Олеся Гончара більш оригінальна чи цікавіша, усі вони

вирізняються цікавим й неповторним підходом до їх написання, про що свідчить авторська правка.

Перші три з названих вище творів органічно переплелися між собою монолітністю думки й колоритністю вислову. Увагу до них одразу привертають багатозначні заголовки-перифрази, у яких концентрується не тільки зміст твору, а й указується на громадянський пафос творчості письменників-шістдесятників. Саме тому він прагне, щоб назви передмов були лаконічними, образними, цікавими й легко запам'ятовувалися й, головне, спонукали до прочитання представленого твору. Олесь Гончар пам'ятає: “дати творові влучний заголовок – велике мистецтво, що потребує таланту, знань і досвіду” [3, с. 225].

Олесь Гончар намагається якомога вдаліше побудувати й композиційну структуру твору, тому, він, уносячи вставки до тексту, починає виправляти себе вже з початкових речень. Публіцист знає, що вдалий початок слугує своєрідним сигналом щодо налаштування читача на потрібне сприйняття нової інформації й одразу формує в нього відповідне ставлення до прочитаного.

Для зіставного аналізу конверсійних процесів в передмові “Витязь молоді української поезії” до книжки поезій Василя Симоненка “Лебеді материнства” (1971) залучимо рукописний, машинописний тексти з авторською правкою (I, II) та опублікований у збірнику “Чим живемо: На шляхах до українського Відродження” (тут і далі, зміни виділяємо курсивом. – *О.К.*).

**I.** “З глибин народного життя вийшла поезія Василя Симоненка. З мужності народу, з горя його, з його звитяжної боротьби виспівалась вона. Звідси той дух непоборний, яким вона пройнята, звідси та *розпалена* пристрасть, яка буяє в ній. Вітер часу не остудив його поезій, жаром душі *племениють* вони й сьогодні так само, як і тоді, коли вперше так *вогнисто* вибухнули в нашому красному письменстві” [4, с. 1].

**II.** “З глибини народного життя вийшла поезія Василя Симоненка. З мужності народу, з горя його і його звитяжної боротьби виспівалась вона. Звідси той дух непоборний, яким вона пройнята, звідси та *розпалила* пристрасть, яка буяє в ній. Вітер часу не остудив *Симоненкових* поезій, *вогнем* душі *жевріють* вони й сьогодні, як і тоді, коли вперше так *жагучо й неповторно* вибухнули у світ...” [5, с. 1].

**III.** “З глибин народного життя вийшла поезія Василя Симоненка. З мужності народу, з горя його і його звитяжної боротьби виспівалась вона. Звідси той дух непоборний, яким вона пройнята, звідси та *розпалила* пристрасть, яка буяє в ній. Вітер часу не остудив *симоненкових* поезій, *вогнем* душі *жевріють* вони й сьогодні, як і тоді, коли вперше так *жагучо й неповторно* вибухнули у світ” [6, с. 190].

Отож, у редагувальних діях уже в першому абзаці Олесь Гончар прагнув закодувати концептуальну тезу-судження про актуальність і невмирущість творчості В. Симоненка. Звідси така велика увага до метафоричних висловів із соціальним контекстом, які функціонують у

семантичному слові “вогонь”, яке оживлює своє багатоліке значення (“душевне горіння”, “непокоря” та ін.), розкритене в класичній українській літературі та фольклорі.

Наведемо інші приклади передмов Олесь Гончара “Живописець правди” та “Читаючи Бориса Олійника”.

**ІВ.** “Найщиріші симпатії Григора Тютюнника відданні будівничим життя, отим самим *людям праці*, чії думки письменник так досконало знав, бо, власне, він теж був одним із них” [7, с. 631].

**ІВ.** “Найщиріші симпатії Григора Тютюнника відданні будівничим життя, отим самим *невсипущим трударям*, чії думки письменник так досконало знав, бо, власне, він теж був одним із них” [6, с. 196].

**ІВ.** “Таким сьогодні постає перед нами поет Борис Олійник, чие ім’я поряд з іменами Василя Симоненка, Ліни Костенко, Івана Драча, Дмитра Павличка, Віталія Коротича, Миколи Вінграновського та ще багатьох їхніх ровесників, позначає творчі звершення того бурхливого, щедро обдарованого покоління, яке разом із старшими письменниками забезпечило українській літературі *в сім’ї братніх літератур довготривале і нині цілком відчутне піднесення*” [7, с. 635].

**ІВ.** “Таким сьогодні постає перед нами поет Борис Олійник, чие ім’я поряд з іменами Василя Симоненка, Ліни Костенко, Івана Драча, Дмитра Павличка, Віталія Коротича, Миколи Вінграновського та ще багатьох їхніх ровесників, позначає творчі звершення того бурхливого, щедро обдарованого покоління, яке разом із старшими письменниками забезпечило українській літературі *довготривале відчутне піднесення*” [6, с. 309].

Як бачимо, уносячи зміни до текстів, письменник дотримується відповідних жанрових, публіцистичних і компаративних канонів: дає загальну оцінку творам представлених ним у передньому слові, які включалися до книжок, проводить відповідне узагальнення попередньої праці письменників, порівнює творчий доробок В. Симоненка, Г. Тютюнника, Б. Олійника з іншими письменниками-шістдесятниками.

Редагуючи зазначені передмови, Олесь Гончар уносить до публіцистичних текстів емоційно-забарвлену лексику, доволі часто послуговується тропеїчними засобами, такими як: метафоричні епітети “дух непоборний”, “невсипущі трударі” “симоненкові поезії”; метафори “жаром душі пломеніють вони”, яка була змінена на “жаром душі жевріють вони”; авторські неологізми “жагуче й неповторно вибухнулись”; контекстуальне порівняння “поет Борис Олійник, чие ім’я поряд з іменами Василя Симоненка, Ліни Костенко, Івана Драча, Дмитра Павличка, Віталія Коротича, Миколи Вінграновського та ще багатьох їхніх ровесників, позначає творчі звершення того бурхливого, щедро обдарованого покоління”.

Передмова – публіцистичний жанр, котрий не повинен містити всебічної критики. Її призначення – опис літературного тексту з позиції

його сприймання та інтерпретації. Олесь Гончар, читаючи твори українських письменників, завжди помічає в них провідні національні та державотворчі мотиви, котрі не може обійти своєю увагою, й удається до емоційно-образної їх інтерпретації, уводячи їх у контекст сьогодення.

Наприклад:

**ІВ.** “Його любов до України – це любов *молодого радянського патріота, це щире чуття поета-інтернаціоналіста*, який широко дивиться на світ, адже в наш час тільки безнадійно тупий може не стати інтернаціоналістом. Він бачить народ свій, поет гордиться своєю прекрасною соціалістичною Україною, її роллю, її працею, духовною творчістю, що дедалі більше ваги набуває в сучасному житті людства. Україна, соціалістична земля, для нього – Мати, святиня, вона дає крила йому й снагу, глибінь роздумів у відданості їй для поета – синівське щастя його і сила, і честь. Нещадний він до її відступників, глушителів, проти яких спрямована його спопеляюча ненависть...” [4, с. 2].

**ІВ.** “Його любов до України – це любов юнака, який широко дивиться на світ, вмiє дорожити своєю голубою планетою, адже вона не лише для космонавтів – для всіх націй і рас уже постає в унікальності, у єдності, як спільна колиска людства, живлющий оазис у Всесвіті. Симоненко бачив народ свій і в його багатющій героїчній історії, і в реальній неминучості майбуття, де українська нація – після тоталітарних жаків імперії, після геноцидів та голодоморів – посяде гідне місце в житті цивілізованого вільного людства” [5, с. 2].

**ІІВ.** “Його любов до України – це любов молодого *радянського патріота, це щире чуття поета-інтернаціоналіста, який широко дивиться на світ, адже в наш час тільки безнадійно тупий може не стати інтернаціоналістом, не дорожити голубою своєю планетою*, що не лише для космонавтів – для всіх націй і рас вже постає у єдності, як спільна колиска людства, живлющий оазис у Всесвіті. Симоненко бачить народ свій під прапором братерства, поет гордиться своєю прекрасною, вільнолюбною Україною, її роллю в сім’ї здружених народів, її працею, її неповторною духовною творчістю, що дедалі більшої ваги набуває в сучасному житті людства. Україна для нього – мати, святиня, вона йому дає крила й снагу, глибінь роздумів і художні барви, у відданості їй для поета – синівське щастя його, і сила, і честь. Нещадний він до її ворогів, глумителів та відступників, проти яких спрямована його спопеляюча ненависть ...” [6, с. 191].

З цих ілюстрацій помітно, що Олесь Гончар суттєво видозмінює цей фрагмент, що стало можливим після здобуття незалежності України, на що вказує дата нової редакції передмови – 1991 рік (з невідомих причин цей варіант не увійшов до збірки “Чим живемо: На шляхах до українського Відродження”). Зміни в другому варіанті підпорядковані не стільки жанровим законам, скільки власному бажанню автора усунути ідеологеми радянської доби, сконцентрувати філософську напругу думки “любов молодого радянського патріота, це щире почуття поета-

інтернаціоналіста” – написана в 1971 році, якою Олесь Гончар прагнув заперечити обвинувачення В. Симоненка в націоналізмі, через 20 років було замінене на “любов юнака”. Якщо мовна тканина першого варіанта – наголошує на святих не тільки для В. Симоненка, а й для всіх українців речах – історії, духовності, патріотизму, мові, то зміна в другому – продиктована намірами автора викрити згубні для українського народу соціальні тенденції доби тоталітаризму – геноцид, спрямований на винищення не тільки української інтелігенції, а й української нації загалом.

Одним із головних питань, які порушував Олесь Гончар у передмовах, написаних на твори молодших письменників, були їхні естетичні пошуки, спрямовані на добір відповідного їх настроєм і смакам не тільки жанру, а й лексичного матеріалу. Так, готуючи передмови до творів Григора Тютюнника та Бориса Олійника до останнього прижиттєвого видання, Олесь Гончар усуває політичну риторіку притаманну радянському часу, наголошує на особистостях творчості письменників та читацькому їх сприйнятті.

**ІВ.** “Глибиною, значністю задуму й філігранною відточеністю форми – цим насамперед виділяється класичне оповідання і ці ж якості притаманні найкращим сучасним оповіданням багатонаціональної радянської літератури, в якій заслужено утвердилось ім’я Григора Тютюнника. У творах його пульсує гаряча кров сьогодення, тим-то вони здобувають щодалі ширшу популярність, виходять в перекладах на братні мови народів Радянського Союзу, охоче їх перекладають також і в країнах соціалістичної співдружності” [7, с. 634].

**ІВ.** “Глибиною, значністю задуму й філігранною відточеністю форми – цим насамперед виділяється класичне оповідання і ці ж якості притаманні найкращим сучасним оповіданням, *сильному своїм лаконізмом жанрові, де назавжди* утвердилось ім’я Григора Тютюнника. У творах його пульсує гаряча кров сьогодення, тим-то вони здобувають щодалі ширшу популярність, виходять в перекладах на братні мови народів Радянського Союзу, охоче їх перекладають також і в зарубіжних країнах” [6, с. 199].

**ІВ.** “Кращі твори Бориса Олійника витримали суворий іспит часу, і вони, без сумніву, принесуть читачеві *радість* активного співпереживання. Перед нами поет мислячий, гострий, глибокий, чия творчість нині стає поряд із тими художніми цінностями, що їх подарували своєму народові найталановитіші співці Радянської України” [7, с. 639].

**ІВ.** “Кращі твори Бориса Олійника витримали суворий іспит часу, і вони, без сумніву, принесуть читачеві *багатство думок, образів, спонукаючи до* активного співпереживання. Перед нами поет мислячий, гострий, глибокий, чия творчість нині стає поряд із тими художніми цінностями, що їх подарували своєму народові найталановитіші співці сучасної України” [6, с. 313].

Динаміка творчих процесів Олесь Гончара як автора передмов увиразнює складність його свідомості, що поєднує сприймання твору пересічним реципієнтом, проникливі наукові оцінки критика, погляд читача-письменника та громадянські позиції публіциста.

Отже, розкриття дискурсу саморедагування передмов від початкового й до останнього варіанту текстів передбачає більш детальне роз'яснення думок Олесь Гончара, спрямованих на поліпшення інтерпретаційної культури реципієнтів. У передмовах публіцист через розкриття літературних саморефлексій подає авторське тлумачення творчих доробків письменників, їхньої обдарованості, вміння писати, розкривати тему, уміння добиватися гармонійної й монолітної єдності змісту і форми твору, його відповідності обраному жанру, користуватися багатством української мови. У наведених нами прикладах авторських варіацій текстів передмов Олесь Гончара домінує “специфічна логіка руху авторського матеріалу” [1, с. 437], продиктована не тільки суспільно-політичними, літературно-естетичними та історичними умовами, а й психологією творчості письменника, що виражається у відповідній текстуальній реалізації. Передмови письменника наскрізно публіцистичні, хоча й не позбавлені художнього звучання, на що вказує конверсійний аналіз метафоричного та експресивного їх змісту.

### **Література**

- 1. Галич В. М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор : еволюція творчої майстерності. Монографія [Текст] / В. М. Галич. – К. : Наукова думка, 2004. — 816 с.
- 2. Качкан В. А.** Жанри публіцистики : Навч. посібник [Текст] / В. А. Качкан. – К. : УМК ВО, 1988. – 120 с.
- 3. Михайлин І. Л.** Основи журналістики : Підручник [Текст] / І. Л. Михайлин – Вид. 3-є доп. і поліпш. – К. : ЦУЛ, 2003. – 284 с.
- 4. Гончар О. Т.** Витязь молоді української поезії. Рукопис [Текст] / О. Т. Гончар // Родинний архів письменника.
- 5. Гончар О. Т.** Витязь молоді української поезії. Машинопис [Текст] / О. Т. Гончар // Родинний архів письменника.
- 6. Гончар О. Т.** Чим живемо: На шляхах до українського Відродження [Текст] / О. Т. Гончар. – К. : Радянський письменник, 1992. – 382 с.
- 7. Гончар О. Т.** Твори в 7-и т. Берег любові : роман; Оповідання; Статті [Текст] / О. Т. Гончар / [приміт. В. Ковалюка]. – К. : Дніпро, 1988. – 703 с.

### **Куцевська О. С. Досвід авторського редагування передмов Олесь Гончара**

У статті здійснена спроба розгляду актуальної й малодослідженої проблеми авторського редагування передмов Олесь Гончара.

*Ключові слова:* передмова, жанр, критика, конверсійний аналіз.

**Куцевская О. С. Опыт авторского редактирования предисловий Олеса Гончара**

В статье рассмотрена актуальная и малоисследованная проблема авторского редактирования предисловий Олеса Гончара.

*Ключевые слова:* предисловие, жанр, критика, конверсивный анализ.

**Kucevska O. S. The experience of author's editing of the Oles Gonchar's prefaces**

Author's editing of the publicistic text is for the first time reviewed in this article as a constituent of the discourse. Oles Gonchar's creative studio is being revealed.

*Key words:* preface, genre, criticism, conversien analysis.

УДК.821.161.2.09+929 Шкурай

**С. А. Негодяєва**

**ДОКУМЕНТАЛЬНІ ІСТОРИЧНІ РЕТРОСПЕКЦІЇ  
В ДИЛОГІЇ  
ІВАНА ШКУРАЯ “SUB ROSA” ТА “SUB ROSA - 2”**

Тема дослідження використання документальної ретроспекції в історичній прозі сьогодення є явищем цілком закономірним і оригінальним, адже ретроспекція – це поняття багатоаспектне: погляд у минуле, аналіз минулих подій, вражень, спосіб розгляду суспільних ідей, подій сучасності під кутом зору минулого, звернення до минулого для виявлення в ньому зародків тих тенденцій, що властиві сучасності, погляд на прогресивні соціальні ідеали як на такі, що вже існували в більш-менш віддаленому минулому. У ході складних і неоднозначних процесів демократизації суспільства стало можливим аналітично-критичне й художнє осмислення сфальсифікованих або замовчуваних фактів історії України. За визначенням О. Проценко “Визначальною складовою частиною процесу модернізації художньої свідомості в історичній романістиці 90-х років, урізноманітнення їх структурно-композиційного і викладово-стильового діапазону є тенденція до “індивідуалізації” творів через жанровизначення, до прочитання і моделювання історії з морально-психологічних позицій, до глибоких процесів внутрішнього, духовного життя людини, до послаблення фабульності, до просторової обмеженості, до монтажності, мозаїчності композиції”[1, с. 17].

Вибір теми зумовлено відсутністю в сучасному літературознавстві цілісного аналізу, системного осягнення публіцистичних романів



початку XXI століття, хоча частково проблемі присвячені розвідки Л. Воловця, В. Галич, О. Галича, Ф. Кейди, М. Кодака, Р. Кудлика, О. Мишанича, Т. Салиги, М. Слабошпицького, О. Слоньовської, Н. Черченко, А. Шевченка, А. Шпиталю та інших літературознавців. Їхні доробки розглядають специфіку співвідношення історичної достовірності та художнього домислу й вимислу, зображення історичних подій та осіб, діалектику внутрішньожанрової диференціації та інтеграції, типологію жанрових різновидів, структурно-стильові елементи історичної художньої романістики. Нашу увагу привернула публіцистична діалогія сучасного письменника Луганщини Івана Шкурая “Sub rosa” [2] та “Sub rosa -2”[3].

Мета роботи полягає в побудові концепції використання автором документалістики в публіцистичному історичному романі під кутом зору його жанрової своєрідності та художньої вартості; у визначенні оригінальних індивідуально-авторських рис діалогії у зв'язку з літературним процесом XXI століття. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання завдання: визначити роль документів і значення власне авторського вибору, пошуку, рецепції історичного матеріалу встановити їх жанрові різновиди й модифікації.

Твори автора є логічно завершеними зразками публіцистичного роману-рецепції, які, за визначенням М. Малахути, мають “оригінально і колоритно вибудовані сюжети, чітку фабулу, крутий вузол читабельності, затиснутий захоплюючими фактами, а образи виписані зримо з характерними портретами і відповідним внутрішнім світом, і в усьому тому легко угадуються прототипи, які послужили доброю основою для зведення на ній цілеспрямованого сучасного реалістичного художнього храму”[2, с. 4]. Лейтмотивом діалогії виступає доля України в останні десять років, це зумовлено необхідністю подивитися на свою вчорашню минувшину очима правди, осягти концепцію людської особистості у світлі історії народу та української державності.

Основним структурним компонентом твору виступає документ, історичний факт – домислу й вимислу відводиться другорядна роль. “Художність при такому підході полягає в переведенні фактів, подій на мову художніх зображально-виражальних засобів, як об'єктивна властивість моделюючої словотворчості, згармонізованої формозмістової єдності. Від того, настільки правдиво й мистецьки переконливо письменник інтерпретував найважливіші події епохи, змодельовав їх у художню образність, залежить ідейно-естетична цінність твору. Осмислення історичної правди образотворчими засобами – “найскладніший процес художньої творчості” [3, с. 9]. Використання жанру публіцистичного роману дало можливість Івану Шкураю порушити актуальну суспільно-політичну проблематику, розробити питання значущого соціального звучання. Публіцистична насиченість подій розкривається як у яскраво виражених політичних обставинах незалежної, але не самостійної України, так і в особистих

взаєминах героїв політичного олімпу провінційного містечка на Луганщині. Автор досліджує два феномени новітньої історії України: злочинну втрату державної влади і злочинне об'єднання різних представників сучасних політичних партій з кримінально-олігархічним капіталом. Виводить авторську теорію-концепцію “про причини виникнення “біомаси” (посередностей, її негативної ролі у державотворенні)...”[3, с. 6].

Аналізуючи форми документальної ретроспекції в творчості Івана Шкурая, ми звернемо увагу на теорію формотворів (форм проєкції історичної правди), запропоновану Н. Зайдлер, що репрезентовані в дослідженій нами диалогії. Художньо-документальна: автор спирається виключно на історичні факти, художній вимисел не є домінуючим, наявні лише авторська оцінка, емоційне ставлення до написаного. Документально-художня: інтерпретація історичних подій автором збігається з об'єктивним ходом історії, але окремі події, факти, “тонкощі” втрачені і письменник значною мірою послуговується художнім вимислом. Знаково-символічна: художній вимисел переважає, а образи, у створенні яких письменник спирався на реальний історичний ґрунт, здебільшого набувають узагальненого, символічного, міфічно-легендарного звучання. Суб'єктивно-авторська: письменник свідомо чи підсвідомо наполягає на власній інтерпретації, пропонує читачеві власні оцінки, не переймаючись тим, якою мірою написане відповідає історичній об'єктивності [4, с. 5]. Окреслені форми проєкції історичної правди рідко представлені у творах осіб. Частіше вони взаємопроникають, створюючи неповторне мереживо художньої думки автора. І п'ята форма проєкції історичної правди в художньому творі – синтетична.

У художній практиці Івана Шкурая останнього десятиліття утвердилися нові жанрові публіцистичні модифікації, жанрові синтетичні типи, що зумовило розширення системи характеротворення, насичення творів різноструктурними компонентами – легендами, літописними свідченнями, документами, інтертекстуальними зв'язками, запозиченнями, ретроспекціями, роздумами, внутрішніми монологами й діалогами персонажів, нотатками тощо. І це пов'язано, перш за все, з багатющим автобіографічним досвідом. Іван Васильович народився на Чернігівщині в багатодітній сім'ї колгоспників. Після закінчення середньої школи в селі Шабалинові Коропського району за комсомольською путівкою поїхав на будівництво шахт Донбасу. Працював на шахтах і в шахтах. Після служби в Радянській Армії знову повернувся на шахту.

Мрія стати літератором привела в журналістику. Професійних здібностей набував у багатотиражних, районних, міських газетах. Друкувався в обласних і центральних часописах. Чверть віку був головним редактором ровеньківської міської газети “Вперед” Луганської області.

Закінчив факультет журналістики Московського державного університету ім. М. В. Ломоносова, Вищу партійну школу (в Києві) – відділення преси, радіо і телебачення. Член Національної спілки письменників України, Національної спілки журналістів. У кінці дев'яностих років очолював Луганську обласну письменницьку організацію.

Отже, публіцистична діалогія “Sub rosa” та “Sub rosa -2” свідчить про широке знання тяжкої журналістської праці. Побудовані твори у вигляді розділів-щоденникових записів, нотатків, спогадів, репортажів, портретів, нарисів, зустрічей головного редактора провінційної газети з різними людьми.

Документально-художні форми проєкції в творах представлені низкою листів (як відкритих, так і особистих), протоколів сесії слобідської ради, новинами з соціально-економічного життя регіону, витягами з наказів державних установ, виступами видатних осіб сучасності по телебаченню та радіо, обговоренням проєкту Конституції України на шпальтах газет, аналізом різних статистичних даних.

Художньо-документальна проєкція репрезентована широким використанням архівних документів КДБ, статтями з місцевих газет, аналізом різноманітних депутатських проєктів, цитацією видатних осіб-класиків марксизм-ленінізму та політиків сучасності, документами органів місцевого самоврядування, використання реальних прототипів провінційного містечка, які одразу, навіть при зміні імен, вгадуються в діях, промовах, портретних характеристиках

Знаково-символічна ретроспекція вводить нас в коло традицій слобідської громади: майстер вдало завуальював основну ідею творів у масових сценах-святах на центральній площі, які підкреслюють систематичне “зомбування” громадян, у відкритих зверненнях до керівників міста й України до народу, епітафіях, некрологах. Та і сама назва свідчить про символічний підтекст: “У Стародавньому Римі троянда являла собою емблему таємниці. Під час бенкетів її вішали над столом на знак того, що слід мовчати про все, що буде тут сказано. Троянда була квіткою Венери. Подарунок своєї матері Амур присвятив Гарпократу – богу мовчання... За часів середньовіччя троянду, як знак мовчання, вміщували у залах, де відбувалися секретні наради, і на стінах католицької сповідальні, де вона гарантувала таємницю сповіді. Згодом троянду, як орнамент, вирізали на стелі приміщення, де проводилися наради (sub rosa – під трояндою, в таємниці)” [2, с. 40].

Окремої уваги заслуговують суб'єктивно-авторські рецепції-наради в редакції з приводу затвердження тиражів газети, використані аналітичні звіти, змодельовані телефонні розмови, щоденникові записи головного редактора, резолюції до статей кореспондентів, рецензії, відгуки на книги та промови політичних діячів, автокоментарі з приводу побаченого.

Активна синтетика різноманітних новітніх жанрів документалістики в розглянутій публіцистичній діалогії Івана Шкурая дозволяє стверджувати про перспективи та дискусійність питання щодо розширення жанрової модифікації історичної прози. Продемонстрована письменником здатність стимулювати динаміку національного духу в найрізноманітніших проявах життєствердження засвідчила, що комплекс документальних, естетичних, жанрово-функціональних елементів у публіцистичній прозі відкривають якісно-типологічні відмінності між диспозиціями історіографії та художньої трансформації, корективи в рецепційних цінностях і відповідній ієрархії моделей інтерпретації. Еволюція документальної історичної ретроспекції на прикладі зазначених творів виражає загальні напрями розвитку української мемуаристики сьогодення з її прагненням до демократизації художнього слова, із тенденцією до посилення полемічності проблем, громадянськості та національної самосвідомості, філософської наснаженості, оновлення жанрових традицій, пошуків і експериментів не лише в національному художньому, а й у світовому контексті.

### **Література**

**1. Проценко О. А.** Еволюція українського історичного роману 90-х років ХХ століття 2001 год : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / О. А. Проценко. – Запоріжжя, 2001. – 19 с. **2. Шкурай І. В.** “Sub rosa” : [роман] / Шкурай Іван Васильович. – Луганськ : Книжковий світ, 2004. – 368 с. **3. Шкурай І. В.** “Sub rosa – 2” : [роман] / Шкурай Іван Васильович. – Луганськ : Глобус, 2007. – 316 с. **4. Зайдлер Н.** Постаць Семена Палія в українській літературі (художні формотвори авторської інтерпретації та історична дійсність) : автореф. дис. на здобуття наук. ступіня канд. філолог. наук : спец.10.01.01. / Н. О. Зайдлер. – Кіровоград, 2004. – 20 с.

### **Негодяєва С. А. Документальні історичні ретроспекції в діалогії Івана Шкурая “Sub rosa” та “Sub rosa – 2”**

Стаття присвячена розгляду концепції використання документального матеріалу у публіцистичній історичній діалогії “Sub rosa” та “Sub rosa – 2” Івана Шкурая. Аналіз здійснюється під кутом зору жанрової своєрідності та художньої вартості твору, визначаються оригінальні індивідуально-авторські риси діалогії у зв’язку з літературним процесом ХХ століття.

*Ключові слова:* жанр, публіцистика, ретроспекція, документалістика.

### **Негодяева С. А. Документальные исторические ретроспекции в диалогии Ивана Шкурая “Sub rosa” и “Sub rosa – 2”**

Статья посвящена рассмотрению концепции использования документального материала в публицистической исторической диалогии

“Sub rosa” и “Sub rosa – 2” Ивана Шкурая. Анализ осуществляется с позиции жанрового своеобразия и художественной ценности произведения, определяются оригинальные индивидуально-авторские черты диологии в связи с литературным процессом XX века.

*Ключевые слова:* жанр, публицистика, ретроспекция, документалистика.

**Negodiayeva S. A. Documentary and historical retrospections in the diology “Sub rosa” and “Sub rosa – 2” by Ivan Shkuraj**

The research is dedicated to the covering of the conception of documentary-papers usage in the publicistic and historical diology “Sub rosa” and “Sub rosa – 2” by Ivan Shkuraj. The work is done from the point of view of genre peculiarity and fiction worth, in the definition of offbeat author's individual diology characteristics in XX centuries literature process connection.

*Key words:* genre, publicistic, retrospection, documentary literature.

УДК 070:821.161.2-92.09

**Ю. В. Нестеренко**

**АВТОРСЬКА КОЛОНКА ЮРІЯ МАКАРОВА ЯК СПРОБА  
ВІДБИТТЯ ДИНАМІКИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО  
СУСПІЛЬСТВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Актуальністю заявленої теми є потреба у вивченні сучасних процесів розвитку публіцистики у періодичних виданнях сучасності. Важливе місце серед жанрів газетної преси посідає авторська колонка, оскільки вона передає суто авторські (самобутні, індивідуальні) позиції особистісні переконання відомого діяча культури. Більш того, імідж створений письменником або відомим журналістом працює на популярність видання.

Об'єктом нашої розвідки є колонки, написані сучасним популярним журналістом, ведучим, редактором Юрієм Макаровим, а предметом проблематико-тематичні та композиційні особливості текстів. Метою нашої статті є спроба окреслити особливості авторських спостережень над реаліями сучасності, подати жанрово-стилістичні аналізи запропонованих текстів.

Вивченню жанру есе приділило увагу чимало сучасних українських дослідників. Його розглядали О. Баган, М. Балаклицький, М. Жилін, І. Кабанова, О. Ципоруха, та ін. Цій проблемі присвятили дисертаційні дослідження Л. Компанцева, О. Маськова, Г. Швець, Л. Садикова. Частково у системі жанрів окремих митців есе розглядали

О. Волосова, С. Лизлова, Н. Пахаренко, Д. Синіца, І. Стешин та ін. Велике наукове надбання в дослідженні жанру есея здійснив російський учений М. Епштейн.

Новизною наших досліджень сучасного есе є маркування його як метажанр. А отже, ми приділяємо чимало уваги авторській колонці. Газетна колонка може містити в собі будь-який зміст публіцистичного характеру. Хоча цей жанр має межувати із публіцистичною статтею, він органічно поєднує в собі риси есе. Проблема таких текстів у їх обмеженні в кількості друкованих знаків. Тому досить часто, створюючи новий текстовий продукт цього жанру, публіцист прагне до стислому вислову. Часом, готуючись до публікації авторської колонки доводиться скорочувати вже мистецькі довершені тексти. Звідси виникає їх варіантність.

Хоча сучасна преса через вимоги часу перенасичена переважно жанрами аналітичного або інформаційного роду, є низка періодичних видань, що друкують на своїх сторінках зразкові твори, які доцільно підвести під визначення есеїстики. Високохудожні есе бачимо на шпальтах часописів “Кур’єр Кривбасу”, “Сучасність”, “Березіль”, “Критика”, “І”, “Потяг-76”, “Київська Русь” та інші. Авторськими колонками, що містять в собі есеїстичні доробки митців-сучасників, насичені громадсько-політичні та інформаційно-розважальні газети, наприклад, “День”, “Дзеркало тижня”, “Столичные новости”, “Бульвар Гордона”, “Кореспондент”, “Українська правда”, “Вечерний город” тощо.

Стосовно приналежності жанру есе, то вчені не дійшли згоди, до якої гуманітарної галузі його віднести взагалі. Проте на думку російського вченого М. Епштейна: “Парадокс мислення есе полягає в тому, що індивідуальність, яка підлягає обґрунтуванню, обґрунтовується тим, що якраз і повинно бути обґрунтоване, – само собою. Людина визначається лише в ході самовизначення, і її творчість є способом втілення цієї рухомої рівноваги “я” і “я” такого, що визначається і визначає” [1, с. 123]. У наведеній тезі розкривається одна з важливих жанрових рис цього твору, а саме: тексти містять філософські нотки. Проте не зважаючи на споживацькі можливості загалу, сьогодні есе як жанр є досить складним явищем жанрової системи журналістики.

Значний вклад у розвиток авторської колонки, як однієї з можливих форм подачі аудиторії текстів написаних у жанрі есе, зробив відомий журналіст, а на сьогодні й шеф-редактор “Українського тижня” Юрій Макаров. Звернемось до біографії публіциста. Хоча він здобув філологічну освіту, подальше його життя було тісно пов’язане з професією журналіста. Сім років він пропрацював на посаді кореспондента, оглядача промислово-економічної редакції Радіо-телеграфного агентства України (РАТАУ). З березня 1987 р. – редактор, режисер, працює на студіях “Київнаукфільм” і “Четвер”. З січня 1994 р. по серпень 1995 р. Ю. Макаров обіймає посаду заступника головного

редактора в газеті “Контракт”. А з серпня 1995 року доля відносить його на ТРК “Студія 1+1”. І вже через рік він займає місце ведучого програми “Телеманія”, а невдовзі й автора-ведучого таких програм, як: “Сніданок з 1+1”, “Спецпроект Юрія Макарова”, “Імперія кіно”, “Документ”.[2]. Глядач відзначив високі патріотичні відбудовчі ноти у плодах праці Юрія Макарова.

На сторінках номера сімнадцятого “Українського тижня” (2008 р.) у рубриці “Особиста думка” розміщено твір шеф-редактора “Однокласники”. За жанром це авторська колонка. Вона тяжіє до розлогих роздумів, суб’єктивних думок, світоглядної позиції окремої людини, якої вже неодноразово була використана у рекламних роликах та рекламних акціях, людиною-брендом каналу “1+1”.

Назва, відповідно до класифікації заголовків публіцистичних творів професора В. М. Галич, є одночленною, номінативною (враховуючи образний елемент). Хоча саме слово “однокласники” має нейтральне забарвлення, проте поринаючи у глибини текстових пластів, бачимо, що хремотонім, насправді, є символічним.

Свої роздуми Ю. Макаров розпочинає: “Я спізнався. Цивілізована частина суспільства вже не перший рік висить на сайті Odnoklassniki.ru, я ж потрапив на нього щойно” [3, с. 2]. На сьогодні соціальні сайти, на кшталт “Odnoklassniki.ru”, “Vkontakte.ru” тощо, відверто демонструють проблему еміграції українців кінця ХХ – початку ХХІ століть. Саме роздуми над передумовами та наслідками, роллю еміграції в історії української нації є темою есе Ю. Макарова “Однокласники”.

З метою завоювання довіри споживача свого публіцистичного продукту журналіст оперує низкою фактів, вводить біографічний елемент. Окремим абзацом, для того, щоб читач міг без перешкод сприйняти, Ю. Макаров розписує географію розселення своїх однолітків. Наведемо ілюстрацію: “США: Нью-Йорк, Чикаго, Детройт, Лос-Анджелес, Сіетл, Сан-Дієго... Німеччина: Дрезден, Франкфурт, Вайль-ам-Рейн... Франція: Тулуза... Венесуела: Каракас!.. З майже сотні випускників 1972 року (класи 10-А, 10-Б і 10-В) не менше двадцяти обрали еміграцію. Повернувся один. З усіх нас, до речі, він був найдорослішим” [3, с. 2]. Цей уривок є знаковим завдяки образу старшого, а отже досвідченішого, розумнішого за інших, однокашника автора, який, мандруючи світом у пошуках кращого життя, вертається до батьківської землі.

Журналіст розмірковує над поняттям “Батьківщина”, явищем української діаспори. Згадуючи таку історичну реалію, як перенаселення народів, фактично приміряє її на сьогодення.

Цікавою є архітектоніка твору “Однокласники”. У творі наявні два авторські висновки. Проте вони не підсумовують не відіграють роль крапки у тексті. Так перший лише умовно розмежовує два текстових блоки, що різняться за комунікативними завданнями. Змальовуючи реальну картину еміграції на прикладі соціального сайту

“Odnoklassniki.ru”, Ю. Макаров свої думки зводить до такої тези: “...діаспора тепер не наслідок біди, як наприкінці XIX сторіччя, чи залізних ґрат, як наприкінці XX. Далі, рухаючись шляхом логіки, усвідомлюєш, що еміграція вже не трагедія, не “маленька смерть” (як сприймався від’їзд друзів до Ізраїлю в кінці 70-х), а звичайна обставина життя. Світ великий, кордони прозорішають, життя – це пригода, а не тягар” [3, с. 2]. Далі автор відходить від обмежень у часі та просторі. Думки стають більш загальними. Тепер метою журналіста стає довести читачеві думку, чому “українець на чужині стає більшим українцем, ніж вдома” [3, с. 2]?

Останній абзац ми можемо назвати висновком умовно. Автор підсумовує сказане, проте, ніби послуговуючись набутим дикторським досвідом, підштовхує співрозмовника до подальшого діалогу. Ю. Макаров пише: “Приборкати процес переселення народів не вдавалося ще нікому, крім Гітлера, Сталіна та Пола Пота. Натомість отримати від цього певні переваги – це завдання гідне держави, що претендує на високе звання європейської. Це я себе так заспокоюю. Хоча насправді, талановиті мої однокласники стали б сьогодні нам у пригоді” [3, с. 2].

Відповідно до власної інтерпретації тексту можемо зробити свої висновки з прочитаного. Отже, Україна переживає не кращі часи, оскільки значний відсоток громадян залишають її на завжди. Українці кидають свою державу переважно через погані умови життя. Бо мати гарний власний, оснащений за усіма вимогами життя, великий будинок в рідному краї – це привілей лише окремих одиниць, що переважно знаходяться при владі. Хоча автор демонструє процеси еміграції на прикладі власного покоління, проблема виїзду молоді за кордон також є актуальною. Нація розпорошується світом. Її економічні проблеми можуть перейти у проблеми загальнокультурні. А це, в свою чергу, є ідеєю твору.

Проте за проблематикою колонка з назвою “Однокласники” є не єдиною у публіцистичному доробку Юрія Макарова. Так, наприклад редактор зосереджує увагу на проблемі американізації суспільства, його деградації, потрапляння у культурну прірву.

Яскравим зразком віддзеркалення сьогоденних пріоритетів молоді в українському суспільстві є твір Ю. Макарова “10 заповідей для майбутнього юриста” (“Український тиждень”. – 2009. – № 11). Фактично тему цього есея ми можемо окреслити як роздуми представника зрілої генерації над моральними цінностями молодого українця початку XXI століття.

Структура текстової тканини є оригінальною. Автор не одразу говорить про наявну в суспільстві проблему змін цінностей та життєвих пріоритетів. Спочатку він звертається до інтертекстуальних маневрів, згадуючи героїв Булгаковського роману “Майстер і Маргарита”. Це налаштовує споживача на мудру, інтелектуальну “бесіду” з автором колонки.



Проте вже у другому абзаці, перелічуючи реалії життя українського соціуму, нарешті Юрій Макаров говорить: “А тимчасом ще одна генерація наших діточок почне шукати своє місце в житті, спираючись на свої пріоритети, цінності й уявлення про особистий успіх” [4, с. 4]. Наведений уривок з тексту є вихідною точкою роздумів. Керуючись власним досвідом славнозвісний працівник ЗМІ звертається до статистичних надбань. Проте шеф-редактор “Українського тижня” не знаходить відповіді для розв’язання окресленої проблеми і тому покладається на власний досвід і світобачення. Процитуємо: “Натомість власні “польові дослідження” доводять, що цілісну картину світу прийдешнього покоління ми, себто всі кому за 30, не уявляємо. Ну, зокрема, що для них Україна?” [4, с. 4]. Наведений текстовий фрагмент, на нашу думку, є підвалинами центральної антитези у творі. В опозиції змальовується два світи, тобто дві генерації: “ми, себто всі кому за 30” [4, с. 4] (як бачимо, замість того, щоб маркувати себе “старим поколінням”, для пом’якшення сказаного публіцист вдається до перефразу) і вони – “Generation Next”, “ті, хто народився після “совка” [4, с. 4].

Песимістично змальовує Юрій Макаров умови розвитку нового покоління, бо “все те, що пропонується, перебувається у стані занепаду і жоден Вакарчук зі своїм відомством цього не компенсує”. Тут в імені відомої особи завуальований образ чиновника, представника влади, що нібито має у своїх руках достатньо сили для подолання небажаного ефекту у ціннісних дезорієнтирах майбутнього України, але не може реально компенсувати і залагодити руйнацький процес. Журналіст говорить: “Достатньо кількох років, щоб усі наші розмови про боротьбу з корупцією остаточно перетворилися на наукову фантастику. Бо нове покоління іншої реальності не знатиме. Спадкові хвороби лікуються найважче, це й без доктора Хауса відомо” [4, с. 4]. Підкресленню процесів деградації сприяє згадка персонажа серіалу, героя поп-культури доктора Хауса. Це, по суті, іронічне звернення до підсвідомих, архетипних уявлень реципієнта. Можемо провести паралель між персонажем К. Чуковського Доктором Айболитом і героєм американського телесеріала про геніального лікаря-діагноста Грегорі Хауса. Останній вже витісняє у американізованих серцях свого попередника. Більш того, у наведеному уривку можемо прочитати: корупція – невиліковна хвороба, що спадково, тобто на генетичному рівні, передається новій генерації українських громадян.

Фактично, осудження молодого покоління представником більш досвідченого зводиться до вічного мотиву батьків і дітей, хоча соціальний і політичний мотиви, порушувані проблеми в творі відносять колонку до злободенної публіцистики. Проте дидактичні ноти у тексті не приховуються. А отже, маючи приналежність до ланки текстів на вічну тему, есе “10 заповідей для майбутнього юриста” може претендувати на довготривалий інтерес з боку читачів.

Звертаємо також увагу на те, що за канонами публіцистичного жанру колонки, ми маємо справу не з об'єктивною констатацією фактів, а з суб'єктивним суто авторським баченням світу. Хоча на те, що перед нами твір журналіста з багаторічним стажем, а не професійного письменника-публіциста, чії тексти все ж тяжіють до мистецьких творів, говорять синтаксичні конструкції, а також згадки про журналістські статистичні методи обробки даних. Так, наприклад, вказуючи на моральний занепад нації, згадуючи гострі кризові моменти розвитку і становлення України Юрій Макаров пише: “На початку шалених дев'яностих цілком сумлінні соціологи зафіксували найпрестижнішу для дівчат професію: валютна повія. Гаразд, тоді це були природні ознаки перехідного періоду. Запитайте, ким сьогодні мріють стати юні леді? Або топ-моделлю, або поп-зіркою, що в їх розумінні майже те саме (а хіба насправді ні?). А тепер поцікавтеся, чи усвідомлює янголятко, які попутні, сказати б, моральні компроміси така кар'єра передбачає. Запевняю вас, усе усвідомлює. І так чи інакше до них готове. Невже? Авжеж!” [4, с. 4]. Як бачимо, на думку автора, мораль занепадає ще у дитинстві.

Отже, вимальовуючи реалії життя Юрій Макаров послуговується поняттями моралі, свободи та знання. Саме вони, виходячи з набутого автором життєвого досвіду є складниками майбутнього життя цілої нації.

Так мораль, на думку журналіста-диктора, – “це той самий соціальний капітал, який врешті-решт визначає успішність нації. Без нього будь-яка країна перетворюється на Сомалі, де єдиний вид господарської діяльності – грабувати транзитні пароплави” [4, с. 4]. І знову підкреслюємо використання власної назви як символу. З іншого боку важливим чинником на шляху творення міцної нації є свобода вибору, думки, дії. Колумніст подає читачеві таке розуміння окресленої філософської категорії: “Свобода як система особистої відповідальності” [4, с. 4]. Тобто звідси випливає, що свобода це не відсутність заборон, а усвідомлення відповідальності за свої дії, а отже має базуватися на моральних принципах, адже в іншому випадку може призвести до руйнації.

Третім китом, на якому триматиметься наша держава, виходячи з тексту есея “10 заповідей для майбутнього юриста” є чинник знань. І ось тут в останнє автор вдається до прийому контрасту. В опозицію потрапляє бідна вчителька англійської мови, “дебілка”, бо ніколи в житті не була в Лондоні та змушена діставатися “до роботи маршруткою з двома пересадками”, і учень, тобто “дитина, яка приїздить на татовому джипі” та “знає, що будь які проблеми з табелем спокійно вирішуються за допомогою “добровільних внесків” [4, с. 4]. Як бачимо, викривлення соціальних норм, аморальне ставлення до духовних скарбів починається ще зі шкільної лави.

Щодо багаточленного заголовка “10 заповідей майбутнього юриста”, то він відзеркалює тему твору. Професія юриста у творі символічною, оскільки, на думку Ю. Макарова, вона є даниною моди, як

і менеджера. Журналіст пише: “підлітки орієнтовані на життєвий успіх” [4, с. 4]. Професія юриста, представника третьої (судової) влади, у країні з деконструктивною психологією є парадоксальною: “... молода людина сприймає ситуацію без зайвих напівтонів, інакше кажучи, адекватно: закон у країні не працює (це знає навіть немовля), а ті, хто його безпосередньо обслуговує, ніби не бідують. Наочна демонстрація принципів” [4, с. 4].

Без збереження моралі існування держави, як особливої організації суспільства, об'єднаного загальними соціальними, культурними інтересами, стає не можливим. Десять заповідей, тобто, десять основних законів життя, що за Біблією, були дані самим Богом Мойсею на горі Синай, які пройшли перевірку часом і довели світові свою неодмінність, мають у всі часи бути збережені й діяти як закон не лише для окремої людини, а для цілої нації, народів. Саме ці десять заповідей мають стати основою морального кодексу української нації. Їх руйнація на сьогоднішньому етапі може призвести до хворобливого самознищення наступної генерації. Проте українське суспільство створює нові моральні закони, викривляючи свої життєві пріоритети у ричище антиморалі, що веде країну до занепаду.

Отже, Юрій Макаров уважно аналізує явища, що відбуваються в українському соціумі. Він гостро реагує на зміни і досить негативно відгукується на них. Осмислення світу відбувається завдяки таким поняттям, як: мораль, свобода, Батьківщина, моральне благо тощо. Шеф-редактор аналізує сучасність з позиції представника досвідченого покоління. Манера подачі матеріалу викриває в авторі текстів журналіста з багаторічним досвідом роботи.

### **Література**

- 1. Эпштейн М.** Законы Свободного жанра (эссеистика и эссеизм в культуре нового времени / М. Эпштейн // Вопросы литературы. – 1987. – № 7. – С. 120 – 150.
- 2. Вікіпедія.** Вільна енциклопедія // Режим доступу : [http://uk.wikipedia.org/wiki/Макаров\\_Юрій\\_Володимирович](http://uk.wikipedia.org/wiki/Макаров_Юрій_Володимирович).
- 3. Макаров Ю.** Однокласники / Ю. Макаров // Український тиждень. – 2009. – № 11. – С. 2.
- 4. Макаров Ю.** 10 заповідей для майбутнього юриста / Ю. Макаров // Український тиждень. – 2009. – № 11. – С. 4

### **Нестеренко Ю. В. Авторська колонка Юрія Макарова як спроба відбиття динаміки розвитку українського суспільства кінця ХХ – початку ХХІ століть**

У статті розкриваються жанрово-стилістичні особливості авторської колонки на прикладі творів Юрія Макарова.

*Ключові слова:* авторська колонка, публіцистика, жанр.

**Нестеренко Ю. В. Авторская колонка Юрия Макарова як попытка отображення динаміки розвитку українського общества кінця ХХ – початку ХХІ століть**

В статті розглядаються жанрово-стилістичні особливості авторської колонки на прикладі творів Юрія Макарова.

*Ключевые слова:* авторская колонка, публіцистика, жанр.

**Nesterenko J. V. The author column by Yuriy Makarov as an attempt to represent the dynamics of development of the ukrainian society in the end of the XXth and at the beginning of the XXI century**

In the article the genre-stylistic features of author column are examined on the sign of Yuriy Makarov's works.

*Key words:* author column, publicism, genre.

УДК 821.161.2 – 6 : 929 Самчук

**М. Б. Пангелова**

**ЛИСТИ УЛАСА САМЧУКА  
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЖАНРОВОЇ ПРИРОДИ  
ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ**

Поглиблене вивчення епістолярію, зокрема вітчизняних митців слова – актуальна проблема сучасного літературознавства, а проблема жанрової теорії – одна з найбільш значних ділянок вивчення теорії літератури. Про це переконливо свідчить поява упродовж останніх десятиріч чималої кількості праць, зокрема, Л. Вашків [2], В. Галич [3], О. Галич [4, с. 5], Т. Заболотної [7], М. Коцюбинської [10], В. Кузьменка [11], Л. Курило [12], Ж. Ляхової [13], Г. Мазохи [15], О. Неживого [17], В. Ткачівського [19] та ін., які окреслюють широкий спектр наукових проблем, пов'язаних із дослідженням означеного жанру.

Епістолярний жанр є своєрідним вмістилищем різних видів листів. Зокрема, як зазначає Г. Мазоха, до нього належать відкриті, колективні, офіційно-ділові, приватно-ділові, інтимні, родинні кореспонденції, які мають свою історію та глибокі традиції як в українській, так і в європейській культурі. Листи відомих письменників та У. Самчука зокрема, за словами В. Кузьменка, “пережили своїх авторів і нині добре відомі шанувальникам мистецтва слова” [11]. Саме завдяки цьому жанрові маємо змогу простежити поступ громадської думки, розвиток суспільного життя, пізнати внутрішній світ особистості, якій належать листи. Тому ж, хто сприймає означений жанр, важливо “дістатися, заглибитися до творчого ядра особистості” його творця (М. Бахтін).

Отже, актуальність нашої наукової розвідки міститься і в самому матеріалі дослідження, і в його проблематиці.

На основі всебічного аналізу кореспонденцій У. Самчука визначити роль і місце останніх у вітчизняному літературному процесі, проаналізувати жанрові різновиди листів письменника. Мета роботи передбачає виконання таких завдань: окреслити жанрову специфіку листів У. Самчука; виявити суб'єктивні та об'єктивні передумови виникнення означеного жанру – від задуму до відтворення відповідної форми; з'ясувати аспекти, що потребують подальшого вивчення.

Літературознавство розглядає кореспонденції письменників як документ історичного, біографічного й творчого характеру. Водночас йдеться не лише про прямі авторські висловлювання й оцінки, а й про більш загальні зв'язки листування з творчістю письменника. С. Білоконь стверджує, що як історичне джерело приватні листи умовно діляться на два види: присвячені питанням суспільного, політичного, наукового й культурного життя та питанням інтимного характеру, що зачіпають побутові, особисті та сімейні стосунки [1, с. 308].

Жанроутворення в літературознавстві характеризується двома основними тенденціями. З одного боку, відбувається кристалізація й стабілізація жанрових ознак, з другого, не можна не помітити активної взаємодії різних жанрових і родових ознак, так би мовити, своєрідної жанрово-родової дифузії, наслідком якої є виникнення різних модифікацій письменницького листування [11].

Жанр листа виник з офіційного та особистого спілкування. Однак, йдеться не про звичайні побутові листи, а кореспонденції, якими обмінювалися творчі особистості, в яких порушувалися важливі суспільні проблеми. Звідси особливість змісту останнього: яскраво виражена авторська оцінка події чи явища [11]. Через те зміст листа – це завжди відгук на ті чи інші події, оцінка певних явищ. Адресант не подає детального всебічного аналізу події чи явища, а вказує на найбільш важливі моменти, дає їм власну оцінку.

Ж. Ляхова слушно відзначає, що письменницький епістолярій – альмагама, явище поліфонічне, джерело універсальних знань про життєвий досвід, соціальну поведінку, психологію переживань, естетичні сприйняття й враження – складові структур як людської, так і творчої індивідуальностей [13, с. 87].

Твердження дослідниці має небезпідставний характер, адже письменницькі кореспонденції виконують не тільки властиві їм комунікативні функції, а є проникливою відвертою сповіддю, філософсько-естетичним трактатом, спонтанним мистецьким одкровенням. Писати в стилі власної душі, неповторного обдарування, але в ім'я вираження найголовнішого, найсокровеннішого, справжньої суті буття, отже, на ґрунті синтезу змісту й форми, об'єктивного й суб'єктивного пізнання та вираження правди-істини. Відтворити головне, суттєве [15, с. 230].

Аналіз епістолярної спадщини У. Самчука дає змогу виокремити листи, що репрезентують змішані жанрові утворення: офіційно-ділові й приватно-ділові епістоли. За словами сучасної дослідниці, у поліфонічній жанровій структурі цих епістол органічно поєднано певні риси офіційного, ділового та приватного листування, що, в свою чергу, породило семантичну двоплановість останніх і поглибило характерну для епістолярію двоадресатність: означені кореспонденції викликають зацікавленість як у конкретного адресата, так і в групи читачів, об'єднаних певними уподобаннями [15, с. 230].

С. Федюрко зазначає, що діловий тип кореспонденції є межовим явищем між власне документом і текстом приватного листування, визначаючи його специфічні жанрові ознаки, серед яких: особливий спосіб передачі думки, відображення певної виробничої ситуації, єдність теми, особлива композиційна побудова. Документальність і об'єктивність викладу, використання мовного етикету [20, с. 12]. Т. Зоріна акцентує на тому, що характерним для ділового листа є не досягнення своєрідного виразного колориту, а точність, ясність, простота й економність [8, с. 43].

Як зазначає Г. Мазоха, діловий лист – документ, який будується за певним трафаретом: у ньому обов'язково використовуються стандартизовані звернення, стиль відзначається чіткістю, лаконічністю і стислістю викладу, останній не допускає мовної образності. Необхідними для ділового листування є повнота й своєчасність інформації, точність і лаконізм формулювань, адже головне завдання, що стоїть перед дописувачем, – максимально чітко висловити певну думку. Особистісне суб'єктне начало зведене до мінімуму. Через те поза межами означеної кореспонденції залишаються форми, що характеризуються емоційно-експресивною забарвленістю. Діловий лист має бути переконливим і доказовим [там само, с. 63].

О. А. Галич, зокрема, згадує про дещо інші жанротворчі принципи у мемуаристиці. На перше місце дослідник ставить суб'єктивне начало. “Спогадам, – зазначає науковець, – обов'язково притаманна суб'єктивність. Але особисте начало. Суб'єктивність, яку не слід ототожнювати з суб'єктивізмом як сваволею автора, дозволяє створити неповторний образний світ” [4, с. 32].

Листи У. Самчука офіційно-ділові – це звернення письменника до осіб офіційних, мається на увазі до редакторів журналів та видавництв, до державних та партійних діячів. Означені кореспонденції письменника конкретні за змістом і стислі за формою викладу. Для них характерні також поважність та урочистість тону. Ось, наприклад, уривок із листа У. Самчука до редактора журналу “Культура” Є. Гедройца від 20.08.1952 р.: “Шановний Пане Редакторе! Пан Іванюк передав мені Ваше запрошення до співробітництва мого у “Культурі”. Вважаю це для себе честю і надсилаю до Вашого розпорядження уривок з мого, ще не друкованого роману “Темнота”, що є продовженням роману “Ост”. Цей

уринок під заголовком “Про яблучко” був друкований в українському літ. журналі “Нові дні” в Торонто. Цілий роман має появитись друком з початком нового року. Засилаю в українській мові, бо не маю під рукою когось, щоб переклав його на мову польську” [23].

З іншого листа У. Самчука до І. Вовчука від 5.09.1956 р.: “Вшановний Пане Професоре! Маю шану звернутися до Вас у такій справі: я роблю і цього року відчитове турне по США з метою організувати собі діяві засоби для можливості дальшого існування, як письменник. Я тепер маю в роботі нові три літературні проекти і хотів би її конче зреалізувати. А Ви самі знаєте, що у нас нема ніяких видавництв, щоб працю письменника оплачували.

Я дозволив собі звернутися також до Вашої організації ООЧСУ з проханням улаштувати мені пару відчитів там де є більша кількість Вашого членства. Про всі деталі цієї справи я пишу в окремому листі до ООЧСУ. Вас хочу просити лише про підпертя моєї справи, бо вона для мене дуже важлива...” [22].

Низка листів У. Самчука носить діловий характер, оскільки в них митець порушує питання стосовно влаштування відчитів, видавничих справ творів та ін.

У листах письменника офіційно-ділового характеру можна виокремити також короткі листівки або відкритки, що вміщують актуальну інформацію, домовленості про зустрічі тощо. За своєю функцією вони тотожні з сучасним телефонним дзвінком. В офіційно діловому епістолярії У. Самчука також наявні листи-подяки, за надсилання творів та інші зовнішні знаки уваги. Для прикладу наведемо уривок із листа письменника до п.Серяєвої від 14.08.1977р.: “Вшановна Пані Серяєва! Одержав Ваш лист, дякую за дружні, гарні слова з приводу мого Коня, висилаю Вам тепер Білого і Вороного – ціна їх разом \$15.00 плюс, як можете – порто, що зазначене опакуванню книжок. 10 доларів, які Ви вислали до того враховуються. Вибачте, за таку бухгалтерію. Вітайте Лимана! Зі щирою до Вас пошаною” [27]. А ось інший зразок листа-подяки адресований У. Самчуком до родини Погайдаків, на жаль, дата не збереглася: “Дорогі друзі! Пересилаю Вам мій сердечний привіт і подяку з Торонта після мого приїзду від Вас. Я почувався у Вас, як дома, був схвильований Вашою ширістю, дружбою і гостинністю, за що Вам від душі дякую.

Їхалося мені добре, дома також усе гаразд. Пересилаю Вам також одну зі своїх книжок “Волинь” ч. І на пам’ятку про нашу зустріч. Це є подарунок, а тому прошу не робити ніякої компенсати. Щирий привіт усім Вам. З приємністю згадую мою приятельку Ірочку. З пошаною, Ваш” [26].

За слухним зауваженням Г. Мазохи, офіційно-ділове листування можна дефінювати як тип кореспонденції, що вміщує певну конкретну пропозицію, прохання, вітання або подяку і характеризується виразністю висловленої думки, чіткістю, лаконічністю та здебільшого відсутністю

емоційного забарвлення. Прескрипт і клаузула листа формалізовані й однотипні, інформація про дописувачів зведена до мінімуму [там само, с. 66].

Листи приватно-ділового характеру відзначаються прагненням звернутися до тих проблем, що мають для адресанта значно більше значення, ніж тимчасові, поточні проблеми та питання [15, с. 67]. В епістолярному доробку У. Самчука превалюють власне останні. І це не випадково, адже означений тип листування давав змогу митцеві не лише підтримувати зв'язок з близькими та знайомими, з літературно-мистецьким світом, а й реалізувати естетико-аксіологічні письменницькі потреби. Водночас слід зацентувати увагу на тому, що, ґрунтуючись на документальній основі, епістолярій все ж таки є не лише фіксацією подій та фактів, а й літературою особливого виду, яка передбачає відбір і художнє узагальнення матеріалу. Через те слухним нам видається твердження Т. Гундорової, що “лист існує на межі життя і творчості й вводить в атмосферу чогось такого, що більше за літературу, а саме – в автентичність і зв'язаність голосу й екзистенції” [6, с. 22].

Приватне листування за своєю природою досить наближене до щоденника, і, як зазначає О. Галич, “це цілком повновартісне художнє явище, що крім фактів біографічного характеру, несе в собі розгадку багатьох таємниць творчої лабораторії митця, його художніх пошуків” [5, с. 195].

Приватно-ділові кореспонденції У. Самчука, які творились у різні роки, показують його світосприйняття. Завдяки цим листам, письменник постає перед нами не лише як митець слова, а й як особистість з власним, оригінальним, неординарним світоглядом. Наприклад, у листі до М. Антонович-Рудницької від 4.04.1975 р. У. Самчук дякує за привітання з ювілеєм і тут же захоплюється спогадами про Прагу: “Дорога Пані Марино! Дякую мульті бене за Ваше земляцьке привітання з приводу мого умовного ювілею. Нас пов'язують нікому не потрібні дати, а з ними і клопоти. Це, мабуть, мій чудовий друг Стефанік накинув Вам цю думку привітання.

О, Прага! О, злата Прага! Пригадую, пригадую! І хочу вельми щось про неї написати. Я розбушувався спогадами, а Прага дає для цього стільки наживи” [21].

У іншому листі до Д. Дучинського від 2.12.1958 р. У. Самчук ділиться з адресантом своїми думками, власними переживаннями: “Дуже вдячний за Ваш прекрасний лист, який став мені у пригоді, бо я дозволив собі використати його частиною у інтерв'ю з газетою “Вільне слово”, не згадуючи Вашого прізвища, бо не мав на це Вашого дозволу.

Такі листи дають мені моральну підтримку в боротьбі з тими, що не можуть, або не хочуть розуміти моїх роздумів і тих проблем, що я намагаюся у своїх літературних працях заторкнути. Між тим, ті проблеми вимагають від нас літераторів вияснення. Я не є певний чи я роблю це добре, а тому відгуки читачів дають мені можливість



контролювати себе. Прошу і на далі не забувати мене – я роблю старання знайти засоби і можливість написати і видати ще й третю книгу з цієї трилогії” [24].

У потрактуванні письменницької кореспонденції В. Кузьменко доходить висновку, що остання – “це твір літературного та історіографічного жанру...” [11, с. 56]. З метою аргументації дослідник посилається на ту обставину, що переважна більшість вітчизняних письменників “ніколи не зводила свою життєву місію до служіння тільки художньому слову” [там само]. Адже: “Українським письменникам часто доводилося підставляти плечі під тягар інших справ – громадсько-політичних, освітніх, видавничих і т.п.” [16, с. 4]. Можливо саме через цю обставину, письменницькі листи являють собою художню вартість.

Скажімо, У. Самчук у листі до О. Штуля від 8.09.1965 р. ділиться своїми думками щодо написання спогадів про О. Телігу: “Дорогий Пане Олег! Дуже дякую за лист... І за привітання. Мої спогади викликають гарний резонанс... Правдоподібно, прийде ще і не гарний... Але це не уникнемо... Книга вийде аж по скінченню друку в журналі /відбитка/...”

Від часу як ми бачились, моя загальна ситуація помітно змінилася. Я мусів залишити свою письменницьку роботу і йду “на чужу”, чисто задля хліба насушного... Не було виходу. Всі мої намагання втриматися при літературі не дали вислідів. Був ювілей, я дістав нагороди і багато слів, але ніяких засобів для життя. Наша акція щодо видання /перевидання/ “Волині” не дала також наслідків... Наша публіка до справ літератури зовсім збайдужіла, а до того приєдналася довготривала нагінка на мене дуже широким фронтом від більшовиків, через Донцова, різні партії парафії аж до Косача... Всі мають до мене претензії, розуміється, не літературного характеру. Кожний воліє бачити мене якимось “членом” якоїсь парафії, але не письменником. І з цього витікає ціле лихо...

А також через це мені ледве чи вдасться дати якусь працю про О. Телігу, бо я навіть сумніваюся чи зможу написати чергові книги спогадів /я розтянув їх на п'ять книг/.. Як також не зможу закінчити кілька моїх літературних проєктів, а тому третій том “Ост” – а.

Зрештою про О. Телігу я дав чимало згадок у “Білому коні”... Можливо більше, ніж всі решта згадок про неї взяті разом. Розуміється, я міг би написати окрему про неї брошуру, але це тепер не в моїх силах...” [28].

А ось уривок з листа У. Самчука до І. Коровецького від 25.05.1979 р.: “Бувало, був Маланюк, який завжди заїжджав “на погадати”. І ми говорили до хрипоті... Тепер всі наші близькі з тих часів і тих країв відійшли... Залишились хіба ми з Вами... І при першій нагоді, ми з Вами увірвемось...” [25].

Наведені приклади засвідчують, що листи мають ніби два пласти: зовнішній (формальний) власне епістола і внутрішній глибинний, у якому здійснюється творча робота. Це зумовлюється тим, що

призначення листа полягає не тільки в тому, щоб лише поінформувати респондента, а й у можливості адресанта висловити свої почуття, або поєднати те й інше [15, с. 80]. Як зауважив Є. Маймін, у приватному листуванні письменник відчуває себе незалежним і вільним від усіляких жанрових умовностей [14, с. 78]. Свого часу Н. Конрад відзначав, що “вказати пальцем на категорію поетичного неможливо [9, с. 312], і не варто розуміти справу механічно: вплив життя на літературу, на художній твір не є насильницьким, життя переломлюється в творчій особистості письменника” [18, с. 31].

Отже, враховуючи вище сказане, можемо зробити висновок, що художній лист – образне ціле, а побутовий лист, узагальнюючи життєвий факт, наближається до художнього твору. І чим глибше індивідуально-особистісний план набуває в листі масштабів загальнолюдського значення, тим помітніше побутова кореспонденція наближається до художнього твору [15, с. 80].

У своїй сукупності кореспонденції У. Самчука становлять собою різні жанрові форми листа, стилістику, яка змінюється в залежності від автора та його адресатів. За адресатно-рецептивною спрямованістю в епістолах письменника можна виокремити кореспонденції: офіційно-ділові, приватно-ділові, приватно-дружні та дружньо-родинні. Стосунки між респондентами в приватно-дружніх листах характеризуються достатньою змістовою свободою.

Приватне листування У. Самчука демонструє тематичне багатство, багатофункціональність, структурну та стилеву мозаїчність. Кореспонденції письменника – яскравий приклад руйнації традиційних епістолярних канонів, “гібридизації жанрів”, що в свою чергу є прикладом динаміки літературного процесу другої половини ХХ століття.

У процесі вивчення епістолярної спадщини У. Самчука виявлено ряд аспектів, що потребують подальшого аналізу: необхідно досліджувати листи митця з погляду їх художньо-естетичної вартості, а також визначення сутності та функцій кореспонденцій письменника в літературному процесі другої половини ХХ ст.

### **Література**

- 1. Белоконь С.** Эпистолология / С. Белоконь // Специальные исторические дисциплины. – К. : Мин-во образования Украины, 1992. – С. 307 – 311.
- 2. Вашків Л.** Епістолярна літературна критика : становлення, функції в літературному процесі / Л. Вашків. – Тернопіль : Поліграфіст, 1998. – 134 с.
- 3. Галич В. М.** Поетика публіцистичного тексту (на матеріалі творчості Олеса Гончара): Навчальний посібник / В. М. Галич. – К.: Шлях, 2006. – 200 с.
- 4. Галич О. А.** Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика / О. А. Галич. – К. : КДП ім. О. М. Горького, 1991. – 217 с.
- 5. Галич О. А.** У вимірах non fiction : Щоденники українських письменників ХХ

століття. Монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с. **6. Гундорова Т.** Феномен Стусового “жертво слова” / Т. Гундорова // Стус як текст. – Мельбурн, 1992. – С. 22. **7. Заболотна Т.** Епістолярна спадщина В. Винниченка : адресування і стиль : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Т. Заболотна. – К., 2005. – 189 с. **8. Зорина Т.** К проблеме эпистолярного жанра / Т. Зорина // Учёные записки МГПИЯ им. Мориса Тореза. – М., 1970. – Т. 55. – С. 38 – 44. **9. Конрад Н.** О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи / Н. Конрад // Проблемы современной филологии [Сб. науч. ст.] – М. : Наука, 1965. – С. 310 – 327. **10. Коцюбинська М.** “Зафіксоване й нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К. : Дух і літера, 2001. – 299 с. **11. Кузьменко В.** Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ ст. / В. Кузьменко – К., 1998. – 305 с. **12. Курило Л.** Епістолярій Олесь Гончара і творча індивідуальність письменника : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Л. Курило. – К., 2006. – 200 с. **13. Ляхова Ж.** Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства / Ж. Ляхова // Третій міжнародний конгрес українців. – Харків, 1996. – Том : Літературознавство. – С. 85 – 91. **14. Маймін Є.** Дружеская переписка. Пушкин с точки зрения стилистики / Є. Маймін // Пушкинский сборник. – Псков, 1962. – С. 77 – 87. **15. Мазоха Г.** Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття : жанрово-стильові модифікації. Монографія / Г. Мазоха. – К. : Міленіум, 2006. – 344 с. **16. Мельничук Б.** Випробування істиною : Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі / Б. Мельничук. – К. : Академія, 1996. – 272 с. **17. Неживий О.** “Мудрий скарбничий – пам’ять людська” / О. Неживий // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – №№5-6. – С. 174 – 179. **18. Піксанов Н.** К социальному генезису літературного напрямлення / Н. Піксанов // Русская литература. – 1963. – №2. – С. 30 – 38. **19. Ткачівський В.** Німецькомовне листування І. Франка як літературознавче джерело : Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / В. Ткачівський. – Івано-Франківськ, 1997. – 198 с. **20. Федюрко С.** Стилистические особенности русского делового письма как жанровой разновидности официально-делового стиля : Автореф. дис. на соискание науч. степени канд. філол. наук / С. Федюрко. – Воронеж, 2002. – 20 с. **21. Листи Уласа Самчука до М. Антонович-Рудницької** // Там само. – Ф. 195, №313. **22. Листи Уласа Самчука до І. Вовчука.** // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 195, №391. **23. Листи Уласа Самчука до Є. Гедройца.** // Там само. Ф. 195, №421. **24. Лист Уласа Самчука до Дучинського** // Там само. – Ф. 195, №487. **25. Листи Уласа**

Самчука до І. Коровецького. // Там само. – Ф. 195, №562. 26. Листи Уласа Самчука до родини Погайдаків // Там само. – Ф. 195, №716. 27. Листи Уласа Самчука до Серяєвої // Там само. – Ф. 195, №765. 28. Листи Уласа Самчука до О. Штуля. // Там само. – Ф. 195, №879.

**Пангелова М. Б. Листи Уласа Самчука як відображення жанрової природи документалістики**

Глибоке дослідження епістолярної спадщини національних митців слова є актуальною проблемою сучасного літературознавства, а проблема жанрової теорії є однією з найбільш значущих у вивченні теорії літератури. Епістолярний жанр є своєрідним вмістилищем різних видів листів. Листи відомих письменників та У. Самчука зокрема пережили своїх авторів і нині добре відомі шанувальникам мистецтва слова. Отже, актуальність нашої наукової розвідки міститься і в самому матеріалі дослідження, і в його проблематиці.

*Ключові слова:* епістолярій, жанр, лист.

**Пангелова М. Б. Письма Уласа Самчука как отражение жанровой природы документалистики**

Глубокое исследование эпистолярного наследия национальных художников слова является актуальной проблемой современного литературоведения, а проблема жанровой теории – одна из наиболее значимых для изучения теории литературы. Эпистолярный жанр является своеобразным вместилищем разнообразных видов писем. Письма известных писателей и У. Самчука в частности пережили своих авторов и сегодня широко известны любителям литературы. Таким образом, актуальность нашего научного исследования объясняется и в самом материале исследования, и в его проблематике.

*Ключевые слова:* эпистолярий, жанр, письмо.

**Pangelova M. B. The letters by Ulas Samchuk as a reflection of the genre nature of the documentary literature**

The deep studying of epistolary of native artists of word is actual problem of modern literary science, and the problem of genre theory is one of the biggest area of studying the theory of literature. The genre of epistolary is a kind of accommodation of different types of letters. The letters of famous writers and Ulas Samchuk, specifically, outlived their authors and well known for fans of word art now. So, the actuality of our science research is in the material itself and in its problem.

*Key words:* epistolary, genre, letter.

УДК 82-94(092)

**Л. Г. Рева**

**ДОКУМЕНТАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОЇ  
ЛІТЕРАТУРНОЇ БІОГРАФІКИ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Біографії відомих українців – органічна частина нашого духовного і культурного спадку.

Біографічний твір як один із жанрів документально-художньої літератури посідає помітне місце в сучасному літературному процесі. Завдяки застосуванню нових біографічних методик створено різні види біографічної продукції: ювілейні матеріали, некрологи, збірники на пошану, автобіографії, портрети-спогади, енциклопедичні та словникові статті, генеалогічні розписи, біобібліографії, довідники тощо.

Особливості біографічних творів, їх значення ставали об'єктом дослідження багатьох науковців, які різнопланово студіювали ці питання. Диференціацію біографічних та історичних творів, становлення жанрів, історію розвитку літературної біографіки розглядали О. Галич [5, с. 238], Л. Рева [31, с. 39 – 41]; [32, с. 465 – 470]; [33, с. 305 – 310]; [34, с. 209 – 212]; [35, 111 – 119], І. Акіншина [1, с. 19]. Назви статей і окреслені в них проблеми говорять про їх зміст.

Початок ХХІ ст. сприймається як найпотужніший вибух, що був підготовлений багатьма духовними чинниками попередніх епох.

Докорінні трансформації, що сталися в науці в кінці ХХ ст. – початку ХХІ ст., пов'язані з осмисленням принципово нових горизонтів раціонального мислення, дозволили побачити в біографічному письмі виключно потужні евристичні можливості. Доведено, що біографія — є не просто ірраціональним компонентом жанрової різноманітності художньої літератури. Біографія здатна акумулювати в собі різноманітні типи дослідницьких практик та способів викладу і порівняння різноманітних теорій “наук про людину”. І при цьому не перестає бути власне біографією, тобто життєписом особистості.

Сучасні біографічні праці складають велику розгалужену систему жанрів, починаючи від біографічних наукових і науково-популярних досліджень, в яких, на основі документальних джерел, широкого історичного матеріалу, дається філософо-літературознавчий зріз життєвого та творчого шляху українських літераторів, а також літературно-критичних праць, художніх творів – романів, повістей, оповідань, нарисів, есеїв, епістоляріїв, які знайомлять читачів з життям та творчістю українських митців.

Закономірним явищем в кінці ХХ – початку ХХІ ст. стала поява мемуарів. Упродовж останніх років упорядники й видавництва подарували читачам справжні свята зустрічі з мемуарним та

епістолярним набутком О. Барвінського (“З громадського і письменського життя русинів”), Є. Чикаленка (“Спомини”), Б. Лепкого (“Журавлі повертаються”), Д. Донцова (“Рік 1918”), А. Чайковського (“Спогади. Листи. Дослідження”) І. Гнатюка [6], Л. Коваленка [18] та багатьох інших видань, джерельно цінних, що закладають основи різнобічного дослідження набутку українських митців. Звичайно, розглянути їх всіх у невеликій за обсягом статті неможливо та це й не входить в наші наміри. Спинимось лише на деяких з них, серед яких виділяються своєю масштабністю за часом описаних споминів і глибиною думок мемуари І. М. Дзюби “Спогади і роздуми на фінішній прямій” / Вступ. ст. М. Жулинського. – К.: Криниця, 2008. – 928 с.

Мемуари І. Дзюби – Героя України, академіка НАН України, лауреата Національної премії України ім. Тараса Шевченка – це своєрідний “літопис самовидця”, гранично документальний і реалістичний, – говорить в анотації до книги. Але основна увага – до внутрішнього світу, до переживань і формування оповідача, до “непарадних” сторінок історії, до постатей людей, поруч із якими автор верстав нелегкі життєві шляхи”[12, с. 4]. Спогади І. Дзюби доповнює блискуча вступна стаття М. Жулинського “Навздогін із пером в руках за 75-літнім марафонцем” (стаття написана 2006 р.).

Книга Ю. Шевельова [46] містить спогади видатного українського мовознавця і літературознавця, діяча культури, що мають велике значення в сенсі культурологічного пізнання. Це – хвилююча сторінка про українську культуру ХХ ст., людські творчі біографії впродовж 1920 – початку 1950-х років. Період життя, озаглавлений Ю. Шевельовим “В Європі” розкриває його працю в Берлінському Українському науковому інституті, участь в організації МУРу, зустрічі з такими неординарними посталями, як У. Самчук, Ю. Косач, Т. Осьмачка, Є. Маланюк, Д. Гуменна, роль Ю. Шевельова в розвитку славістики в Європі, в тому числі і Україні.

Характерною особливістю сучасної української автобіографічної прози є надмірне заглиблення в психоаналітичні теорії та концепції. Особливо це стосується так званої жіночої прози [39, с. 39 – 47].

Однією з прикметних тематичних особливостей літературної біографіки першого десятиліття ХХІ ст. стала поява біографічних матеріалів про видатних діячів минулого, зокрема про державного діяча Київської Русі Ярослава Мудрого [43], церковного діяча ХVІ – ХVІІ ст. Іова Княгиницького [2], письменників ХVІІ –ХІХ ст. – Г. Сковороду: [29], І. Франка [11]; Лесю Українку [15]; сходознавця, академіка ВУАН А. Кримського [27].

Особливо багато біографічних матеріалів вийшло на вшанування 190-ї річниці від дня народження Великого Кобзаря [14] в книгах Зайцева П. [16]; Барабаша Ю. [3]; Лепкого Б. [24]; Кралока П. [22]; Дзюби І. [13].

Ідучи слідом за Г. Грабовичем [10], який емоційно політизовано тлумачить поезію Т. Шевченка, деякі дослідники [27], Гундорова Т. [11], Забужко О. [14, с. 15] у своїх творах закладають основи принципово нового осмислення аналізу творчості письменника, влади міфу в українській свідомості кінця другого та початку третього тисячоліть, міфу, в якому превалюючою є сфера почуттів, а не інтелекту.

Значним внеском до біографії великого Кобзаря стала книга В. Шевчука “Personae verbum” (“Слово іпостасне”) [46], в якій ставиться питання, яке досі не досліджувалося шевченкознавством: про творення Шевченком власної унікальної універсальної картини світу та України, а в ньому життя українського народу в минулому, сучасному та майбутньому. Заперечуючи Г. Грабовичу та його однодумцям, які називають Т. Шевченка міфотворцем, В. Шевчук підкреслює, що Т. Шевченко ніяким вигадником і спотворювачем правди не був. “Правда” – один із незрушних постулатів його світогляду”.

Героями досліджень, спогадів, літературних портретів стають і письменники ХХ ст., зокрема, Г. Михайличенко [43]; В. Симоненко [39]; О. Гончар [8]; В. Яворівський [49]; Т. Осьмачка [4] .

Поряд з науковими історико-біографічними дослідженнями українська літературна біографіка включає науково-популярні, белетризовані біографії. Їх прикладом є серія “Урок літератури” видавництва “Веселка”, розрахована на допомогу навчальному процесу загальноосвітніх шкіл [9, с. 7, 17, 44]. Отже, сучасній літературній біографії властиві різновиди – класичний життєпис, для якого характерна орієнтація на змістовно-сміслову частину твору, і популярна біографія, в якій пріоритет надається формальній стороні організації життєпису.

Знаменним явищем стала поява значної кількості щоденникових творів, окрім паралельного перевидання щоденників минулого століття, донедавна заборонених: (щоденники С. Єфремова – 1997; О. Гончара: В 3 кн. – 2002 – 2004; Марка Черемшини – 2005). Очищувальна, сповідально-щира наснаженість та інтелектуальний потенціал цих документів буття української людини, “української душі на Голгофі двадцятого століття” і на вістрі тисячоліть, їх глибоко повчальний смисл [38, с. 31]. І хоча в щоденниках персонажів і ліричних героїв небагато, записи про них мають особливе значення, оскільки письменник з властивим йому внутрішнім світом, переживаннями, емоційним станом душі з докладністю, аналітичністю своєрідно розкриває психологічні образи та картини своїх героїв. М. Ткач у своїх “Роздумах над щоденниками Олеся Гончара” [41] зазначив, що за життя такі постаті бачаться, як високі моральні провідники нації. Своєю чесністю, відданістю, принциповістю, послідовністю й твердістю у відстоюванні прав і свобод вони згуртовують, цементують і зміцнюють народ.

Щоденники, як своєрідна літературна форма, мають велике інформативне значення для дослідника: по-перше, що стає об’єктом

уваги митця, і, по-друге, яке суб'єктивне ставлення до цього об'єкта виявляє письменник.

Незважаючи на повну байдужість держави до української літератури на зламі тисячоліть, не зважаючи на появу окремих “наукоподібних” творів з примітивною мовою, нецензурщиною, засиллям іноземної лексики, що під виглядом “модерну” є наступом на все те прекрасне, що невіддільне від природи художньої творчості, більшість літераторів у своїх біографічних творах спираються на розуміння синтезу традиційних національних інтелектуально-духовних надбань з найсучаснішими здобутками світового досвіду. Творча еволюція вчених свідчить про духовне, громадянське змушнення, про невичерпний порив до самооновлення, до досягнення своїх творчих громадянських ідеалів, як національно-патріотичних, так і загальнолюдських.

Однією з жанрових форм сучасної мемуаристики є епістолярна спадщина митця. Листи Г. Сковороди, І. Вишенського, Марка Вовчка, М. Коцюбинського, П. Грабовського, Б. Грінченка, Лесі Українки, В. Винниченка, зокрема його епістолярний діалог з Розалією Ліфшиць (1911 – 1918) (Слово і час. – 2007. – № 9 – 10; 2008. – №№ 1, 3, 6; 2009.), О. Олеся, Л. Первомайського [36], Листи до М. Коцюбинської В. Стуса виходять далеко за межі інформаційно-комунікаційного призначення. Манерою свого письма вони наближені до художніх творів.

Останнім часом з'явилася низка спеціальних досліджень, в яких важливі питання джерелознавства розглядаються саме на фоні епістолярної спадщини українських митців: Жодні спогади сучасників, жоден музей не здатен так відтворити атмосферу, в якій жив, працював письменник, як це може зробити його листування [37].

Осмилення епістолярних свідчень дає змогу “побачити її діячів як живих людей, розвіяти міфи, відкинути інсинуації” [20, с. 71 – 83]. Листи є документальним джерелом для вивчення творчої біографії письменника [20], [21], [25, с. 70 – 81].

Об'єктивізм, розгляд суперечливих явищ в літературі – все це характерні риси сучасної літературної біографіки початку ХХІ ст., якій притаманне історико-філософське і образно-художнє осмилення життєвого і творчого шляху окремих особистостей. Українська біографіка виступає як важливий чинник духовного життя, що впливає на формування національної свідомості суспільства, духовного оновлення людини, необхідного сучасній Україні.

Як складова частина літературознавства, біографістика продовжує виконувати свою функціональну роль – виборювати, утверджувати і підтримувати українську літературу та її творців, розкривати непересічні особистості в літературно-мистецькій галузі. Цьому підпорядковані різноманітні види історико-біографічних праць, які знайомлять читачів з життям та творчістю українських митців, і є важливими джерельними ресурсами українського національного біографічного архіву.



Наш час – це доба серйозних наукових пошуків, глибинних засад аналізу творчості митців, життєписи яких стають предметом студій біографістів. Прагнення об'єктивності дає можливість правдиво, безкомпромісно, виважено змальовувати постаті літературознавців [30, с. 66 – 79], [38, с. 87, 90]. Відбувається переосмислення історії української літератури та досвіду її творців.

Всі документальні художньо-біографічні твори зберігають основні риси жанру, окреслених ще А. Моруа [26] : правдивість, сміливий пошук істини, документальність, багатогранність людської особистості.

Утвердження в житті українського народу культурних цінностей в наш час створює передумови для подальшого розвитку літературної біографіки.

### **Література**

**1. Акіншина І.** Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80 – 90-х років ХХ ст. : Автореф. дис. на здобуття вченого ступ. канд. філол. наук / І. Акіншина. – Дніпропетровськ, 2005. – 19 с. **2. Бабій В.** Життє Іова Княгиницького / В. Бабій. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2005. – 23 с. **3. Барабаш Ю.** Тарас Шевченко : Імператив України : Історіо- й націософська парадигма / Ю. Барабаш. – К. : Нац. ун-т “Києво-Могилянська Академія”; Ін-т літератури імені Т. Шевченка, 2004. – 179 с. **4. Барчан В.** Творчість Теодосія Осьмачки в контексті стильових та філософських вимірів ХХ століття : Монографія / В. Барчан. – Ужгород, 2008. **5. Галич О.** Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи / О. Галич. – Луганськ, 2001. – 246 с. **6. Гнатюк І.** Стежки – дороги : Спомини / І. Гнатюк. – Дрогобич : Відродження, 1998. **7. Гоян Я.** Портрет : Літ. портрет Маркіяна Шашкевича / Я. Гоян. – К. : Веселка, 2007. – 124 с. **8. Гоян Я. П.** Собор української душі : Літературний портрет Олесья Гончара / Я. П. Гоян. – 4-е вид. – К. : Веселка, 2008. **9. Гоян Я.** Чистий, як і душа українця : Літ. портрет Марка Черемшини / Я. Гоян. – К. : Веселка, 2004. **10. Грабович Г.** Шевченко як міфотворець : Семантика символів у творчості поета / Г. Грабович [Пер.з англ.] – К. : Рад. письменник, 1991. – 212 с. **11. Гундорова Т.** Франко – не Каменярь; Франко і Каменярь / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2006. **12. Гундорова Т.** Невідомий Іван Франко : Грані Ізмарагду. – К. : Либідь, 2006. **13. Дзюба І.** Спогади і роздуми на фінішній прямій / І. Дзюба [Вступ. ст. М. Жулинського]. – К. : Криниця, 2008. – 928 с. **14. Дзюба І.** Тарас Шевченко : Життя і творчість / І. Дзюба. – К. : Альтернативи, 2005. **15. Забужко О.** Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Факт, 2001. – 160 с. **16. Забужко О.** Notre D'ame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. **17. Зайцев П.** Життя Тараса Шевченка / П. Зайцев [Вид. підгот., іл., упоряд. та прокоментував Ю. Іванченко; передм. В. Шевчука]. – К. :

Мистецтво, 1994. – 352 с. **18. Затонський Д.** Вічна загадка Шекспіра : Літературознав. Дослідж / Д. Затонський. – К. : Веселка, 2005. – 21 [1] с.

**19. Коваленко Л.** Ми – люди майбутнього, ми – не минулі : Статті, щоденники, спогади, листи / Л. Коваленко [Упор. Н. Калениченко, О. Поліщук; наук. ред. В. Дончик]. – Дніпропетровськ, 2008.

**20. Коцюбинська М.** Зафіксоване і нетлінне : Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К. : Харк. правозахисна група : Дух і Літера, 2001. **21. Коцюбинська М.** Епістолярна панорама шістдесятих / М. Коцюбинська // Київська старовина. – 2000. – № 2. – С. 71 – 83.

**22. Коцюбинська М.** Історія, оркестрована на людські голоси : екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури / М. Коцюбинська. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. **23. Кралюк П.** Волинь у житті та творчості Тараса Шевченка / П. Кралюк. – Луцьк : Полігр.-вид. дім “Твердиня”, 2006. – 79 с. **24. Кузьменко В.** Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ ст / В. Кузьменко. – К., 1998. – 305 с. **25. Лепкий Б.** Про життя і твори Тараса Шевченка / Б. Лепкий. – К., 2004. **26. Ляхова Ж.** Історія української епістології. Дослідження та видання епістолярної спадщини / Ж. Ляхова // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 70 – 81.

**27. Maurois А.** Aspects de la biographie. — Paris, 1928. **28. Павличко С.** Націоналізм, сексуальність, орієнталізм : Складний світ Агатангела Кримського / С. Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2000. – 328 с. **29. Первомайський Л.** Вибрані листи : 1970 – 1973 / Л. Первомайський. – К. : Альтерпрес, 2008. **30. Попович М.** Григорій Сковорода : Філософія свободи / М. Попович. – К., 2008. **31. Радько А.** Невідомі сторінки життя Бориса Якубського / А. Радько // Слово і час. – 2008. – № 11. – С. 66 – 79. **32. Рева Л.** Деякі проблеми розвитку української біографіки / Л. Рева // Бібліотечна планета. – 2000. – № 2. – С. 39 – 41. **33. Рева Л.** Інформаційно-бібліографічні ресурси літературної біографіки / Л. Рева // Бібліотека. Наука. Культура. Інформація : Наук. праці НБУВ / НБУВ. – 1998 : Вип. 1. – С. 465 – 470. **34. Рева Л.** Розвиток літературної біографіки в Україні в ХХ столітті / Л. Рева // Наук. праці НБУВ. – 2001 : Вип. 7. – С. 305 – 310. **35. Рева Л.** Літературно-біографічні видання кінця ХХ – початку ХХІ ст. як джерельний ресурс формування іміджу України / Л. Рева // Українознавчий альманах : Вип. 1: Український образ світу : Особливість у світовому контексті. – К. : Київ. ун-т, 2009. – 220 с. **36. Рева Л.** Бібліографічні джерела української літературної біографіки – інформаційний засіб історико-культурної спадщини України / Л. Рева // Культурна спадщина України / Матеріали міжнар. науково-практ. конференції / Уманський держ. пед. ун-т ім. П. Тичини (Умань, 15 – 16 трав. 2009). — Черкаси: Видавець Чабаненко Ю., 2009.— 272 с. **37. Ротач П.** Іван Котляревський у листуванні / П. Ротач. – Опішне : Укр. народознавство, 1994. – 312 с. **38. Святовець В.Ф.** Епістолярна

спадщина Лесі Українки. Листи в контексті художньої творчості В. Ф. Святовець. – К., 1981. **39. Селівестрова С.** Айзеншток І, Єфремов С. // Слово і час. – 2008. – № 9. – С. 87, 90. **40. Соболев В.** Новочасна сповідь чи традиційний щоденник / В. Соболев // Слово і час. – 2005. – № 10. – С. 31. **41. Сом М.** З матір'ю на самоті : [Діалог про поета В. Симоненка, спогади та листи від його матері] / М. Сом. – К. : Смолоскип, 2005. **42. Тебешевська-Качак Т.** Автобіографізм як принцип нарації та характеротворення у прозі Оксани Забужко / Т. Тебешевська-Качак // Слово і час. – 2004. – № 2. – С. 39 – 47. **43. Ткач М.** Роздуми над щоденниками Олеся Гончара / М. Ткач // ЛУ. – 2009 – № №15 – 16. **44. Толочко П.** Ярослав Мудрий / П. Толочко [Під заг. ред. В. Смоля]. – К. : Вид. дім “Альтернативи”, 2002. – 270 с. **45. Цибаньова-Стеценко О.** Промінь забутої слави (Гнат Михайличенко): Ч. 1 – 2 / О. Цибаньова-Стеценко. – К. : Київ. Міжнар. ун-т, 2004. **46. Шахова К.** Вічно жива спадщина : Літ. портрет Фрідріха Шиллера / К. Шахова. – К. : Веселка, 2004. **47. Шевельов Ю.** Я – мене – мені... (І навкруги) / Ю. Шевельов. – Х., Нью-Йорк : Березіль; Вид-во М. П. Коць, 2001. – Ч.1 : В Україні; Ч. 2 : В Європі. **48. Шевчук В.** “Personae verbum” (слово і постасне) : Розмисел / В. Шевчук. – К. : Твім Інтер, 2001. – 261 с. **49. Шерех Ю.** Кулішеві листи і Куліш у листах / Ю. Шерех // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеологія : В 3 т. – Т. 2. – Х. : Фоліо, 1998. – 367 с. **50. “Я дуже щиро щиро Вас люблю...”** Шевченко у розповідях сучасників. – Х. : Прапор, 2004. – 351 с. **51. Якубовська М.** “Твоїм будучим душу я тривожу...” : Літ. портрет Володимира Яворівського. – Львів : “Тріада плюс”, 2007.

**Рева Л. Г. Документальні джерела української літературної біографіки початку ХХІ ст.**

Стаття є спробою дати огляд і своє розуміння сучасного стану української літературної біографіки як найменш висвітленої і недостатньо дослідженої наукової категорії.

*Ключові слова:* українська літературна біографіка, літературний портрет, спогади, мемуари, щоденники, листи.

**Рева Л. Г. Документальные источники украинской литературной биографии начала ХХІ в.**

Статья является попыткой дать обзор и свое понимание современного состояния украинской литературной биографии как наименее изученной и недостаточно исследованной научной категории.

*Ключевые слова:* украинская литературная биография, литературный портрет, воспоминания, мемуары, дневники, письма.

**Reva L. G. Documentary sources of the Ukrainian biographical literature of the beginning of XXI century**

The article is a trial for the observation to give the discreet and our understanding of the modern condition of Ukrainian literature biographic for the least lighting and insufficiently studies of the scientific category.

*Key words:* the Ukrainian literature biographica, the literature portret, the remembrances, the memoirs, the journals, the letters.

УДК 821. 112. 2 – 94. 09

**Н. В. Скляр**

**РОЗВИТОК ЖАНРУ “АВТОБІОГРАФІЇ”  
У НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Інтерес до документальної й художньо-документальної літератури, що посилюється в останні десятиліття, розширив границі літературознавчого аналізу, втягнув у його сферу такі твори, які традиційно залишалися за його межами: щоденники, біографії, мемуари, автобіографії, листи, хроніки. Але читання творів названих жанрів представляє для фахівців чималі труднощі, тому що принципи аналізу їхньої поетики залишаються поки неопрацьованими. Тим часом, у творах документальних і художньо-документальних жанрів особистість може бути розкрита не менш глибоко й всебічно, ніж у творах художніх жанрів. Тому на сьогоднішній день вони користуються великою популярністю, як у читачів, так і в дослідників-літературознавців.

На літературних просторах тема розвитку автобіографії в німецькому літературознавстві є актуальною, тому що картина дослідження жанру автобіографії буде неповною без висвітлення цього аспекту німецької літературної системи. Тому ціль даної статті полягає у розгляді особливостей розвитку автобіографічного жанру в літературі Німеччини.

Автобіографічний жанр у широкому сенсі поняття охоплює мемуари, повідомлення про індивідуальне життя, самоаналізи, щоденникові нотатки. Дивний попит на цей жанр пояснюється інтересом, що прокинувся у індивідуума, до його власного існування, його неповторного характеру, його суб'єктивності. Нарешті, цікавість звернена на роль, що відіграє індивідуум в цьому світі. Саме ця роль стоїть в центрі інтересу мемуарних жанрів [1, с. 23].

Що стосується історії виникнення даного жанру, то ще у греко-римський період існувало чимало біографічних творів – найвідоміший з яких “Порівняльні життєписи” Плутарха. Поява таких книг свідчить про зріст інтересу до окремої особистості, хоча люди ще не самі описували

своє життя – за них це робили історики. Крім того, всіх античних біографів приваблювали яскраві герої. Уявлення про неповторність і значимість будь-якої, навіть самої звичайної людини, ще не існувало. Але ці античні твори, хоча й вплинули на формування автобіографії як жанру, але в той же час вони скоріше можуть бути віднесені до мемуарних творів.

Безпосереднім попередником автобіографії в древньому Римі можна вважати книгу імператора Марка Аврелія “Наодинці із собою” (Міркування) II століття н.е. Однак і в цій праці государ-філософ зосередився, насамперед, на описі свого духовного світу. Завдяки надзвичайному літературному даруванню Марка Аврелія цей документ дозволяє спостерігати не стільки особисте життя, скільки напружену особисту роботу над освоєнням досягнень багатовікової стоїчної традиції [2, с. 171].

Отже, ті літературні пам'ятники античної доби, які мали автобіографічні або біографічні риси, все-таки не є автобіографіями в чистому виді.

У пізньому середньовіччі ситуація почала поступово змінюватися. У X – XIII ст. розростання міст призвело до великих змін не тільки в економічному і політичному, але й у духовному житті Європи. Осередками культури й освіти стали не віддалені від світу монастирі, а університети, що перебували в містах і, відповідно, набагато сильніше були пов'язані з навколишньою дійсністю. Однією з найважливіших рис середньовічної міської культури стає раціоналізм – світогляд, що вважає основою пізнання світу, насамперед, розум [2, с. 173].

Таким чином, значення окремої людини, наділеної розумом, а отже, здатністю до міркування, почало зростати.

Попередниками автобіографічного виду писань в XIV – XVI століттях вважаються Петрарка, Кардано, Платтер і Монтень. Їхні тексти передбачають нову область людського знання, роблять тривожне відкриття власного Я.

З початком XVIII століття інтерес до даного жанру виходить із освідомлення себе самого, вивчення власної персони стає яснішим, більш комплексним, ніж раніше. Більше мова не йде тільки про дослідницький стан особистості, як у Кардано й Монтеня, починається вимір області свідомості, щоб у такий спосіб зрозуміти її межі й багатство її можливостей [3, с. 56].

Автобіографія не завжди служить певному розумінню індивідуума, який згадує про своє життя. Якщо, наприклад, повідомлення служить пізнанню, то вона (автобіографія) вільна й незалежна. Але, проте, автономія, придбана через автобіографію є дуже обмеженою. Не потрібно забувати факти, які чітко демонструють публіці кризи індивідуума. Таке розуміння підтримували Руссо, Моріц, до них А. Бернд.

Саме “Сповідь” французького письменника й мислителя Жана-Жака Руссо (1712 – 1778) стала важливим етапом у розвитку автобіографії як жанру й джерелом численних наслідувань, як у Франції, так і в усьому світі. Величезний вплив на формування німецького автобіографізму зробив твір Моріца “Психологічний роман” [1, с. 26].

З цього часу кожний автор вимагає від себе необхідної для створення автобіографічного твору відвертості свідомості й вірогідності розповіді, проте, багато фактів не завжди відповідають документальній і історичній правді: Відкритість і правдивість належать до наміру автора по-своєму бачити, обговорювати й інтерпретувати прожите життя. Об’єктивність біографічних фактів ніколи не гарантована. Завжди буде розходження між видом самозображення й документальними відомостями. Зображення себе й спогади про себе самого завжди будуються такими, якими індивідуум хоче їх представити, тобто хоче бачити себе. Цей факт породжує також необхідність нового самознаходження, самовинаходу.

В автобіографії, насамперед, важлива воля до аналізу, що відрізняє автобіографію від мемуарів, вони є іншим жанром, але можуть здаватися спорідненими текстовими видами. Проте перспектива мемуарів – інша, так само, як і намір, і центр інтересу – інші. Так Я оповідача в мемуарах виражається у тому, що воно свідчить про події його епохи і його власної сфери існування; минуле здається скоріше спостережуваним, ніж пережитим. Автобіографія у вузькому сенсі показує її оповідача як свідка його внутрішнього розвитку, його пережитого минулого, значення і єдність якого він шукає. Обидва види – гаранті тотожності індивідуума, що вважає себе неповторним. У той же час він точно так само готовий визнати цю неповторність кожного іншого. Таким чином, виявляється, що мемуари більше пов’язані зі світом, суспільним діям, у той час як автобіографія показує нам приватну сферу окремого індивідуума [4, с. 124].

Наступне розрізнення належить до особливого характеру щоденникових нотатків, які не менше служать індивідуальної автопсії, але в них відсутня наративна якість. Хронологічний перебіг подій, одиничні замітки, а також спогад і інтерпретація ретроспективною й розширеною свідомістю ведуть до певного безладдя. Це безладдя сприяє змішанню фактів і почуттів, тому автобіографія розповідає більш докладно, митецьким способом.

Очевидно, що велика кількість автобіографічних текстів далеко перевершує можливості зразкового зображення. Тому їм доводиться задовольнятися обраними у різній європейській літературі фактами. Найвні джерела й риси: аналіз власного Я, сімейна хроніка, особистий щоденник завжди відкривають нам розходження між мемуарами й автобіографіями.

Так мемуари маркграфині фон Байрон (1709 – 1758) передають нам опис існування придворного життя, що дуже рідко допускало

приватне й індивідуальне існування. Усе було роллю й функцією. Протокол. Церемоніал і інтрига. Відсутність індивідуальної волі в чарівному блиску розкішного життя було загальноприйнятим. І особливий характер феодалного й придворного існування дає можливість краще зрозуміти схожі на революційні заперечення Руссо, який вважав предмет зображення у мемуарах та автобіографії однією з важливих прикмет різниці між цими жанрами [2, с. 176].

Дотепер точно не встановлено, чи сприяло підсилення інтересу до особистого життя збільшенню числа документів автобіографічного жанру, або навпаки кількість автобіографічних творів вплинула на інтерес читачів. У будь-якому разі, цей жанр одержав великий розвиток, ним інтенсивно займалися й проявляли увагу. У Німеччині це було пов'язано здебільшого з духовним рухом, з виникненням і розвитком пієтизму (Юнг-Штіллінг (XVIII ст.), Франку (XVII-XVIII ст.), Шпенер (XVII ст.). Цей рух сприяв спостереженню й аналізу, спонукав до контролю щоденного руху душі, що повинно було вести до виправдання перед Богом-творцем. Віросповідання – завжди основа листів про особисте життя з її духовним піднесенням. Однак Руссо все-таки вважав, що автобіографічний намір завжди домінує.

Таким чином, ціль оповідання буде інша, якщо мова йде про автобіографії. Пошук самого себе стає важливіше, ніж пошук Бога.

Крім того, пошук Я не вважався спогадом про події прожитого життя. Гуманістична автобіографія відрізняється від релігійних повідомлень, які обертаються навколо рухів душі і її визначень. Хоча обидва типи є першими шаблями для розвитку “справжньої” автобіографії. Пізніше Гете створив чудовий приклад такої автобіографії. Він зв'язав індивідуальну історію з описом історичних і загальних подій, якими вони відомі з мемуарів. А до нього автобіографія могла б, у деякому сенсі, зрівнятися зі сповіддю. Стан душі – це, так би мовити, відкриття Руссо, який користувався цим висловом, щоб захищатися від реальних або уявлених докорів його друзів і колег. Його адвокатська риторика завжди стояла на варті самооборони. Тому що він – великий оратор, що обвинувачує себе, щоб виправдати. Він звертається до Бога й майбутнього покоління, але в дійсності він говорить із сучасною публікою; перші слова “Сповіді” доводять це. Він оголює душу, щоб захищатися й зберігати свідомість, що його душа чиста. Але у такий спосіб він також показує, до якої міри ізольований індивідуум відчуває потребу бути визнаним, щоб приймати себе самого. Докладно Моріц займався цією проблемою в “Психологічному романі” [5, с. 32].

Моріц показує у своєму Антонові Реізері (1785 – 1790), що індивідуум намагається позбутися всіх докучливих очей. Так він досягає знання й розуміння себе самого. Індивідуум вірить, що усвідомлює себе за допомогою його спогадів про життя, байдуже наскільки поганими вони можуть бути [5, с. 46].

Доба романтизму залишила нам небагато автобіографічних повідомлень: Дж. В. Ріттер залишив вражаючий, неповторний приклад цього жанру, спогади Байрона були спалені.

Спираючись на велику кількість документів у 1811 – 1822 рр. Гете написав свій автобіографічний твір “Поезія й правда”. Гете описує себе дійсно з великою скромністю. Він не вводив образ особистості, що йому приписували. Зовсім навпаки він остерігався скоріше занадто уважного, однобічного й зафіксованого самоспостереження. “Поезія й правда” залишається історією щасливої молодості. Він описував свої дорожні замітки, не доповідаючи повну історію свого життя. У його працях автобіографічного жанру повністю відсутній характер віросповідання, а зауважується виняткова об’єктивність, переважає епічна особливість оповідання. Насамперед, він шукав баланс між індивідуальною особливістю й загальним характером епохи [6, с. 12].

Наприкінці XVIII ст. початку XIX ст. у німецькій літературі з’являється цілий ряд автобіографічних творів: “Спогади” Віллібальда Алексіса, “Пережите” Вільгельма Дорова, “Життя” Франца Ксавера Бронера, “Самобіографія” Франца Гриллпарцера. Саме вони закріплюють автобіографію як літературний жанр.

Таким чином, розвиток автобіографії в німецькій літературі від епохи Реформації до кінця XIX століття проходив інтенсивно й плідно. Даний жанр представлений безліччю творів німецьких письменників, філософів і вчених. Домінуючим жанровим поняттям автобіографія стала тільки до початку XX століття. Саме ця тема може бути перспективною для подальшого вивчення.

### **Література**

- 1. Wuthenow Ralph-Rainer.** Autobiographien. Autobiographische Schriften. / Wuthenow Ralph-Rainer. // Benjamins J. Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760 – 1820. Band : Epoche im Überblick. – Amsterdam / Philadelphia: Publishing Company, 2001, – 213 S.
- 2. Lehmann J.** Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie. / Lehmann J. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Redaktion : Moritz Baßler. – Tübingen: Aufbau-Verlag, 1988, – 178 S.
- 3. Sill O.** Zerbrochene Spiegel : Studien zur Theorie und Praxis modernen autobiographischen Erzählens. / Sill O. – Berlin, New York : de Gruyter, 1991, – 87 S.
- 4. Holdenried M.** Autobiographie / Holdenried M. – Stuttgart, 2000. – 281 S.
- 5. Kunte P.** Karl Philipp Moritz. Psychologischer Roman. Anton Reiser – aus der Sicht der Sozialisationstheorie, Dissertation. / Kunte P. – Heidelberg, 1996, – 134 S.
- 6. Zipfel F.** Fiktionale und Faktuale Texte. / Zipfel F. [Електронний ресурс] // Режим доступу : <http://www.uni-essen.de/Vorlesungen/epik/fiktufakt.htm>.



**Скляр Н. В. Розвиток жанру “автобіографія” у німецькій літературі**

У пропонованій статті розглядається становлення автобіографічного жанру в німецькій літературі, встановлюються етапи його розвитку з античних часів до кінця ХІХ століття. Одночасно дається коротка характеристика того, як визначалось та змінювалось поняття “автобіографія” на певному історичному етапі.

*Ключові слова:* автобіографія, німецька література, історичні етапи, особистість.

**Скляр Н. В. Развитие жанра “автобиография” в немецкой литературе**

В предложенной статье рассматривается становление автобиографического жанра в немецкой литературе, устанавливаются этапы его развития с античных времен до конца ХІХ столетия. Одновременно дается краткая характеристика того, как определялось и изменялось понятие “автобиография” на определенном историческом этапе.

*Ключевые слова:* автобиография, немецкая литература, исторические этапы, личность.

**Sklyar N. W. Development of the genre “autobiography” in the German literature**

In the following article the founding of autobiography in the German literature is analyzed, his development's stages since antique till the end of ХІХ century are fixed. Simultaneous is given a brief characteristic of determining and changing of the notion “autobiography” on the certain historical stage.

*Key words:* autobiography, German literature, historical stages, personality.

УДК 821. 161. 2 – 31.09 + 929 Шевчук

**А. П. Шевердіна**

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПОЗАСЮЖЕТНИХ  
ЕЛЕМЕНТІВ У ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ  
ВАСИЛЯ ШЕВЧУКА “СТРАСТІ ЗА МИКОЛАЄМ”**

Час швидко мчить повз нас, торкаючись наших заповітних мрій та ставлячи людство перед новими проблемами. Зараз, на початку нового тисячоліття, плин часу надзвичайно прискорюється і суспільство гостро відчуває потребу в осмисленні зрушень у політиці, культурі, у своїй

свідомості взагалі. Нові обставини життя вимагають нових літописців, які створили б яскраві та якісні документи доби, допомогли людям зрозуміти епоху та її героїв.

У цьому контексті неминує зростає цінність та кількість документальних творів. “Сьогоднішню літературу неможливо уявити без автобіографічної і мемуарної прози. Щорічно вона дає твори, які належать до найбільш помічених і критикою, і читачами” [1, с. 5]. За свідченнями вітчизняних і зарубіжних дослідників, документальна література плідно розробляється та ніколи не затримується на прилавках книжкових магазинів. Щасливу тенденцію до розвитку документалістики спостерігаємо і в Україні.

Вивчення документальної літератури має принципово важливе значення, оскільки вона допомагає відтворити минуле України, глибше зрозуміти культуру, традиції її народу, популяризувати праці політичних і громадських діячів, письменників. Композиційні особливості документальних творів на сьогодні недостатньо досліджені, тож метою даної розвідки є з'ясування особливостей використання позасюжетних елементів у біографічних творах.

Попри значну кількість видрукованих документальних творів, у літературознавстві й критиці ще не сформувалося єдиної точки зору на генезу та значення документалістики. “Справжня документалістика, створена пером великого майстра літератури, у переломну добу утвердження молоді Української держави в світі, набуває величезного громадського звучання, як специфічний, а іноді й мужній документ певної епохи, де очима учасника подій або ж очевидця оцінюються не лише окремі постаті реальних історичних особистостей, а й у цілому політика, ідеологія, право, мораль часу” [2, с. 5].

Особливу увагу читачі приділяють біографіям видатних культурних та політичних діячів, виняткових особистостей, від яких залежали або й досі залежать минуле, сьогодення і майбутнє. Кожного з нас цікавить життя Творця, Людини “у квадраті”, і не менше – обставини цього загальнозначущого життя, обличчя епохи, яку представляє герой біографії. “За читацьким інтересом до біографії завжди стоїть потреба побачити красиву й багату людську особистість. Біографія з'єднує для читача естетичні переживання, споріднені з тими, які порушує злиття ігрового й документального кінематографа: герой – як у романі, а усвідомлення справжності – як у житті” [3, с. 228].

Найчастіше дослідженням теоретичних проблем біографії займаються автори життєписів: Л. Едель, А. Моруа, Д. Мерріл, І. Стоун, Д. Стауффер, Е. Джонсон, Дж. Гарреті. В українському літературознавстві першою значною працею, що стосувалася виключно художньо-біографічних полотен, стала книга І. Ходорківського “Історико-біографічні твори з життя письменників” (1963), перевидана з доповненням у 1985 р. під назвою “Образ митця. Огляд історико-біографічних творів про письменників”. Що стосується проблем родо-жанрової класифікації біографічної

літератури, то чіткі критерії поділу художніх життєписів на два типи – традиційний (сюжетно-подієвий) та асоціативно-психологічний – уперше запропонував О. Галич. Схожий підхід до класифікації життєписів демонструють й інші дослідники, зокрема І. Данильченко, О. Зарицький. Велике значення для осмислення здобутків вітчизняних біографів має монографія Б. Мельничука “Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення)”. Вона містить найповніший огляд українських художніх життєписів відповідно до запропонованої автором періодизації.

О. Дацюк вважає неприйнятним використання таких понять як “документальний вид літератури” або “документальний жанр” для родо-жанрової класифікації біографічних полотен. Родо-жанрова класифікація і ступінь документалізму твору – це речі, що знаходяться в різних площинах, тобто терміни на зразок “документальний жанр (вид)” не класифікують, а лише характеризують відповідну літературну форму. Термін “художньо-документальна біографія” містить у своїй семантиці приховану тавтологію, через те оптимальнішим видається вживання коротшого терміну “художня біографія”.

“Біографії великих людей – це ніби сходінки драбини, якими людство піднімається, усвідомлюючи свій досвід” [4, с. 63]. Біографія – це життєпис визначної особистості, відтворений на основі фактів та документів життя. Біографію справедливо відносять до документально-художньої літератури.

Серед найважливіших жанрових особливостей художньої документально-біографічної прози О. Галич називає “творче відтворення життєвого шляху конкретно-історичної особи на основі справжніх подій і документів даної епохи, глибокого проникнення письменника в духовність свого героя, в його внутрішній світ, у соціальну та психологічну природу його історичних звершень” [5, с. 109].

“**Біографія** – життєпис. Наукова Б. дає на основі фактич. матеріалу картину життя людини, розвитку її особистості у зв’язку із суспільн. дійсністю епохи. Б. допомагає зрозуміти формування особистості, напрям, характер і процес творчої і суспільн. діяльності людини. Вивчення життя великих людей – революціонерів, діячів науки і культури має велике вихов. значення. Види Б. різноманітні: вона може бути науковою, худож., академіч., популярною і т. ін.” [6, с. 620].

Матеріалом біографії є факти життя видатної особистості, її діяльність та особливості сучасної герою епохи. Біографічними джерелами є політична, культурна, історична, мистецька спадщина особистості, епістолярій, документи, свідчення та спогади сучасників, публікації в сучасній діячів пресі тощо.

Позасюжетні елементи є складовою частиною композиції художньо-біографічного твору.

“**Композиція** (лат. composition – складання, з’єднання) – організація худож. твору як співвіднесеність і взаємодія його

компонентів. К. включає в себе не тільки архітектоніку, групування образів і оформлення *сюжету*, а й єдність усіх образних засобів твору. Велику роль у виборі К. відіграють особливості худож. мислення письменника, родові й жанрові ознаки твору. В центрі сюжетної К. літ. твору – гол. тематичний конфлікт, що визначає порядок розгортання подій і розстановку *персонажів*. До елементів сюжету і К. належать *експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, епілог* (будь-яка з цих частин, або навіть і кілька, можуть бути відсутніми). К. включає до худож. системи твору також *образ автора, оповідача, вставні новели, ліричні відступи, ретроспекції, ритм*, що надає стрункості творові, забезпечує єдність його *змісту і форми*. Особливо велика роль К. у худож. організації *роману*. Існує багато худож.-образних засобів організації матеріалу, підпорядкованих законам К.: *деталь художня, портрет, пейзаж, інтер'єр, паралелізм сюжетних ліній, контрапункт, парні образи, листування персонажів, перехресні характеристики, авторські описи* тощо. До засобів композиційної організації худож. матеріалу належать також *монтаж літературний і підтекст*" [7, с. 548 – 549].

Окрім сюжету, у композиції твору існують ще і так звані позасюжетні елементи, які часто бувають навіть важливішими за сам сюжет. "Якщо сюжет твору – це динамічна сторона його композиції, то позасюжетні елементи – статична; позасюжетними називаються такі елементи, які не просувають дії вперед, під час яких нічого не трапляється, а герої залишаються в колишніх положеннях. Розрізняють три основні різновиди позасюжетних елементів: опис, авторські відступи і вставні епізоди (інакше їх називають ще вставними новелами або вставними сюжетами). *Опис* – це літературне зображення зовнішнього світу (пейзажу, портрета, світу речей і тому подібне) або стійкого життєвого устрою, тобто тих подій і дій, які здійснюються регулярно, день за днем і, отже, також не мають відношення до руху сюжету. Описи – найбільш поширений вид позасюжетних елементів, вони присутні практично в кожному епічному творі. *Авторські відступи* – це більш-менш розгорнені авторські вислови філософського, ліричного, автобіографічного і тому подібне характеру; при цьому дані вислови не характеризують окремих персонажів або взаємин між ними. Авторські відступи – необов'язковий елемент в композиції твору, але коли вони там все ж таки з'являються, вони грають, як правило, найважливішу роль. Нарешті, *вставні епізоди* – це відносно закінчені фрагменти дії, в яких діють інші персонажі, дія переноситься в інший час і місце і тому подібне. У деяких випадках до позасюжетних елементів можна віднести також психологічне зображення, якщо душевний стан або роздуми героя не є наслідком або причиною сюжетних подій. Проте, як правило, внутрішні монологи й інші форми психологічного зображення так чи інакше включаються в сюжет, оскільки визначають подальші вчинки героя і, отже, подальший перебіг сюжету" [8, с. 149].

“Опис – конкретно-уявлюване, картинне зображення зовнішнього вигляду дійових осіб, предметів, явищ, місцевості. До описів письменник звертається при зображенні зовнішності персонажа (портрет) чи обстановки, в якій відбуваються події (пейзаж, інтер’єр, опис окремих речей).

Портрет (фр. *portrait* – опис зовнішності дійової особи: рис обличчя, фігури, виразу очей, пози, одягу, взуття, міміки, жестів)” [9, с. 67]. Портрети в романі В. Шевчука небагатослівні, навіть мінімалістичні, окреслені завдяки двом-трьом виразним рисам. Донька квартирної хазяйки з Лейпцигу Анна – “білява й синьоока” [10, с. 106], Ольга О’Коннор – “юна, безмежно гарна, трепетна...” [10, с. 135], Микола Садовський та Марко Кропивницький – “двоє чорнявих гарних чоловіків” [10, с. 329], Леся Українка – “змарніла, схудла, з жалібною усмішкою” [10, с. 483], Михайло Старицький “йде зсутулившись, весь сивий...” [10, с. 87]. Деяких персонажів автор характеризує більш докладно. Про Ольгу Липську читаємо: “...біля фортепіано стояла гарна висока дівчина, яка ловила очима кожен рух на клавішах його “свідомих” пальців... Згодом він знову глянув на ту слухачку й завважив, що у неї ясні великі очі й русяве в’юнке волосся” [10, с. 245]. Описи цієї жінки, яка стала відданою подругою Миколи Лисенка, зустрічаємо неодноразово: “Вона була така розкішна і молода, що серце завмирало при кожній з’яві” [10, с. 383]. Цікаво, що сам Микола Лисенко, згідно В. Шевчука, не міг точно визначити, чим причаровує його та чи інша жінка. Інколи портрет такої жінки подається через враження композитора: “Усмішка була у неї сонячна! Аж місяць зблід, коли вона всміхнулась... Хоч як придивлявся, не міг сказати, в чому її краса... лице і вся постава Насті весь час мінялись ніби. Вони залежали від слів її, від усмішки, від кожного, і незначного, руху” [10, с. 383]. У випадку із селянкою Настею, першим нездійсненим коханням маестро, значна доля його симпатії припадає на голос дівчини, на майстерне виконання нею народних пісень. Івана Франка автор змальовує за допомогою кількох речень: “Він був на зріст середній, проте міцний, з ясным, розумним поглядом. Волосся темно-русе, високий лоб. Замість сорочки й краватки мав дуже гарну вишиванку...” [10, с. 337]; “...Іван з орлиним поглядом, в якому поєдналися і гострота, і лагідність. Лице у нього живе, рухливе, по ньому можна було читати настрої в усіх його найменших змінах” [10, с. 367]. Петра Чайковського В. Шевчук зображає ніби між іншим: “Був білий, мов кульбаба, і тільки брови чорні й шнурочком, наче в парубка” [10, с. 412]. Закономірно більше уваги автор приділяє людяності, толерантності композитора, аніж його зовнішності. В. Шевчук часто описує персонажа із позиції сучасного знавця, а не випадкового тогочасного спостерігача. Він не приховує, що знає про героїв більше, аніж вони самі та читач, самотійно робить висновки стосовно їхнього характеру з огляду на портрет, як у випадку із зображенням Леоніда Глібова: “У нього був розумний, добрий погляд й

м'які, ласкаві рухи. Такі не здатні чинити зла, самі в житті беззахисні. А втім, це їхня зброя. Як у дітей” [10, с. 456]. Характерно, що в описах героїв біограф часто використовує багатокрапки, які зазвичай пов'язані із сумом автора через втрату героєм колишньої краси та бажанням надати читачеві ширше поле для роздумів над долею людини: “Василь Васильович його зустрів привітно. Крізь радість пробивалася якась жура, і це примушувало вдивлятися в його лице, вишукувати причину. Посивів геть старий козак, подався... Колись розкішні вуса звисали нині сумно, мов пасма льону...” [10, с. 515]. У портреті вже зазвичай закладене виразне авторське ставлення до персонажа. Симпатизуючи семінаристу Стеценку, що хоче продовжити справу Лисенка, В. Шевчук використовує зменшено-пестливі суфікси (які, до того ж, вказують на молодість і жіночність Кирила) та підкреслює музичність героя: “Ось він сидить, кирпатенький, з округлим личком, з брівками, немов у чепурухи. В очах задума, лагідність... Душа в нього й зовнішність – неначе тихо-мрійна народна пісня. Голос, немов струмок. І слух, коли й не абсолютний, то десь близький до цього...” [10, с. 536]. Прийом порівняння портретів персонажів використовується лише двічі. Спершу Микола Лисенко помічає, що дружина Ольга схожа на Настю, а потім зіставляються описи Бориса Грінченка й Івана Франка: “Хоч був чорнявий, чимось нагадував Івана Франка. Можливо, що очі мав пелехаті й мудрі, а може, несуетністю, розважним словом” [10, с. 513].

Зовнішність головного героя життєпису автор характеризує лише опосередковано. “Мужчина якраз в соку”, – каже про Лисенка Анна, а сам Микола згадує, що його “атакували жінки не раз...” [10, с. 109]. “А він ще погарнішав у тій своїй Німеччині!” – зазначає Петро Косач. Вміщені наприкінці книги світлини тільки підтверджують наступні рядки: “Дівчата в інституті з ним кокетують, в нього всуціль закохуються і намагаються признатись в тому. І сміх, і гріх!.. Напевне, він ще не такий підтоптаний, як сам вважає. Музика теж грає роль. Його найбільші чари – уміння вправно грати. А ще – творити музику. Цим він вражає жінок найдужче...” [10, с. 253]. Загалом, портрети у В. Шевчука виходять переважно ординарні, творяться узвичаєними мовним засобами, а характеристика починається зі слів “Він був...”.

“Пейзаж (фр.  *paysage*, від  *pays* – місцевість, країна) – зображення природи, місцевості, населених пунктів у художніх творах. Одні пейзажні зарисовки зображують природу спокійною, непорушною – це так звані статичні пейзажі; інші – під час вирування стихійних сил – динамічні пейзажі. Розрізняються пейзажі й за своєю темою – степовий, лісовий, морський, урбаністичний (опис міста, його вулиць, площ і под.), індустріальний (опис вигляду заводів, фабрик, шахт) і т. д. Залежно від того, до якого напрямку належить даний твір, пейзажі бувають класицистичні, сентиментальні, романтичні, реалістичні. Художні функції пейзажу досить різноманітні. В одних випадках він пов'язаний з сюжетом тільки зовнішньо – служить

фоном, на якому розгортаються події. В інших – зв’язок глибший, органічний: пейзаж може виступати, як паралель до думок і переживань самого автора... чи когось із дійових осіб; може контрастувати з настроями автора... або героїв... Пейзажі бувають співзвучними або контрастними і до зображуваних подій” [9, с. 68]. Пейзажі у романі В. Шевчука переважно реалістичні, статичні, допомагають розкрити внутрішній стан персонажів. Найбільше у творі сільських пейзажів. У них відбита любов до батьківщини, батьківської оселі: “Дерева йшли рядами вниз по горі... Тепер, у червні, гілля рясніло кульками зелених яблук, вкритих пушком, неначе малі пташата. На грушах, мов сережки, висіли ще салатіві маленькі диво-гледички. А вишні вже взялися легким рум’янцем, ніби чогось було їм ніяково...” [10, с. 17]. Пейзажі у книзі схожі на легкі, яскраві імпресіоністичні полотна: “Заходив тихий вечір, вони в’їжджали в нього, як у туман. Густі, широкі тіні лежали смугами через укочений вербовий шлях і через те здавалося, що їдуть по драбині, яка веде кудись за обрій...” [10, с. 297]. Степові пейзажі у Миколи Лисенка асоціюються з дитинством: “За вікнами вагону пливе й пливе, мов демонструє свою красу, зелена Україна... І золота, бо вже хліба дозріли. Стоять, немов намети, полукипки пшениці, жита. Гречка вже потемніла. Падькають десь перепілки, чути крізь стук коліс... І долинають пахощі нового хліба!.. В Гриньках колись, як був малим, цей запах його знаходив і за версту від дому...” [10, с. 537]. Урбаністичні пейзажі завжди осінні або зимові, подаються ніби через відчуття Миколи Лисенка, перемежуються з його думками: “Далеч укотре вразила. Вона щоразу інша – і та, й не та. Дніпро був скутий кригою, ліси за ним – у пишних білих шатах... А далі ще – блакить небес, з хмарками-херувимами. Завважив, що сьогодні в нього “божий” настрій” [10, с. 428].

**І н т е р’є р** (фр. *intérieur* – внутрішній) – опис внутрішнього вигляду приміщення, його оздоблення, умеблювання. Художня функція інтер’єру двояка. Служачи фоном, він допомагає читачеві краще уявити місце подій та описувану у творі епоху, а також є одним із засобів створення образів-характерів. Інтер’єри можуть бути докладні й стислі – залежно від жанру, зображення подій і характерів, особливостей творчої індивідуальності письменника. У романі “Страсті за Миколаєм” інтер’єри стислі й зустрічаються рідко. Один з найрозгорнутіших описів – опис домівки дядька Олександра – свідомого українця: “Дім дядьків був і справді, немов велика хата. Доглянута, під гонтом, з чималими скляними вікнами, і все ж не схожа зовсім на панське житло. Всередині тут панував селянсько-козацький дух – зі скринями та рушниками, із Мамаєм на чорній дошці та розмальованою півнями й квітом піччю” [10, с. 27]. Особливу увагу автор приділяє зображенню святого для Миколи Лисенка місця – кімнати Тараса Шевченка: “Кімната була якась химерна: вікно під саму стелю і сходи біля дверей кудись угору... на антресолі стояло ліжко, столик. Висіла якась гравюра...” [10, с. 202].

Таким чином, позасюжетні елементи, серед яких портрети, пейзажі, інтер'єри, відіграють надзвичайно важливу роль у романі

В. Шевчука “Страсті за Миколаєм”. Позасюжетні елементи розміщені між подіями сюжету в суворо логічному порядку й безпосередньо пов'язані із сюжетом. Авторських відступів та вставних епізодів у романі не спостерігаємо. Вивчення позасюжетних елементів дасть можливість глибше зрозуміти природу художньо-біографічних творів.

### **Література**

**1. Шайтанов И. О.** Как было и как вспомнилось : (Соврем. автобиограф. и мемуар. проза) / И. О. Шайтанов. – М. : Знание, 1981. – 64 с.: ил. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. “Литература”; №7). **2. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с. **3. Лотман Ю.** Биография – живое лицо / Ю. Лотман // Новый мир. – 1985. – №2. – С. 228 – 236. **4. Андроников И.** Ступени человеческого опыта / И. Андроников // Вопросы литературы. – 1973. – №10. – С. 54 – 63. **5. Галич О. А.** Духовна естафета поколінь / О. А. Галич // Прапор. – 1982. – №4. – С. 109 – 114. **6. Краткая Литературная Энциклопедия.** / Гл. ред. А. А. Сурков. – Т. 1и: Аарне – Гаврилов, 1962. – 1087 с. **7. Українська Літературна Енциклопедія:** В 5 т. / Ред. кол. : І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К. : “Українська Радянська Енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2 (Т. 1 – 1988) : Д – К. – 576 с. **8. Есин А. Б.** Принципы и приемы анализа литературного произведения : Учеб. пособие. – 4-е изд., исп. / А. Б. Есин. – М. : Флинта, Наука, 2002. – 248 с. **9. Бандура О. М.** Теорія літератури / О. М. Бандура. – К. : “Радянська школа”, 1969. – 286 с. **10. Шевчук В. А.** Страсті за Миколаєм : Микола Лисенко : Роман / Передм. В. Кирейка / В. А. Шевчук. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. – 608 с. : іл. – (Українці у світовій цивілізації).

### **Шевєрдїна А. П. Особливості використання позасюжетних елементів у художньо-біографічному романі Василя Шевчука “Страсті за Миколаєм”**

Стаття присвячена дослідженню композиції роману В. Шевчука “Страсті за Миколаєм”. У роботі аналізуються позасюжетні елементи твору, з'ясовується їхня роль у художній біографії.

*Ключові слова:* біографія, композиція, портрет, пейзаж, інтер'єр.



**Шевердина А. П. Особенности использования внесюжетных элементов в художественно-биографическом романе Василия Шевчука “Страсти по Николаю”**

Статья посвящена исследованию композиции романа В. Шевчука “Страсти по Николаю”. В работе анализируются внесюжетные элементы произведения, выясняется их роль в художественной биографии.

*Ключевые слова:* биография, композиция, портрет, пейзаж, интерьер.

**Sheverdina A. P. Features of the use of the unplot elements in the artistically-biographic novel by Vasiliy Shevchuk “Passions on Nicholas”**

The article deals with the investigation of composition of novel by V. Shevchuk “Passions on Nicholas”. The unplot elements of work are analysing, their role in artistic biography is clearing up.

*Key words:* biography, composition, portrait, landscape, interior.

**Мемуари, художня біографія, публіцистика**

УДК 821.112.2 “XIX” Б 88

**О. О. Бродська**

**ПУБЛІЦИСТИЧНІ ВИСТУПИ АРТУРА ШНІЦЛЕРА:  
ДИСКУРС ВНУТРІШНЬОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ТЕКСТУ**

Процес формування австрійської літератури найтіснішим чином пов'язаний з рубежем XIX – XX ст. – періодом існування Австро-Угорської монархії. Не дивно, що її носії інтенсивно реагують на суспільні проблеми в нових історичних умовах.

Варто зазначити: у творчості Артура Шніцлера традиційним виглядає прямий зв'язок між мистецтвом і суспільним буттям. Тут впадає в око аргументоване твердження Д. Затонського (1922 – 2009): “панівний прогресивний розвиток країни викликає до життя значні художні твори, а періоди лихоліть, що вражають її, спричинюються до хворобливих, “декадентських” зривів. В Австрії переважав зворотній зв'язок” [1, с. 23]. Поглиблюючись, австрійська розмаїтість по-своєму позначилося на творчості письменників цієї доби, на їхньому погляді на світ, знявши дещо наївну виразність і простоту, а навзамін запусивши в душу неспокій. Проте суть у тому, як зазначає Д. Затонський, що “австрійська література тих днів була більшою, ніж епоха, яка її створила” [1, с. 23]. Мовиться не про “випадковість”, а про зв'язок із занепадаючою монархією, але як було згадано вище, зв'язок зворотній.

Погляд на літературу відносно невеликого періоду 1890 – 1910 рр. доводить це беззаперечно. Артур Шніцлер (1862 – 1931) успадкував від попередників (Франц Грільпарцер (1791 – 1872), Чарльз Зільсфільд (1793 – 1864), Йоган Габріель Зайдль (1804 – 1875), Адальберт Штіфтер (1805 – 1868) Австрію як даність, що має суб'єкту величину [2, с. 21]. З його художнього світу постає трагізм прощання з минулим.

З літературознавчого погляду аналіз творчого доробку Артура Шніцлера міститься у працях таких українських і зарубіжних авторів, як Іван Мегела [3], Тимофій Гаврилів [4], Іван Зимомря [5], Дмитро Затонський [6], Кіра Шахова [7], Микола Євшан [8], Остап Грицай [9], Ілля Проклов [10], Єлена Алексеева [11], Тетяна Баришева [12], Зінаїда Венгерова [13], Олександр Блок [14], Олександр Євлахов [15], Георг Брандес [16], Гартмут Шайбле [17], Констанце Флідль [18], Міхаела Перльман [19], Йозеф Стрелка [20], Штефан Сімонек [21], Ренате Вагнер [22], Ірене Ліндгрєн [23]. Художню спадщину Артура Шніцлера прилучали до українського читача Борис Грінченко [3], Володимира Крушельницька [24], Марія Грушевська [25], Андрій Строговський [26], Володимир Гнатюк

[27], Йосиф Стадник [28], Осип Фацієвич [29]. До сучасного читацького загалу її особливо активно доносить Іван Мегела [30].

У творах А. Шніцлера органічно поєднано художність зі злободенністю часу. Ці поняття є водночас і невід'ємними складовими публіцистичності, що для австрійського митця була природною сферою виявлення його політичної, інтелектуальної й творчої енергії; значною мірою вона виростала з художньої творчості. Звідси мета розвідки – висвітлити своєрідні тенденції публіцистичності, з проекцією на її ознаки та елементи, властиві художній манері Артура Шніцлера. Зазначена мета передбачає розв'язання таких завдань: розкрити проблематику публіцистичних творів Артура Шніцлера та дослідити особливості їх поетики.

Як письменник А. Шніцлер сформувався у рамках впливового на рубежі століть авангардного літературного гуртка “Jung-Wien” (“Молодий Відень”). З-поміж таких відомих представників школи як Герман Бар (1863 – 1934), Гуго фон Гофмансталь (1874 – 1929), Петер Альтенберг (1859 – 1919), Ріхард Беер-Гофманн (1866 – 1945), Фелікс Зальтен (1869 – 1945) саме Артур Шніцлер зумів найбільш яскраво передати бутафорний блиск монархії, її карнавальний колорит, у якому остання паризька мода чергувалася зі старовинними традиційними костюмами. Хоч як він намагався бути вільним від суспільства, однак, як вдало підкреслює Іван Мегела, “у художній практиці все ж залишився його поетом. Сприймаючи мистецтво як високе покликання, що підносить поета над бюргерським загалом, як тонку забаву, як прекрасну гру, що дозволяє відволіктися від прози життя, він передавав водночас тривогу за той старий світ, в якому виростав і породженням якого був сам” [3, с. 4]. Суголосним у даному контексті виступає вдале спостереження Хорста Альтхауза. Аналізуючи своєрідність австрійських письменників зламу століть, він доходить висновку: “якими би приватними, відчуженими од усього державного й політичного вони не здавалися, або хотіли здаватися, ними рухала залежність од часу великого повороту; байдуже, чи належали вони до попереднього, а чи до наступного періоду” [31, с. 6].

Дослідник австрійської літератури Ю. Архіпов відзначає, що культурний стан Австрії напередодні першої світової війни зумовив появу та утвердження різноманітних філософських та естетичних течій (психоаналіз Фрейда, “містичний юдаїзм” Бубера, ідеологія сіонізму Герцля), які набули загальнолюдського значення і визначили розвиток усєї наступної австрійської літератури [32, с. 10]. Вплив цих шкіл на тогочасну австрійську літературу, а згодом і на між- та повоєнну писемну творчість легко прослідкувати, як слушно відзначає Лариса Цибенко, на прикладі такої “специфічної риси австрійської літературної традиції, як звернення до тематики “розпаду цінностей” (Zerfall der Werte), яка виявилася у скепсисі щодо можливостей людського пізнання, стані непевності та збентеженні індивідуума в світі, сповненому

суперечностей, негативної утопії, втраті цінностей, лиховісних апокаліптичних передвість” [33, с.11]. До проблематики “розпаду цінностей” неодноразово звертався Артур Шніцлер у таких зразках публіцистики як-от: п’єса “Дика звірина” (1896), гротеск “Зелений папуга” (1898), новела “Лейтенант Густль” (1900), повість “Фрау Берта Гарлан” (1900), роман “Дорога на свободу” (1908), драми “Юний Медард” (1909), “Професор Бернгарді” (1912). Його рання творчість розвивалася під впливом теорії пізнання Ернста Маха (1838 – 1916). Усвідомлення відчуттів, пропагованих Е. Махом, а також роль моментів підсвідомого, висвітлених Зигмундом Фройдом (1856 – 1939), вперше у німецькомовній літературі втілив у розповідній структурі “внутрішнього монологу” А. Шніцлер у новелі “Leutnant Gustl” (“Лейтенант Густль”, 1900).

Фальшива офіцерська честь, зумовлена соціальним примусом – провідна тема твору. Густль – головний герой новели – раб передусім військового середовища, оскільки навіть саме життя він розглядає лише з позицій кодексу офіцерської честі; носій станової пихи й зарозумілості.

Новела-монолог – майстерне розкриття, завдяки суцільно проведеному через увесь текст “потoku свідомості”, внутрішнього світу пустого й нікчемного суб’єкта. Зовні – лейтенант, усередині – таке собі людське ніщо; він найвище цінує свою приналежність до війська, і відповідно офіцерську честь: “... *ob man zu einem Rendezvous geht oder in den sichern Tod, am Gang und am G’sicht lasst sich das der richtige Offizier nicht anerkennen!*” (“...чи йде на побачення, чи на вірну смерть, справжній офіцер не покаже цього ані ходом, ані виразом обличчя”) [34, с.252]. Тут предметним видається спостереження Д. Затонського: “Взявши за об’єкт зображення особу Густля, Шніцлер у своєму оповіданні зривав запони з опереткової австрійської армії, по суті ж – з усієї габсбурзької держави” [1, с. 24]. Густль – дзеркало панівної ідеології, водночас і дзеркало “безнадійно хворого державного механізму, який стежить за дотриманням подобизни, проте не владний над сутністю” [1, с. 24].

Важливим чинником стильового новаторства А. Шніцлера є його особливий підхід до організації художньо-образного матеріалу твору. Це виявляється, по-перше, у виробленні письменником прийомів і техніки самоаналізу; завдяки цьому він вияскравив переживання трагічної події, яка трапилась у житті офіцера; по-друге, в розширенні функціональних можливостей зображального плану. Ефект внутрішнього монологу обумовлений лексичними та синтаксичними засобами відображення експресивності.

Публікація новели “Лейтенант Густль” мала для автора невтішні наслідки. Шніцлера, який був офіцером резервістом, поставили перед судом честі і позбавили звання “старшого лікаря”, оскільки він “належачи до офіцерського стану... завдав шкоди честі й гідності

австрійській армії і принизив її” [7, с. 29]. Наголосимо: реакція військових кіл на новелу сприяла поглибленню її ідейного змісту, що, своєю чергою, свідчило про велику правду змальованого в ній характеру.

Аморальність і кастова пихатість деякої верстви австрійського офіцерства, яке заради своїх забобонів не рахується ні з почуттями, ні з життям “штатських людей”, викриті у раніше написаній п’єсі “Freiwild” (“Дика звірина”, 1896). Тут окремі представники касти зображені на “шляху до своєї правди”: поручик Фогель, який зі всіма “штатськими” розмовляє “у легкому іронічному і зверхньому тоні”; Капітан Карінський, який у самому існуванні “штатської” частини всесвіту бачить непрямий замах на свою офіцерську честь, який “говорить, щоб образити, і ображає, щоб вбивати”; дещо кращий серед них, капітан Ронштедт, який лише в найбільш патетичні хвилини здатний трохи піднятися над корпоративним кругозором (“Говоритимемо, як людина з людиною”, – пропонує він)... Жорстокий і зарозумілий солдафон Карінський зухвало переслідує своїми залицяннями молоду актрису Анну Рідель і вбиває її захисника, бо той зачепив офіцерську честь Карінського. На запитання, хто ж тут “Freiwild”, а хто “die Jäger” (мисливці), дає відповідь Артур Шніцлер. З його міркувань, “Freiwild” – це молода провінційна актриса, а офіцери і є мисливцями. Дуель, як вища етична і філософська інстанція; пістолетний постріл, як аргумент, – такою є атмосфера. Вбивство, безглузде, безглуздо-жорстоке, – такий трагічний, але природний фінал...

В умовах зростаючого культу вояччини в Австро-Угорщині 90 рр. сатира такого роду, яка започаткувала цілу важливу лінію у творчості Шніцлера, була сміливою і сучасною. Незважаючи на переслідування і образи з боку скривджених військових кіл, він явив достатню мужність, щоб зберегти свою позицію. Цим письменник заслужив пошану в демократичних колах австрійської інтелігенції.

Відомий український перекладач О. Грицай зараховує А. Шніцлера до митців, які піднімали свій голос проти існуючої моралі, лицемірства вищих верств суспільства, ставлячи видатного художника слова в ряд з виразниками нової духовності в європейській літературі. Критик вказує на меланхолійний, “ніжно сумовитий” характер творів митця: “це хвала життю, виспівана мінорними акордами” [9, с. 240]; виокремлює характерне й істотне в творчій лабораторії письменника, відзначає легкість його стилю, вміння будувати динамічну драматичну дію та витончені діалоги. До речі, Іван Мегела наголошує на такій важливій ознаці новелістики Шніцлера, як “ігнорування теперішнього, переведення його у розряд минулого, у спогади. Власне, сучасне – це живі спогади, матеріалізовані у певних предметах, окремих речах, у зорових образах, ба, навіть у звуках”. [...] “Надія Шніцлера пов’язана не з майбутнім, а з минулим. Майбутнє туманне, а минуле світле, прозоре, воно вже відбулося, стало предметом досвіду, спогадами. Майбутнє – це смерть. Минуле – це вічність” [3, с. 11]. У цьому плані для творчості

Шніцлера характерною є специфічна, цілеспрямована історизація. Так, гротеск на одну дію “Der grüne Kakadu” (“Зелений папуга”, 1898) представляє події, що відбуваються 14 липня 1789 року у Парижі, напередодні французької революції. Історична драма “Der junge Medardus” (“Юний Медард”, 1909) ілюструє нову грань письменницького таланту Шніцлера. У творі представлена наполеонівська епоха, зокрема, захоплення Наполеоном Відня у 1809 р. У міру наближення кінця Австро-Угорщини як монархії в творчості Шніцлера помітно наростає суспільний критицизм. Великий резонанс викликала його соціально-критична драма “Professor Bernhadi” (“Професор Бернгарді”, 1912). Автор підняв свій голос проти расової дискримінації, проти антисемітизму. Підкреслюючи особисту гідність свого героя, Шніцлер водночас засуджує його за ухилення від політичної боротьби: аполітичність трудової інтелігенції показана як сумнівний спротив, як негативний і небезпечний суспільний чинник. На цей твір звернув особливу увагу літературознавець і популяризатор австрійської літератури в Україні Микола Євшан (1889 – 1919). Але, як відзначає критик “не так ради трактованої нею теми антисемітизму, – що в данім випадку для нас річ менш важлива, – як ради деяких, знаменито схоплених типів і тих, не менш типічних обставин, в яких відбувається акція. Поставмо тільки в ремарках тої комедії, що акція відбувається, скажімо, у Львові, посеред лютої боротьби партій за впливи, даймо особам українські імена, поставмо в зв’язок її, наприклад, факт ображення верховодячої партії яким окремим, визначним чоловіком, – а будемо мати комедію з нашого життя, історія навіть в подробицях вийде та сама” [8, с. 384].

Критичне зображення австрійського суспільства, затхлої провінції, лицемірства, пануючого в бюргерському середовищі, помітно зростає у великій повісті “Frau Berta Garlan” (“Фрау Берта Гарлан”, 1900), яка пізніше була перероблена на п’єсу. Твір глузливо викриває таємниці австрійських бюргерських сімейств, зовні таких респектабельних. У повісті “Фрау Берта Гарлан” поглиблюється і майстерність Шніцлера-психолога: історія жіночої долі, розказана в цьому творі, заставляє згадати про “Пані Боварі” Флобера і особливо про психологічні новели Мопассана. Нюансування психологічних відтінків, імпресіоністичний живопис – замальовки природи і сцен міського життя – пов’язують “Фрау Берту Гарлан” з іншою повістю досвідченого Шніцлера – “Doktor Gräsler, Badearzt” (“Доктор Греслер, курортний лікар” (1917). Прикметним у цій повісті є закінчений образ егоїста, самовдоволеного обивателя, який нагадує персонажі Музіля і Броха. Однак, і в ньому, незважаючи на те, що він гадає, ніби властен над собою, торжествують складні закони інстинкту, які незрозумілі навіть йому самому – лікареві. І в Греслера і в Берти Гарлан, у цих звичайних сучасників Шніцлера, є свої душевні таємниці, гострі, які роблять їхні життя значущими. Та ж тема

розгорнута в найбільшому прозовому творі письменника – романі “Der Weg ins Freie” (“Дорога на свободу”, 1908).

Важливою ознакою літературного письма Шніцлера є авторське осмислення певних суспільно-політичних подій та явищ; життєвого шляху реальної історичної особи, або важливої для життя народу проблеми, здійснене за законами художньої творчості із залученням справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням власного досвіду із внутрішнім світом героїв, соціальною і психологічною природою їхніх учинків.

Артур Шніцлер – майстер зображення стосунків людей, їхніх турбот, душевних переживань, розчарувань; майстер свого часу. Він вміє точно і водночас тонко передати насушні проблеми: непереборну самотність людини, відсутність соціальної справедливості, нерозуміння людиною самої себе, цинізм, аморальність, безвідповідальність. І в цьому плані має рацію Іван Мегела, коли стверджує, що “творчість Шніцлера близька сьогоднішньому читачеві. Письменник ніби сам для себе виправляє минуле, представляючи його як теперішнє тим, хто в іншому часовому вимірі, читаючи його твори або дивлячись вистави за його п’єсами, проектує їх на свою епоху, коригує їх відповідно до свого досвіду” [3, с. 11].

### **Література**

- 1. Затонський Д.** Феномен австрійської літератури / Д. Затонський // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – К. : Інст. літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1998. – №1. – С. 6 – 132.
- 2. Österreichische Erzählungen des 19. Jahrhunderts /** Herausgegeben von Alois Brandstetter. – Salzburg – Wien, 1986. – 408 S.
- 3. Шніцлер Артур.** Передбачення долі : П’єси, оповідання / Іван Мегела (пер. з нім.), Іван Мегела (передмова та примітки), Борис Грінченко (пер. з нім.). – Чернівці : Молодий буковинець, 2001. – 368 с.
- 4. Гаврилів Т.** Nostalgie, або Повернення Казанови / Т. Гаврилів // Знаки часу. Спроби прочитання. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2001. – С. 56 – 57.
- 5. Зимомря І.** Австрійська література ХХ ст. : проблеми рецепції тексту / І. Зимомря. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 89 – 94.
- 6. Затонский Д. В.** Австрийская литература в ХХ столетии / Д. В. Затонский. – М. : Художественная литература, 1985. – 443 с.
- 7. Шахова К.** Австрійська культура на межі сторіч / К. Шахова // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – К. : Інст. літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2000. – № 2(11). – С. 24 – 42.
- 8. Євшан М. А.** Шніцлер і його драма “Professor Bernhardt” / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – Київ, 1998. – С. 383 – 394.
- 9. Грицай О.** Артур Шніцлер. З приводу 60-літніх роковин уродження (1862 – 1922) / О. Грицай //ЛНВ. – Т. 79. – Кн. III. – Львів, 1923. – С. 239 – 248.
- 10. Проклов И.** Художественная проза Артура Шницлера рубежа XIX – XX-го веков : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол.

наук : спец. 10.01.03 / И. Проклов. – М., 2002. – 16 с. **11. Алексеева О.** Новеллистика Артура Шницлера : Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.03 / О. Алексеева. – Великий Новгород, 2002. – 18 с. **12. Барышева Т.** Поэтика художественной модальности ранней новеллистики Артура Шницлера : Автореф. дис. на соискание науч. Степени канд. філол. наук : спец. 10.01.03 / Т. Барышева. – Иваново, 2006. – 17 с. **13. Шницлер А.** Путь к свободе / А. Шницлер [пер. с нем. З. А. Венгеровой]. – Санкт-Петербург : “Екатерингофское Печатное Дело”, 1908. – 352 с. **14. Блок А. А.** Артур Шницлер. Полное собрание сочинений [1906] / А. А. Блок // Он же. Собрание сочинений в 8-ми тт. – Т. 5. – М. – Л. : Госиздат, 1962. – С. 621 – 622. **15. Евлахов А. М.** Артур Шницлер / А. М. Евлахов. – Баку, 1926. **16. Шницлер А.** Полное собрание сочинений в девяти томах. [Вступит. статья Брандес Г.] / А. Шницлер – М. : Издание В. М. Саблина, 1910. – 2946 с. **17. Scheible, Hartmut** : Arthur Schnitzler in neuer Sicht. – München : Fink, 1981. – 368 S. **18. Fliedl, Konstanze** : Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. – Wien : Picus Verlag, 2003. – 384 S. **19. Perlmann Michaela L.** Arthur Schnitzler. – Stuttgart : Metzler, 1986. – 239 S. **20. Strelka Joseph P.** Die Seele ... ist ein weites Land / Kritische Beiträge zum Werk Arthur Schnitzlers. – Band 8. – Wien, 1997. – 247 S. **21. Simonek, Stefan** : Marko Čeremšyna als Student der Universität Wien und als Erzähler in der Tradition Arthur Schnitzlers // Österreichische Osthefte, 39(4), 1997. – S. 487 – 508. **22. Wagner, Renate** : Wie ein weites Land. Arthur Schnitzler und seine Zeit. – Amalthea, 2006. – 359 S. **23. Lindgren Irene**: Arthur Schnitzler im Lichte seiner Briefe und Tagebücher. – Heidelberg : Winter, 1993. – 217 S. **24. Шницлер Артур.** Зелений какаду : Гротеска в одній дії / В. Крушельницька (пер.). – Львів, 1930. – 41 с. **25. Шницлер Артур.** Останні маски / А. Шницлер [З нім пер. М. Грушевська]. – К. : Вид-во прихильників української літератури, науки і штуки у Львові, 1913. – 24 с. **26. Шницлер А.** Поручник Густль / А. Шницлер [З нім. пер. А. Строговський]. – Київ – Ляйпціг, 1929. **27. Герета І.** Володимир Гнатюк: сім етюдів про вченого на його 125-річчя / І. Герета // Тернопілля '96 : Регіон. річник. – Тернопіль, 1996. – С. 101 – 107. **28. Шницлер Артур.** Дика звірина / А. Шницлер [З нім. пер. Й. Стадник] // Руслан. – № 19 – 37. – Львів, 1905. **29. Шницлер А.** Анатоль перед шлюбом / А. Шницлер [З нім. пер. О. Фацієвич] // ЛНВ. –Т. 28. – Ч. I. – Львів, 1904. – С. 243 – 258. **30. Шницлер Артур.** Повернення Казанови : Повісті, оповідання / Іван Мегела (пер. з нім.). – Чернівці : Молодий буковинець, 2003. – 336 с. **31. Althaus, Horst**: Zwischen Monarchie und Republik : Schnitzler, Kafka, Hofmannstahl, Musil. – München : Fink, 1976. – 188 S. **32. Архипов Ю. И.** Австрийская литература / Ю. И. Архипов // Литературный энциклопедический словарь. [Под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева]. – М. – 1987. – 752 с. **33. Цибенко Л.** Дискурс австрійської літератури в сучасній германістиці / Л. Цибенко // Вікно в світ. Зарубіжна література : наукові дослідження, історія, методика викладання. – К. : Інст. літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України,



1998. – №2. – С. 3 – 15. **34. Arthur Schnitzler:** Gesammelte Werke in drei Bänden. Band I : Erzählungen. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Scheible. – Patmos Verlag GmbH & Co. KG Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich, 2002. – 927 S.

**Бродська О. О. Публіцистичні виступи Артура Шніцлера: дискурс внутрішньої організації тексту**

У статті висвітлюються своєрідні тенденції публіцистичності, з проекцією на її ознаки та елементи, властиві художній манері Артура Шніцлера. Особлива увага приділяється дослідженню дискурсивної практики публіцистики, що була органічною формою втілення політичних, інтелектуальних та творчих потенцій австрійських письменників.

*Ключові слова:* публіцистика, стиль, художня манера, дискурс.

**Бродская О. О. Публицистические выступления Артура Шницлера: дискурс внутренней организации текста**

В статье рассматриваются специфические тенденции публицистичности, с проекцией на ее признаки и элементы, свойственные художественной манере Артура Шницлера. Особое внимание уделено исследованию дискурсивной практики публицистики, которая являлась органической формой воплощения политических, интеллектуальных и творческих исканий австрийских писателей.

*Ключевые слова:* публицистика, стиль, художественная манера, дискурс.

**Brodka O. O. The publicistic articles by Arthur Schnitzler: discourse of the inherent organization of the text**

An attempt to light up the peculiar tendencies of publicistic style has been done in the article, with a projection on its features and elements, incident to the artistic manner of Arthur Schnitzler. The specific attention is being attracted to the study of discursive practice of publicism, which was an organic means of exposure of the Austrian writer's political, intellectual and creative energy.

*Key words:* publicism, style, artistic manner, discourse.

УДК 821.161.2 – 92.09'06

**І. А. Веретейченко**

**ДО ЕТАПІВ ТВОРЕННЯ ПОНЯТТЯ ЄВРОПЕЇЗМУ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ**

Глобалізація, яка охопила різні у культурному плані країни, поставила перед окремими європейськими літературами низку складних і неоднозначних за своїми наслідками проблем. Змінюються не лише моделі репрезентації національних літератур, які донедавна претендували на роль “світових”, а й суттєво трансформується уявлення про “включеність” культурних традицій у річище світового письменства. Власне це ставить нове принципове запитання – чи існує світова (європейська) культура чи йдеться лише, за словами того ж Ц. Тодорова, про “типологію дискурсів”, яка має домінувати при визначенні опозиції – література і нелітература? [28, с. 20].

Проблема існування й оцінки української літератури в контексті тенденцій, втрат і досягнень європейського і світового літературного поступу набула статусу актуальної, суперечливої та значною мірою недорозв’язаної лише на початку 1990-х рр., тобто фактично на теренах пострадянського літературознавства. Не можна сказати, що за радянських часів зовсім не приділяли уваги цьому питанню, однак відповідні спроби, як правило, грішили надмірною заідеологізованістю і численними “реверансами” перед догмами марксистсько-ленінської естетики й абсолютизованої літературно-мистецької доктрини соціалістичного реалізму, тому навіть цінні спостереження фактичного плану отримували зрештою спрощене і помилкове потрактування. І якщо тоді активно нав’язувалося сприйняття поняття “Європи”, принаймні несоціалістичної, як чогось чужорідного, ворожого, регресивного, то нині, безумовно, аксіоматичним є розуміння, що питання шляхів та орієнтирів розвитку української літератури невіддільно пов’язане з питанням її національної світоглядно-культурологічної орієнтації, самовизначення й самоусвідомлення в системі координат “Україна – Європа – світ”. Тому, говорячи про відношення України до Заходу, можна звернутися до визначення М. Бердяєва, який зазначав, що “християнський схід, який протягом двох століть зазнавав сильного впливу Заходу і у своєму верхньому культурному шарі асимілював усі західні ідеї” [4, с. 7].

Можна стверджувати, що поняття “Європа” в такому розумінні майже повністю ідентичне поняттю “Захід” і в даному разі не є поняттям географічним. Визначаючи Європу як осердя західної культури, ми маємо на увазі певний синтетичний тип культури, який склався протягом доступного для огляду періоду історичного розвитку європейських народів і позначений сукупністю спільних позачасових та

позанаціональних рис – ментальних, ідейно-естетичних та естетико-художніх, тобто йдеться про специфіку засобів конкретного втілення естетичних ідеалів у літературі й мистецтві, так і відповідну соціокультурну спільноту ХХ ст.

Таким чином, після стагнації, яка заторкнула усі сфери життя українського суспільства, Європа одержала нове життя, “тотально заповнивши текстовий простір сучасної української культури, культурної свідомості на всіх її суспільних рівнях” [1, с. 110].

Функціонування поняття Європа можна побачити ще в текстах відомих українських публіцистів, письменників середини ХІХ та ХХ сторіччя: П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, М. Хвильового, в матеріалах літературної дискусії 1925 – 1928 років, деяких текстах діаспорної публіцистики, зокрема в працях Б. Крупницького, В. Янева, Ю. Шевельова, Ю. Липи, І. Багряного, у текстах радянських публіцистів Я. Галана, Ю. Мельничука, а також письменників П. Загребельного, Є. Сверстюка, Д. Павличка, Л. Костенко, О. Пахльовської тощо. Тому метою нашого дослідження є окреслити етапи творення європейського концепту в українській публіцистиці.

Проблема національного та європейського в українській культурі була дуже важливою для П. Куліша. Він мислив і бачив українську культуру лише в європейському контексті, заперечуючи поступ в іншому напрямі. Таке протиставлення двох напрямів розвитку української культури, тяжіння саме до Європи було найбільш проблемною в теоретичних міркуваннях письменника. Своє ставлення до цього він визначив так: “Українці, чув я не раз від етнографів і дотепер вірю, лежать головою до Європи, а ногами до Азії, вони вельми здатні підноситися від споконвічної темряви до всеможливих витонченостей просвіти [15]. Морем мороки, півночною темрявою називає він просхідну орієнтацію, яка “тягне нас од Заходу к Востоку і азіатство вічне нам морочить” [14, с. 193]. Цю “трагічність усвідомлення проблеми” в П. Куліша О. Пахльовська протиставляє трагікомічності його неусвідомлення з боку деяких сучасних публіцистів [22, с. 55].

Подібне контрастне бачення різних типів культур виявив у своїх культурологічних трактатах “Українство на літературних позвах з Московщиною” Іван Нечуй-Левицький [24, с. 674]. До цієї книжки увійшло три трактати: “Органи російських партій”, “Непотрібність великоруської літератури для України і для слов’янщини (Сьогочасне літературне прямування)” та “Українство на літературних позвах з Московщиною”, усі вони об’єднані європейською тематикою.

Московська преса, – пише І. Нечуй Левицький, – є виразником так званої “восточної цивілізації” (великоруської цивілізації, “нової московської цивілізації”), основні елементи якої складатимуться на московському ґрунті. Ця цивілізація, як впливає з матеріалів московської преси, ґрунтуватиметься на таких елементах: православії, самодержавії, великоруській національності з її язиком [18, с. 39].

Публіцист застерігає прогресивну журналістику (так звану – молоді думки) від небезпеки московської слов'янофільської преси, яка хоче “забити ліберальну журналістику, європейські ідеї в ній повернути ... назад до давнього життя ...” [18, с. 47].

Звертаючись в цьому контексті до актуальних проблем українського суспільства, І. Нечуй-Левицький виступає проти загрози “обрусення” української літератури, оскільки це також вважає кроком назад. “Українська ідея”, “ідея національності” – це те, що, на його думку, врятує українську культуру, що “держатиме нас у європейській цивілізації” [18, с. 48]. Оцінюючи перспективу входження в європейську цивілізацію, він чітко визначає пріоритети цього руху, а саме “тверда ідея національності”, “більші і багатші джерела для літератури, багатіший язик народний, ніж хто інший” [18, с. 47]. Іван Нечуй-Левицький не залишає поза увагою української преси, зокрема він критикує промосковські періодичні видання галицьке “Слово”, угорсько-ужгородський “Свѣтъ” та інші, називаючи їх “прихвостнями”, “хвостиками” московської преси. Їхні ідеї, вважає він, “пруться проти шерsti всієї європейської цивілізації”, а тому “історія викине їх за двері, бо вони їй не потрібні” [18, с. 63].

Увагу передусім привертає те, що в своїх трактатах публіцист виявив подиву гідну прозорливість, його думки, ідеї, тонкі та глибокі спостереження не втратили актуальності й у ХХ, і у ХХІ сторіччі. Наскрізною в трактатах є європейська ідея. Публіцист поставив собі за мету ознайомити “галицько-українську публічність” з ідеями та принципами великоруської преси стосовно Європи.

Слід зазначити, що протиставляючи два типи цивілізації так званої московської та європейської, І. Нечуй-Левицький вірить не тільки в силу всемогущого впливу нової європейської життя, а й бачить паростки ідеї європейської інтеграції. І сьогодні особливо актуальна теза, яку висунув понад сто років тому письменник: “... Європа вже знайшла в собі ті основи прогресивного життя, котре є й буде однакою для всього світу” [18, с. 54]. Європейську тему І. Нечуй-Левицький розгортає і в іншому ракурсі. Він історично підходить до поділу Європи на Захід і Схід, докладно обґрунтовуючи тезу, що історія та культура обох частин Європи розвивалася однаково, тільки різними фазами, “...і ми на Сході Європи тільки побачили ту саму драму на сцені історичного життя, тільки відіграну вдруге, хоч з меншим артизмом і з слабкішими результатами історичного впливу та вражіння” [19, с. 181].

Європа посідає чільне місце в публіцистичній творчості М. Драгоманова. Заглиблюючись в історію власного народу та народів Європи, він намагався “осмислити шляхи людської цивілізації й на підставі цього намалювати ясну перспективу творчого саморозвитку України” [9, с. 605]. На думку М. Драгоманова, український народ “довго жив спільним з цим світом життям, ішов з Європою від самого ХVІІ віку”. Однак, на відміну від європейських народів, український

народ не мав змоги “жити по своїй волі на своїй землі”. І тому, коли інші народи “складали свої держави”, українці не змогли цього зробити [8, с. 460]. Історичний розвиток та майбутній шлях України М. Драгоманов розглядав у контексті Росії і, як і його попередники, пов’язував історичний прогрес із зверненням України до Європи. Він зокрема зазначав: “... наша Україна в ХІХ сторіччі, ставши “провінцією”, одстала більше од передової Європи, ніж це могло б бути, коли б вона йшла без перериву своєю дорогою з ХVІІ ст., а до того одстала й од Московщини” [10, с. 403]. Тепер, щоб вибитись із ряду “задніх”, а то й “прихвоснів”, – радить М. Драгоманов, – нема другого ліку, як тільки почати, скільки можна більше, придивлятись до європейської думки й праці як можна безпосередніше та будувати свою працю як можна на ширшій основі, яка б виходила за краї обставин і границь Росії, вийти з старого й вузького ґрунту україно-російського на новий і широкий європейсько-слов’янський” [9, с. 404].

Маючи тверде переконання в тому, що Україна постійно перебуває в західноєвропейському культурному світі, М. Драгоманов закликав вивчати сучасний йому новий європейський досвід у науці.

У цьому зв’язку особливо актуальним є розуміння суті національного та європейського. Національна свідомість, вважав М. Драгоманов, має бути невіддільною від свідомості гуманістичної і прогресивно національної, якою була європейська. Саме звернення до “загальних європейських ідей і напрямів” давало для української культури, особливо літератури, “свіжі й сильні твори”. Він хотів бачити народність у формі, але не в змісті – у змісті треба європеїзуватися. Для нього народний – це всенародний, а не просто народний. М. Драгоманов багато зробив для розширення наукового потенціалу мови, збільшення її ваги в культурі. Він глибоко обдумував шлях розвитку української мови, тому й закликав повернутися обличчям до Європи, щоб вписати рідну мову в світовий контекст.

Саме таке семантичне наповнення поняття європейський містять твори науковця і публіциста, який своєю працею активно сприяв зміцненню зв’язків між Україною та Європою, робив усе, щоб “прилучити громадян до європейського політичного та культурного досвіду”. Оцінюючи діяльність М. Драгоманова, І. Франко писав: “Драгоманов у своїх писаннях і в своїм життю показав нам новий досі тип – українця-європейця, що свою любов до України основує на любові до всіх людей, а особливо до тих покривджених і пригноблених, в котрих ряді українська нація займає одно з передніх місць” [30, с. 70].

Думати і говорити як європеєць – це була найвища оцінка особи, яку аналізував І. Франко. І самого І. Франка, з огляду на його внесок у європейську культуру, сьогодні вважаємо “європейським генієм, нашим найсвятішим правом належати до Європи” [20]. У поняття “європейський тип” Іван Франко вкладав інтелігентність,

здатність до критичного аналізу, “живу ідею”, реальну працю, відхід від сентименталізму. Європейське, для нього, як зазначає О. Сербенська, – “це утверджувати загальнолюдське, демократичне, це об’єктивність і толерантність, відсутність доктринерства, догм” [27, с. 84].

Не викликає сумніву в І. Франка і те, що Україна – це частина Європи, що українсько-руський народ “живе, безперечно також у Європі”, і є “живим огником у сім’ї європейських народів і діяльним співробітником європейської цивілізаційної праці” [29, с. 340]. У своїй публіцистичній, літературно-критичній діяльності І. Франко завжди “вишукує паралелі”, говорить про взаємовпливи культурних процесів. Він впевнений, що для історичного поступу Україні потрібний постійний зв’язок з європейською культурою.

Великий внесок у збагачення української літератури європейськими темами, жанрами, напрямками зробили письменники кінця XIX початку XX сторіччя – М. Коцюбинський, Леся Українка, М. Вороний та інші. У статті “Леся Українка. З нагоди нового видання творів” М. Зеров, зокрема, зазначив: “Ім’я Лесі Українки ... з’являється для нас символом найуспішніших змагань засвоїти українській поезії загальнолюдський, або, як часто тепер почали в нас говорити, – європейський зміст” [32, с. 8]. А в літературному маніфесті М. Вороний закликав молодих українських письменників “вирватись із рамок вузького просвітенства, народницької, етнографічно побутової школи” [5, с. 26 – 27], писати твори, які б відзначалися філософською глибиною, “європеїзмом”.

У мемуарно-публіцистичній праці В. Винниченка “Відродження нації”, присвяченій складним політичним процесам 1917 – 1919 років в Україні, простежується перейнятливість публіциста тим, як сприймає Європа політичні акції, що відбуваються в Україні, а отже, саму Україну. На думку В. Винниченка, завдання України – “виявити себе перед Європою” [6, с. 55], у “найкращому світлі представити перед Європою українську націю” [6, с. 419], “українську державу”, “українську національну справу”. Однак “і сором, і сміх, і ганьбу” викликає в нього Україна – “хуторянка в Європі”, а “українська нація – якась собі недоросла, мужицька, демократична, або, не дай Бог, ще большевицька”, “робоча, вимучена, неграмотна” із своєю отамансько-хуторянською державністю”. В. Винниченко як “людина, яка звалила на свої плечі величезний тягар відповідальності за долю України, її народу” історію України та її політичне життя розглядав лише в контексті Європи.

Піковим моментом у семантичному наповненні поняття європеїзму була літературна дискусія 1925 – 1928 років [25, с. 207]. У цій Дискусії Європа вперше постала так повно, об’ємно і багатоаспектно й виросла до ключового символу для всієї дискусії.

Під час дискусії з “полемічною різкістю” було обговорено “коло ідей, закладених у поняття Європа”. Європа стала об’єктом обговорення і тлумачення різних літературних та політичних угруповань, усі її бачили і сприймали по-різному.

Найповніше характеристика Європи прозвучала в М. Хвильового, – “минула і сучасна, буржуазна, пролетарська, вічна-мінлива”, [31, с. 467], “модерністсько-етична, прогресивна, червона” [31, с. 472 – 473]. Саме М. Хвильовий сформулював основну тезу дискусії “Європа чи Просвіта”, як “одно із найкращих питань нашої доби” [31, с. 455]. Схематично перебіг цієї дискусії звівся до обговорення проблеми культурної орієнтації України опозиційними силами М. Хвильового, М. Зерова та їхніх однодумців, з одного боку, С. Пилипенка, Р. Ковалева, О. Дорошкевича, В. Коряка тощо, з іншого. Активне обговорення цієї тези сконцентрувалося на з’ясуванні змісту символів Європа та Просвіта.

Літературна дискусія 1925 – 1928 років актуалізувала концепт *Європа*, розширила його зміст: енергія Європи, дух Європи, європейська традиція, європейська школа, європейська людина, європейськість, європеїзація.

Свій погляд на Європу як психологічно-політичну цілість висловив публіцист Ю. Липа в праці “Призначення України”, яка вийшла у Львові 1938 року. У першому параграфі цієї книжки “Європа без європейців” Ю. Липа заявляє про “зникнення поняття Європи як духовної цілості” [16, с. 13], він констатує, що Європа “цей духовний зміст, що запліднивши обидві Америки ... тратить сам зміст як цілість” [16, с. 14]. Що ж становило, за Ю. Липою, духовну цілість або ж “європейську одність”? Передусім “обличчя одности надавали Європі відчуття права й “засади рівности європейських держав”. Суцільність поняття Європа Ю. Липа пов’язує з геополітичною цілісністю. Він виокремлює чотири “осередки-блоки” Європи: Лондон, Рим, Берлін і Москву. Це є своєрідний “великий концентраційний табір світу”, аде не надає жодному з них переваги як “духовному осередку Європи, бо їхня сила “не в братанні, а у виключності”. Як наслідок, на думку Ю. Липи, втрачено розуміння слова європейець також як єдиного поняття. У згаданих блоках “маліє традиція взаємопошани”, панує “моральна і взагалі духовна виключність та власний окремий енергетичний ритм”, “інстинкт самозбереження, безжальність до чужих”.

Геополітичний вимір поняття Європа в Ю. Липи засновувався на духовних засадах. Уболіваючи за долю України, за її “самоствердження в “європейській мозаїці”, Ю. Липа декларує призначення України, її майбутнього в “збереженні не стільки в політичній орієнтації”, скільки в єдності українського духу, утвердженні українського народу”. Подолання меншовартості, вивищення національного “я” – це водночас крок до Європи.

Публіцист ніколи й ніде не прагне виглядати “європейцем” – то прийшло само собою, як тільки виглянув на світ зсередини власного українського “я”. Він, як зазначає М. Мороз, “спокійно каже: “Європеїзм, західність як метода шукання свого “я”, але ставання собою – як мета” [16, с. 10]. Отже, Європа в Ю. Липи виступає насамперед як ідеологема.

Поняття Європа в дискурсі МУРу набуло подальшого розвитку, до того ж у руслі нового бачення – Європи з Європи та України ззовні. Головною проблемою обговорення в МУРі стало “шукання українського національного мистецтва”, “ідеалу національної літератури” в європейському контексті.

Характеризуючи шляхи розвитку української культури в післявоєнний час у діаспорі, Юрій Шерех виокремлює дві найголовніші течії – “європеїсти” та “органісти”. Юрій Шерех майбутнє української культури пов’язує з “національно-органічним стилем”, “протестує проти епігонів Європи”. Українська нація, вважає він, “має всю культуру європейських джерел у своїй крові”, вона є європейською тільки тим, що вона українська, у всій конкретності цього поняття і “має що свого Європі сказати” [33, с. 187].

Образ Європи в представників МУРу був суперечливим, “хаотичним”. На цьому акцентує дослідниця С. Павличко. Ось магічне заклинання Ю. Косача: “... Європа, тільки Європа, наше джерело рятунку й основи. Яка-небудь Європа – тільки Європа, цей величний континент, що має таємничу силу основи і відродження... Європа в її найважливіших проявах: Європа католицького універсалізму... Європа вольтерьянська, вільнодумна, раціоналістична ... Європа фавстівська” [12, с. 64].

Орієнтуватися на Захід закликав і У. Самчук, але його образ Заходу складався з В. Шекспіра та Й.-В. Гете. Письменник “плекав міт про Європу, не маючи будь-якого уявлення про її реальні й сучасні виміри” [21, с. 308].

Європа ж в І. Багряного – це Європа ненависних йому Маркса, Енгельса та Фур’є, з хворою культурою. Він не сприймає орієнтації на Європу, бо вважає, що “Україна принесе в європейські культури духовне відродження” [2, с. 25]. Письменник передусім перейнятий проблемою “визнання України в світі” [3, с. 125]. Йому боліло те, що її трактують як “дике поле”. Україна, на його думку, повинна “сама заявити про себе”, “повинна спертися на цей світ”, “стукати до нього в усі двері, стукати організовано, наполегливо”. Саму Європу як ідеологему І. Багрянний бачить як “великий світ свободи й демократії”, тому йому так важать “перспективи України у великому зовнішньому світі”.

Майже водночас із Ю. Шевельовим проблему “європеїзму України” порушив Б. Крупницький [13, с. 120 – 130]. Він намагається конкретизувати термін Європа як географічне поняття (Західна,



Середня, Східна Європа), хоча застерігає, що цей поділ “невиразний”, а має тільки “генеральне розмежування”, тому ці поняття він називає “розпливчастими й релятивними”. Автор з’ясовує місце України “у цій системі”, стверджуючи, що “Україна належить до комплексу східноєвропейських країн і географічно, і політично”. Проблема полягає, на його думку, у парадоксі: “Україна, належачи фізично до Східної Європи, належить духовно до Західної Європи”. Обґрунтовуючи питання про те, що Україна “як типова країна на межах європейського світу” все-таки належить за духовним розвитком до Західної Європи. Він, однак, зазначає, що це “справа історичних основ й історичного минулого”. Тому основна ідея його наукової розвідки – з’ясувати історичні основи європеїзму, його основні історичні моменти, “впливу, тяжіння, споріднености, зв’язку України з Європою” від часу прийняття християнства. Основні поля європейськості та духовні здобутки він, зокрема, вбачає “у владі, магдебурзькому праві, цеховому устрої для ремісників, церкві, освіті тощо”. Автор виразно протиставляє два світи і дві культури: “світ європейський, світ грецької і римської культури та світ азійський, орієнтальний, світ хозарсько-арабський” [Крупницький]. У Б. Крупницького конкретизований концепт Європи як культурема, поняття європеїзму й європеїзації розвинені в нього в контексті України – як визначальні культурні чинники.

Дослідник теорії окциденталізму В. Янів 1948 року взяв за мету з’ясувати Захід – не як історико-географічне поняття, а як психологічну категорію. Передовсім він зауважує, що “назву Заходу вживано... всуміш з назвою Європа”. Обидва поняття – термінологічно нечіткі, мають довільний суб’єктивний та пливкий зміст [34, с. 5]. Зокрема сам термін “Європа... набуває подвійного значення: поряд із географічним поняттям з точно визначеними границями, вживається теж вужче, з невизначеними територіальними границями й із специфічним чуттєвим і оцінювальним забарвленням. На думку науковця, недослідженою є психологічна концепція Європи, Європа як психологічна проблема, духовний принцип європейських народів, як духовна проблематика. “Дати вірний образ європейської духовності” було особливо важливо, зазначає автор в момент холодної війни, в добу большевицької ворожості, у час кризи європейської духовності [33, с. 5]. Безперечно, В. Янів сприймає Європу як цілість, як народ, західні нації, європейці, що мають сильні почуття єдності.

Об’єднувальним чинником згаданих праць є те, що в них розглянуто Європу, незалежно від аспектів бачення (психологічного, історіографічного, культурологічного), з єдиного напрямку бачення – внутрішньоєвропейського. Абсолютно інакшим був тогочасний погляд на Європу з Радянської України.

Проаналізувавши тексти публіцистів радянського періоду – Я. Галана, Ю. Мельничука, Ю. Гаврилюка, а також В. Коротича,

П. Загребельного та інших, можна виокремити головні поля поняття Європа. Зауважмо, що в цей період бачення Європи як географічної одиниці на карті світу помітно звужилося. На перший план виступає ідеологічне бачення Європи або ж Заходу, яке здебільшого негативне. Найрізкіше це виявилось в таких означеннях: хвалена буржуазна Західна Європа [17, с. 52], аристократичний Захід, Захід голубої крові, паразитарний Захід. Європа – це ідеологічний “смітник”. [Галан Я. Світло зі Сходу / Я. Галан // Галан Я. Твори. – К. : Наук. думка, 1983. – 591 с., с. 533]. Отже, були зумисне вульгаризовані ідеологічні принципи творення концепту Європа.

Європу також визнавали як культурему (Західна Європа творила чимало скарбів культури всього людства), але й вона була вражена ідеологією. Оскільки найбільшим надбанням цієї культури вважали вчення марксизму, то, очевидно, що радянська публіцистика не могла вийти поза межі ідеологічного твердження, що європейським світ “так чи інакше приречений грати роль духовної провінції” [11, с. 448]. По-справжньому культурний потенціал Заходу відчували й культивували письменники, публіцисти, перекладачі-шістдесятники. Захід у житті шістдесятників був животворним не з того широкого потоку, яким ішли три джерела і три складові частини марксизму, а з того струмочка, який зустрічається з маминою молитвою. Навіть без слів. Бо звідси впливала джерельна мова культури [26, с. 32]. Дух Заходу в шістдесятників виявлявся в мисленні “проти течії”, у культурній опозиції “до режиму низької стелі” у творчості, яка реально пов’язувала Україну із Заходом. Єдиним, “хто мав законне право проносити образи, ідеї та віяння Заходу – під гаслом розширення культурного горизонту радянської людини, – були перекладачі (Г. Кочур, М. Лукаш, Борис Тен). Вони жили інтелігенцією найкращими зразками західної культури, творили європейське інтелектуальне середовище, куди “Ремарк, Фолкнер, Камю приходили, як додому”.

Залізна завіса, заборони й переслідування не давали простору для нормального розвитку і наповнення концепту *Європи* як культури. Тому шістдесятники, на думку Є. Сверстюка, водночас трохи ідеалізували Захід.

Отже, концепт *Європа* в своїй історичній ретроспективі в українському публіцистичному дискурсі мав декілька зрізів, напрямів розвитку [23, с. 409]. Поняття європеїзму активно актуалізувалося в контексті української національної ідеї, самовизначення української культури і відповідно до її орієнтації. Усе українське в площині культури було трактовано, безперечно, як синтез українського та європейського. У процесі творення європейської ідеї з’явилися та актуалізувалися такі поняття, як європеєць, європейство/європейськість, європеїзатор, європейська одність, європейська цивілізація, європейська інтеграція.

Найвиразніше все це виявилось на культурологічному, історичному та географічному рівнях.

### **Література**

- 1. Андрусів С.** Міфологема Європи в сучасній українській свідомості / С. Андрусів // Сучасність. – 2001. – №2. – С. 110 – 115.
- 2. Багряний І.** До питань стратегії й тактики нашої визвольної боротьби: Доповідь на III з'їзді УРДП / І. Багряний // Багряний І. Публіцистика.–К. : Смолоскип, 1996. – С. 122 –142 (854 с.).
- 3. Багряний І.** Думки про літературу / І. Багряний // МУР. Збірник I. – Мюнхен; Карльсфельд, 1946. – С. 21 – 34.
- 4. Бердяев Н.** Истоки и смысл русского коммунизма / Н. Бердяев – М. : Наука, 1990. – 346 с.
- 5. Білецький О. М.** Вороний М. Поезії / О. М. Білецький. – Харків, 1929.
- 6. Винниченко В.** Відродження нації / В. Винниченко. – Київ; Відень, 1920. – Ч. 3. – 542 с.
- 7. Галан Я.** Світло зі Сходу / Я. Галан // Галан Я. Твори. – К. : Наук. думка, 1983. – 591 с.
- 8. Драгоманов М.** Нові українські пісні про громадські справи. (1764-1880) / М. Драгоманов // Драгоманов М. Вибране. – К.: Либідь, 1996. – 682 с.
- 9. Драгоманов М.** Сторінки великого життя / М. Драгоманов // Драгоманов М. Вибране. – К. : Либідь, 1996. – 682 с.
- 10. Драгоманов М.** Шевченко, українофіли й соціалізм / М. Драгоманов // Драгоманов М. Вибране. – К. : Либідь, 1996. – 682 с.
- 11. Загребельний П.** Неложними устами. Статті, есе / П. Загребельний. – К. : Рад. письменник, 1981. – 479 с.
- 12. Косач Ю.** Вільна українська література / Ю. Косач // МУР. Збірник II. – Мюнхен; Карльсфельд, 1946.
- 13. Крупницький Б.** Історичні основи європеїзму України / Б. Крупницький // Літ.-Наук. Вісник. – Книга 1. – Річник 32. На чужині. – 1848. – Травень. – С. 120 – 128.
- 14. Куліш П.** До Шевченка / П. Куліш // Твори : У 2 т. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 1. – 654 с.
- 15. Куліш П.** Шукачі щастя / П. Куліш [переклад з рос. І. Миронця]. – К. : Рух, 1930. – 211 с.
- 16. Липа Ю.** Призначення України / Ю. Липа. – Львів : Просвіта, 1999. – 272 с.
- 17. Мельничук Ю.** Під чужим порогом. Памфлети, фейлетони, статті / Ю. Мельничук. – К. : Дніпро, 1974. – 240 с.
- 18. Нечуй-Левицький І.** Органи російських партій / І. Нечуй-Левицький // Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позвах з Московщиною. – Львів : Каменяр, 1998. – С. 27 – 63.
- 19. Нечуй-Левицький І.** Українство на літературних позвах з Московщиною / І. Нечуй-Левицький // Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позвах з Московщиною. – Львів : Каменяр, 1998. – С. 127 – 241.
- 20. Павличко Д.** Іван Франко – наше всевидяще око в будущині / Д. Павличко // Літературна Україна. – 2003. – 25 верес. – С. 4 – 5.
- 21. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 446 с.
- 22. Пахльовська О.** Україна : шлях до Європи... через Константинополь / О. Пахльовська // Сучасність. – 1994. – №1. – С. 54 – 68.
- 23. Прихода Я.** Еволюція концепту Європа / Я. Прихода // Вісник Львівського університету. Сер. Журналістика. – 2004. – Вип. 24. – С. 409 – 422.
- 24. Прихода Я.**

Європейська ідея у культурологічних трактатах І. Нечуя-Левицького / Я. Прихода // Українська періодика : історія і сучасність. – Львів, 2002. – С. 674 – 678. **25. Прихода Я.** Концепт Європа в текстах літературної дискусії 1925 – 1928 років / Я. Прихода // Вісник Львівського університету. Сер. Журналістика. – 2003. – Вип. 23. – С. 207 – 212. **26. Сверстюк Є.** Блудні сини України / Є. Сверстюк. – К. : Знання, 1993. – 256 с. **27. Сербенська О.** Основи мовотворчості журналіста в інтерпретації Івана Франка / О. Сербенська. – Львів : Ред.-видавн. відділ Львів. ун-ту, 1993. – 112 с. **28. Тодоров Ц.** Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 162 с. **29. Франко І.** І ми в Європі. Протест галицьких русинів проти мадярського тисячоліття / І. Франко // Франко І. Збір. Творів : У 50 т. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 46. – Кн. 2. – С. 339 – 350. **30. Франко І.** Лист до товариства “Січ” / І. Франко // Франко І. Збір. творів : У 50 т. – К.: Наук. думка, 1986. – Т. 50. – С. 35 – 90. **31. Хвильовий М.** Твори : У 2 т / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1995. – Т. 2. – 924 с. **32. Цит. за: Івашко В.** Микола Зеров і літературна дискусія (1925 – 1928) // 20-ті роки: літературні дискусії, полеміки. – К. : Дніпро, 1991. – С. 83. (С. 69 – 89). **33. Шерех Ю.** Не для дітей / Ю. Шерех // Не для дітей. Літературно-критичні статті та есеї. – Нью-Йорк: Пролог, 1994. – 415 с. **34. Янів С.** Психологічні основи окциденталізму / С. Янів. – Мюнхен, 1996. – 206 с.

#### **Веретейченко І. А. До етапів творення поняття європеїзму в українській публіцистиці**

У статті розглядаються етапи творення європейського концепту в українській літературі, що виявилися на культурологічному, історичному та географічному рівнях. Акцент робиться на текстах відомих українських публіцистів, письменників середини XIX та XX сторіччя. Для роботи були залучені твори П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, М. Драгоманова, І. Франка, В. Винниченка, матеріали літературної дискусії 1925 – 1928 років, деякі тексти діаспорної публіцистики, зокрема праці Б. Крупницького, В. Янева, Ю. Шевельова, Ю. Липи, І. Багряного, а також тексти радянських публіцистів Я. Галана, Ю. Мельничука і письменників П. Загребельного, Є. Сверстюка, Л. Костенко, О. Пахльовської тощо.

*Ключові слова:* концепт, європеїзм, публіцистика.

#### **Веретейченко І. А. Об етапах формирования понятия европеизма в украинской публицистике**

В статье рассматриваются этапы становления европейского концепта в украинской литературе, которые выявились на культурологическом, историческом и географическом уровнях. Акцент делается на текстах известных украинских публицистов, писателей середины XIX и XX века. Для работы были привлечены произведения

П. Кулиша, И. Нечуй-Левицкого, М. Драгоманова, И. Франко, В. Винниченко, материалы литературной дискуссии 1925-1928 годов, некоторые тексты диаспорной публицистики, в частности работы Б. Крупицкий, В. Янева, Ю. Шевелева, Ю. Липы, И. Багряного, а также тексты советских публицистов Я. Галана, Ю. Мельничука и писателей П. Загребельного, Е. Сверстюка, Л. Костенко, А. Пахлевской и т.д.

*Ключевые слова:* концепт, европеизм, публицистика.

**Vereteychenko I. A. About the development stages of European concept in Ukrainian publicism**

The author of the article discusses the development stages of European concept in Ukrainian literature at cultural, historical and geographical levels. The emphasis is made on the texts of famous Ukrainian publicists, writers of the mid-nineteenth and twentieth century. The works by P. Kulish, I. Nechuy-Levitsky, Dragomanov, Franko, Vynnychenko, materials of literary discussion of 1925 – 1928, some texts of diasporic journalism, including works by B. Krupnytsky, V. Yanev, Y. Shevelev, Y. Lypa, I. Bagryany, and the texts of Soviet publicists such as Y. Galan, Y. Melnychuk and writers as P. Zagrebely, E. Sverstyuk, L. Kostenko, O. Pakhlovska and others were used in the study.

*Key words:* concept, europeism, publicism.

УДК 821.161.2:82.0:82 – 94 Любченко

**Н. І. Видашенко**

**“ЩОДЕННИК” А. ЛЮБЧЕНКА:  
ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ ОГЛЯД**

“Щоденник” був першим твором А. Любченка, який вийшов як окреме видання на Україні в 1999 році після довгого забуття. Це було перше повне видання твору. Хоча до того часу була спроба видати його уривки в торонтських “Нових днях” у 1951 – 1952рр., ця ж частина “Щоденника” (харківський період) була надрукована і в “Українському засіві” в 1994 році. У 1998 – 1999рр. журнал “Березіль” надрукував зазначений вище твір.

“Щоденник” Аркадія Любченка довгий час знаходився в архівних документах письменника за кордоном і як мемуарний твір антисеміта, націоналіста, ненависника більшовизму, діаспорного літвігнанця був заборонений до друку у СРСР разом з іншими його творами.

Як зазначив Ю. Барабаш, цікавим є той факт, що довгоочікуваний текст, виданий вперше до 100-річчя від дня народження автора, не викликав вибуху інтересу, емоцій, осудливих чи захоплених відгуків,

зливи суперечок, мемуарних, наукових, історичних і літературних коментарів [1, с. 99]. Аналізу цього твору була присвячена невеличка кількість праць в рамках предметно-описових статей як за кордоном, так і в Україні: статті Д. Нитченка, Ю. Луцького, Ю. Шерех. Ці праці присвячені віхам життя і творчості Аркадія Любченка, історії створення, публікації та змістовій парадигмі “Щоденника”.

Стаття Ю. Шереха “Так було чи так мало бути” до початку 21 ст. була єдиним дослідженням “Щоденника”. Літературознавець висловлює думку, що у творі письменник не проявив себе як справжній творець літературного мистецтва. “Те, що втратила через характер щоденника історія літератури і може безпосередньо література, те виграла історія. Щоденник Любченка – це майже судове свідчення про українську людину часів німецької окупації України. Для читача шкода, що Любченко майже не узагальнює баченого й чутого, що нема на сторінках малої брутальної книжечки, ані філософських міркувань, ані виразної політичної програми, ані блискіток стилю <...> Нема там ні святого Києва, ані візійної української людини – героя і мученика. Багато почуттів і думок примітивні...” [2, с. 171], – каже дослідник.

Він заперечує художню цінність твору і майстерність письменника, якого возвеличує як автора “Вертепу” – української “Божеської комедії”. Однак дослідник наголошує на корисності від “наївності” “Щоденника”. Ю. Шерех пише: “Наївність, виявлена в годи війни, – це прямий вияв і вислів провінційності. Це прикро для тих, хто цінує Любченка як письменника, але це факт: його щоденник найвищою мірою провінційний, але цим він найвищою мірою корисний в процесі усвідомлення нашої провінційності.” [2, с. 173 – 174]. Хоча, на думку науковця, у “Щоденнику” Любченка нема “героя і мученика”, але твір добре розкриває проблему провінційності, маловартості автора і українського народу, “дає змогу простежити, як у самому авторові пробуджується і зростає ця психологічна донцовщина” [2, с. 175]. Дослідник створює схему зародження і прояву “донцовського комплексу” у автора твору: враження від бідності українських сил → огида до непевності й хитань → нерозуміння людей довкола → зневага до них → презирливий рефрен “хохли” → зневага до своїх супроводиться ненавистю до чужих, звідки вибухи дикої ненависті проти росіян → самотність й ізоляція від власного народу приводить до схилення перед європейцями → втрата об’єктивності [2, с. 175 – 176].

Поряд з цим Ю. Шерех бачить, що коріння донцовщини лежать у конфлікті літературно-словесного і реально-державного уявлення України [2, с. 177]. Хоча він негативно ставиться до провінційності Любченка та всього народу, але, на думку дослідника, це перший крок до вилікування від цього, і тому “Щоденник” Любченка “своїм об’єктивним свідченнями відбив процеси банкрутства української провінційності, банкрутство літературно-словесної концепції України” [2, с. 181].

Переписувач і дослідник ВАПЛІТЕ, людина, яка перша прочитала

цей твір, Ю. Луцький пише, що він не знає іншого такого твору, як “Щоденник” А. Любченка, “авторові можна простити всі його слабкості (егоїзм, фашизм, антисемітизм, гостру сатиру на галичан, тощо), бо все написано ним дуже талановито, спостережливо і читабельно. <...> все треба знати про другу світову війну, навіть з такої контраверсійної точки зору” [3, с. 6]. Дослідник більш за все цінує суть щоденника, бо вона глибше за його суть [4, с. 130]. Науковець вважає, що це “записи найбільш жорстокої доби”, які є “не тільки цікавим документом часу, але й високомистецьким літературним твором” і поціновує їх, тому що вони писаний “в екстремній людській ситуації між життям і смертю”, коли автор був у “справжньому пеклі” на землі, на Україні [4, с. 130].

У передмові до видання твору Ю. Луцький вмістив кілька уривків з листів “знавців літератури, які змогли вперше прочитати повний текст “Щоденника”: ‘У нас мало мемуаристики і таких документів як цей щоденник. Саме тому і наші письменники видаються безтілесними істотами <...> подати “Щоденник” як сенсацію – значить спотворити суть великого твору сучасності <...> давно не читав такої літератури – це архітвір. Там немає нічого декоративного <...> я захоплений епічним мисленням автора, котрий прагнув крізь криваву заграву подій миттєвих, поточних заглянути аж у наш час <...> Аркадій Любченко – великий егоїст (це властиво митцям), тому все, що переживає – перепускає передусім через себе <...> відкритість самовираження Любченка важко сприймати <...> але коли подумати, скільки цікавих фактів і деталей життя і побуту періоду окупації Харкова, Києва, Львова і країни взагалі переповнюють цей унікальний документ 20 століття, то всі застереження щодо антисемітизму і колабораціоналізму Аркадія Любченка відступають на задній план <...> мене особливо приваблює індивідуальна психологія письменника, який не може казати не правду – він відповідальний перед своєю творчою свідомістю...’ [5, с. 4].

У статтях Д. Нитченко окреслює позитивні і негативні сторони щоденника. Дослідник вказує, що це “небуденний твір”, який “має виняткове значення, бо писався на окупованій території”, і автор “писав не сухо хронікально, а широко, як художній твір”; це “широкий історичний фільм, як виняткове свідчення про трагедію нашого народу в цьому столітті” [6, с. 12]. На його думку, мінусами твору є антисемітизм, критика несвідомих українців, вживання брутальної лайки, описи сексуальних успіхів і пригод [7, с. 21]. Хоча дослідник виправдовує письменника за всі мінуси, пояснюючи, що антисемітизм був необхідний для виживання, людей, яких Любченко називав хохлами, малоросами, багато і зараз, а для сучасної літератури стає модним вживання брутальних висловів і описів сексуального життя.

Сучасні українські дослідники творчості А. Любченка В. Агеєва, Л. Пізнюк згадують твір як останній етап творчості письменника. Л. Пізнюк зазначає, що “Щоденник” надає багато інформаційно-біографічного матеріалу для пізнання письменника як людини і митця.

Науковець пише, що записи віддзеркалюють зовнішні й внутрішні пошуки автора, внутрішнє роздвоєння, показують злам у свідомості письменника [8, с. 13]. Дослідник відмічає, що щоденник можна розглядати як художній твір, як “історію одного життя”, як “суб’єктивний документ доби”, тому це “великий універсальний текст, який охоплює всі сфери життя” [9, с. 29].

Роботи С. Матвієнко, С. Квіта, Ю. Мариненка, І. Михайлина, І. Пізнюка, А. Харченко – це низка студій, присвячених у більшості випадків тематиці, проблематиці твору, образу автора, який з’явився перед нами з власними позитивними і негативними та відвертими міркуваннями та його погляди на життя у період війни.

С. Матвієнко вважає, що “Щоденник” А. Любченка – “важливий документ епохи”, а війна – “фільтр для виявлення різкої різниці світосприйняття, сподівань і оцінок великих груп населення, які приховуються певними механізмами в мирний час” [10, с. 28]. Дослідник приділяє увагу образу автора, що окреслився на сторінках твору. Любченко розглядається як “діяч, який оцінює свої дії за національним критерієм” і поділяє українців на “український елемент”, “малоросійська підла душа” та “обмежений хохол” [10, с. 27]. Він самовпевнений, наївний і сприймає себе як “фігуру” української культури, що мусить жити і потрібний нації”, протиставляючи себе тим діячам мистецтва, що залишилися по інший бік фронту, хоча “не відрізняється від них ані способом мислення, ані риторикою” [10, с. 27 – 28]. С. Матвієнко констатує, що світоподіл письменника чорно-білий. У статті розглядаються питання колабораціонізму і антисемітизму А. Любченка. Дослідник приходиться до висновку, що колабораціонізм можна пояснити тиском обставин, що “змушували шукати співпраці з німцями, які, втім, “своїми” ніколи не були, а були лише ворогом ворога” [10, с. 27]. Але антисемітизм письменника, на думку дослідника, не можна виправдати потребою виживання, як це пояснює Д. Нитченко.

С. Квіт наголошує, що “Щоденник” А. Любченка відрізняється відвертістю і прив’язаністю до життя і “відсутністю позерства” [11, с. 230]. Дослідник вказує, що на сторінках твору вповні розкривається характер автора, “ми бачимо його живою, вразливою, сильною, широкою і щирою людиною”, “дійовою особою описаних подій” [11, с. 231]. На думку С. Квіта, “твір має національно-екзистенційну основу” [11, с. 230]. Дослідник зауважує, що цей щоденник “ніким не оцінювався як добірна проза”, хоча той факт, що “окремі записи, які мають характер замальовок чи новел, не пов’язуються між собою загальною концепцією композиції”, а “складають одну велику романну оповідь <...> про те, що відбувалося з Україною в ті роки”, <...> “епічність, поруч з прозорою оповідною стилістикою й відсутність окремих ідеологічних завдань <...> робить його “Щоденники” одним з найпомітніших, найзахоплюючих українських романів ХХ століття” [11, с. 230 – 231].



Ю. Мариненко пише, що “Щоденник” “посідає визначне місце не лише в мистецькому доробку А. Любченка, а й в усій літературі 40-х рр.” [12, с. 13 – 14]. Дослідник пропонує розглядати твір письменника не як щоденник за жанром, а як назву [12, с. 14]. Він особливої уваги надає особі автора. На думку Ю. Мариненка, “Я” у “Щоденнику” це не реально існуючий Любченко, а витвір мистецької уяви, художній персонаж. Науковець зазначає, що через те, що “Щоденник” розглядають як одкровення автора, то постать письменника видається егоїстичною і аморальною. Він пропонує подивитися на героя твору з урахуванням художніх критеріїв, якими керувався Любченко. Ю. Мариненко зазначає, що “як істинний художник, добре відчуваючи, що живе в епоху небуденну, величну й трагічну, – якнайповнішу картину тієї епохи з усіма її гримасами, що найчастіше виявляються у вчинках, способі думання людини. А тому дав образ свого сучасника <...>. А що цей герой далеко не ангел, то по-іншому й не могло бути. Не можна від людини, яка багато років живе в ненормальних, аморальних умовах, вимагати нормальної поведінки!” [12, с. 14]. Дослідник визначає, що однією з головних рис цього “Щоденника”, що робить його унікальним, є людяність, що виявляється у різних формах. У статті Ю. Мариненко ставить питання про значення щоденникових записів для письменника і робить висновок, що це “звичайна для Любченка технологія творчого процесу (підготовча робота над якимсь новим твором: аналогічно, як зі “Щоденника” народилася “Україна в огні” О. Довженка)” [12, с. 14].

І. Михайлин розглядає “Щоденник” А. Любченка як величний твір, ліричний роман, що затверджує творчість автора і проливає світло на життя письменника у період війни [13, с. 14 – 15]. За своєю суттю записи Любченка є суб’єктивними, але “саме з множинності суб’єктивних позицій виростає велика об’єктивна правда про епоху й людину в ній” [13, с. 22]. Науковець вважає, що дослідження щоденника повинно проходити в трьох напрямках: “характеристика суспільного життя, представлення в роздумах і картинах дійсності епохи”; оцінка літературного життя і мистецького процесу часів війни; “самохарактеристика автора, його біографія, представлення його естетичних поглядів, ідей, оцінок власної творчості” [13, с. 16].

Аналізуючи суспільне життя, відтворене у “Щоденнику”, І. Михайлин робить висновок, що перед нами “щоденник приватної людини”, яка через те, що була самотня і позбавлена однодумців, звикла “усе переживати внутрішньо і ділитися думками тільки зі своїм щоденником” [13, с. 16]. Поряд з цим, на думку дослідника, щоденник стає епопеєю анабазису, як географічного чи метафоричного та символічного, так і духовного. Географічний анабазис – це відступ від Харкова до Берліна, а духовний – це втрата сподівань, ілюзій автора і цілого покоління, а записи є “грандіозним розчаруванням”.

І. Михайлин занотує про мистецьке життя, що у тексті читач не знайде докладної характеристики літературного процесу на окупованій

території: все подано фрагментарно (епізоди зустрічей, оцінки письменників і їх творів). Науковець вказує, що “ставлення Любченка до інших авторів демонструє його вимогливість і принциповість. Він безжально виявляє художню безбарвність видатних письменників і дає їм об’єктивні оцінки без поправки на ідеологічну спрямованість їхньої творчості <...> Єдиною мірою оцінок вартості літературних явищ був для Любченка талант письменника, художня цінність створеного ним доробку” [13, с. 20 – 21]. Поряд з цим, у “Щоденнику” Любченко репрезентує себе як приватну особу через самохарактеристики, епізоди і факти особистого життя та їх оцінку.

Для І. Михайлина Любченків “Щоденник” – “унікальний документ доби, єдиний у своєму роді”, а автор – це людина, що “зголодніла за творчістю, тривалий час мовчала й нарешті скинула кайдани, якими була скута в радянській країні її свідомість” [13, с. 22].

Як і інші дослідники, І. Михайлин висловлює власну точку зору відносно Любченкового антисемітизму і агресивного ставлення до інших народів, але він не виправдовує і не засуджує автора, а відмічає, що тема міжнародних відносин була заборонена у СРСР, був відсутній міжнародний діалог, існував єдиний радянський народ, хоча реальні проблеми відносин між різними народами існували. Любченко, на думку науковця, заговорив про це, щойно з’явилась можливість [13, с. 22].

Науковець намагається знайти відповідь на питання “Чому Любченко уникає здійснення саме своєї письменницької функції, коли нарешті здобув свободу і є свідком історичних подій?”. Але І. Михайлин робить припущення на основі записів письменника, що “саме щоденник сприймався ним за такий епохальний, величний твір, який мав залишитися від нього під пору воєнного лихоліття”, Любченко “пише його вже не тільки для себе, але й для зовнішнього читача, створюючи унікальний у своєму роді психологічний роман у формі ліричного щоденника” [13, с. 23]. Тому, на думку І. Михайлина, А. Любченко розпочав вести записи як езотеричні, внутрішні, а з часом вони становилися більш докладними, систематичними, і письменник закінчив твір як екзотеричний, загальнодоступний, “зрозумівши, що саме він і залишаться по ньому, стане фіналом його творчого шляху” [13, с. 24].

І. Пізнюк приділяє увагу образу А. Любченка, що постає з його записів. Дослідник також зупиняється на питаннях антисемітизму і колабораціонізму письменника. Ненависть до євреїв дослідник пояснює природної потребою людини шукати ворога та негативними епізодами власного життя, а колабораціонізм – властивою українцям простодушністю і провінціалізмом, хоча причина того і іншого, на думку І. Пізнюка, криється у тому, що Любченко був свідком злочинів радянської системи. Через це пропонується не розглядати “Щоденник” як об’єктивне свідчення про добу [14, с. 24].

Дослідник порушує тему страху, якою переповнений “Щоденник”. Любченко боїться системи, “його страх майже тваринний, цей страх

диктує думки, що вражають своєю жовчністю й озлобленістю. Однак вони симптоми (<...> наслідки) хвороби, спричиненої пресом системи. <...> через своєрідні авторські екскурси в минуле проступає біль душі, понівеченої советською владою, біль аж до зневіри в людях. Ця зневіра – неодмінний атрибут страху, який межує з манією переслідування”, зазначає І. Пізнюк [14, с. 24 – 25]. Письменник відчуває страх минулого, страх теперішнього, очікує гіршого, відчуває непотрібність і розуміє, що треба обирати інший шлях. На думку І. Пізнюка, не можна не звертати увагу і на фізичний стан автора, бо він керує і думками, і емоціями. У “Щоденнику” Любченко постає як “великий егоїст, себелюб”. Він пишається роллю письменника, вимагаючи до себе ставлення як до вищої істоти. “Така постава не тільки формує думки та почуття, але й керує його життям,” – пише дослідник [14, с. 25]. Він вважає, що Любченків нацизм руйнує його зсередини, створює негативне ставлення до нього і є причиною нещастя цієї людини [14, с. 25].

І. Пізнюк, спираючись на щоденникові записи, констатує, що Любченко був “певною мірою фаталістом”, вірив у долю, вищу силу, в Дажбога, силу фатуму, у ангела-хоронителя [14, с. 25].

У статті приділяється увага снам, які є наскрізною темою “Щоденника”, доповнюють реальні події життя письменника і створюють уявлення про душевний стан автора. Дослідник вказує, що Любченко настільки вірить снам і прагне їх розтлумачити, що твір іноді перетворюється на сонник, і приходиться до висновку, що “Щоденник” А. Любченка – це “людська біографія, <...> купа густо списаних сторінок, що фіксують події трагічні й переживання тяжкі” [14, с. 25].

Робота А. Харченко багатоаспектна. У ній розкривається питання ролі щоденника і його стилю, окреслюється постать автора, робиться спроба визначити Любченків міф України. Дослідник називає “Щоденник” А. Любченка діаріушем, нерозрахованим на публікацію, у якому відчувається віяння європейського модернізму у поєднанні експресіонізму (експресія в сприйнятті життя), сюрреалізму (мотиви снів, “внутрішній демон”), натуралізму, вітаїзму і на поверхню впливає ніцшеанський волюнтаризм і ствердження людської богоподібності [15, с. 181, 185]. А. Харченко визначає, що роль цього твору полягає у тому, щоб “допомогти адекватно оцінити всі проекції суперечливої постаті письменника” [15, с. 180]. У статті ставиться питання про необхідність проведення психолінгвістичного аналізу діаріуша А. Любченка, щоб пролити “світло на темні грані таланту митця” [15, с. 181]. Автор робить припущення, що в щоденнику створюється міф Любченка чи розвіюється уявлення про цю неординарну постать [15, с. 185]. Дослідник вказує, що текст щоденника багатоплановий (критика, документалістика, художній текст, публіцистика, нотатки про буденне, фізіологічне існування), а еластичність, мобільність твору “показує талант автора в різних проекція” [15, с. 181].

На думку А. Харченко, ці щоденникові записи – не одкровення і не сповідальня письменника, а відверті спогади і роздуми, пронизані думкою про критичну межу існування. Таким чином, дослідником формується уявлення про життя Любченка як про існування на грані, як про боротьбу душі і хворого тіла, а сам автор ототожнюється із загнаним звіром. У роботі вказується на багатоплановість тексту, яка породжується “багатовекторним мисленням” письменника, бо він аналізує політичні питання, створює портретні замальовки і критичні нариси, а також пише про особисте. Різні за тематикою записи в один день, з точки зору дослідника, не створюють уявлення “мертвої фотографії”, це “постійний дух, пульс думки, динаміка настрою, архітектоніка світогляду” [15, с. 181]. А. Харченко пише про утворення образу дня у щоденнику, який відповідає “образу дволикого Януса”, “символіці часу” [15, с. 181].

У статті констатується, що Любченко є міфотворцем. Дослідник приходиться до такого висновку, бо письменник “намагається знайти вихід з “бермудського трикутника” історії, аналізує психологічні складники українського менталітету” [15, с. 182]. Любченко розуміє специфіку української державності, відчуває національний розкол Заходу і Сходу, осмислює українську душу, яка прагне коритися, характеризується рабською психологією, типовим хохлацтвом, інтуїтивним баченням світу, матеріалізмом, провінціалізмом і хуторянством, відчуває комфорт під “суворою диктатурою згори”. Письменник стоїть на позиції європейської інтеграції. А. Харченко зазначає, що міф України допомагають створити і міста-символи “Харків – Київ – Львів”, через які проходить шлях Любченка.

Аналізуючи тему фаталізму у “Щоденнику” А. Любченка, у статті зазначається, що фаталізм має три прояви: образ фатальної жінки Рути як одухотворене духовне начало, віра в долю і сни. А. Харченко вказує, що прояви фаталізму письменника мають “виразне національне семіотичне коріння” [15, с. 185]. Для дослідника “Щоденник” Любченка – це “одіссея добровільного утікача-письменника”, де головним залишається “вічний пошук світла, втеча від “більшовицького раю”.

Особливе значення мають студії Ю. Барабаша “Фрагмент світової історії у форматі особистої долі” та “Угол падення. О “Дневнике” Аркадія Любченка”, де автор робить досить повний аналіз тематики та проблем цього мемуарного твору, звертається до аналізу його структури і висуває питання про приналежність тексту до жанру щоденника чи автобіографії. Дослідник теж наголошував, що ці щоденникові записи є вагомим твором, бо є складними за структурою і багатшаровими за змістом. Дослідник зазначає, що твір – “документ первинно особистий, не розрахований на чужі очі, на публічне сприйняття”, враховуючи особистісну домінанту записів, текст “важить, <...>, своєю “межовістю”, поєднанням, подекуди химерним, різних первнів – документального і літературного, емігрантського <...> і материкового” і є монологом, який

“являє собою складний семантико-емоційний контрапункт”, де відбувається “стрімке “перемикання” теми з історико-геополітичного реєстру до повсякденно-приземленого, до прози життя” [1, с. 102,103]. Ю. Барабаш визначає, що “Щоденник” А. Любченка цікавий і тим, що відтворює “трагедію розчавленої “української ілюзії”, яка трагічна тим, що до цього часу залишається невідомою для світу, і хоча ця трагедія подається в суб’єктивному форматі й у відповідній інтерпретації”, записи дозволяють “простежити її драматичну динаміку: від спалаху безкрайнього, аж до засліплення, ентузіазму, обтяженого фатальними політичними та моральними компромісами, аж до колаборанства, і, крізь розпач сумнівів, аж до зневіри і краху” [1, с. 102]. “Щоденник” А. Любченка цінний, на думку дослідника, для історика української літератури тим, що був написаний “із середини вапльятинського і поствапльятинського середовища” і є “свідомством не спостерігача, а учасника, що “акумулює в собі як pro, так і contra процесу” [1, с. 110]. Ю. Барабаш єдиний серед дослідників щоденникових записів А. Любченка, хто виділяє в ньому мотив Хвильового і констатує, що цей образ створює обрамлення твору.

Як і інші дослідники, Ю. Барабаш не обминає теми антисемітизму у щоденнику. Він зазначає, що опозиція “українство-жидо-московство” є наскрізною у творі і це не особиста риса письменника, а явище соціопсихологічне [1, с. 104].

Науковець вперше підіймає питання про приналежність записів Любченка до жанру щоденника чи автобіографії, спираючись на те, що “Щоденник” структурований як мета текст, де сполучені “текст(-ти) сьогодення” і “текст(-ти) пам’яті”, струмені щоденників і мемуарно-автобіографічний”, твір є особним літературним явищем оригінального, двоскладового жанрового типу, який Ю. Барабаш визначив як “жанр-симбіот” [1, с. 107].

Дослідник називає “Щоденник” А. Любченка “кардіограмою особистості” письменника, де мемуарно-автобіографічні відступи, мимовільні всплески пам’яті чи “свідомо “сконструйовані” елементи певної (бажаної) концепції власного життя і творчості” вжиті письменником з метою впливу на сприймання читача й оцінки образу автора [1, с. 111].

Особливе місце науковець надає аналізу сновидінь у записах Любченка і приходять до висновку, що сам автор надає їм значимості і вірить в їх прихований сенс. Ю. Барабаш виділяє літературну і сексуальну складову сновидінь, але у будь-якому разі, на думку дослідника, сни – це “найрізноманітніші варіації лейтмотиву подолання страху, труднощів, небезпек, підступів, наклепів” [1, с. 113]. Тому у тексті “Щоденника” сни виступають “індикаторами психологічного стану записувача в різних умовах і на різних відтинках часу становлять важливу сенсо-творчу й емоційну компоненту” твору [1, с. 12].

Окреме місце займають спроби порівняльного аналізу “Щоденника” А. Любченка з записними книжками Л. Гінзбург та “Щоденником” О. Довженка, зі спогадами Ю. Шереха “Я – мене – мені ...”, “В Україні”, “В Європі” та В. Борового “В аркані Каєркана”, з “Катарсисом” О. Гончара та творами Гемінгвея.

Ю. Луцьким вперше була висловлена думка, що цікавою паралеллю до “Щоденника” Любченка є “Щоденник” Довженка, хоча автори – зовсім різні постаті [5, с. 6]. Поряд з цим науковець робить порівняння творчої манери А. Любченка, яка характерна для його щоденникових записів, і Е. Гемінгвея. Він пише, що у “Щоденнику” поряд з контрверсійними поглядами, думками і висловами є мужність, спонтанність, “відчуття тлінності життя як у Гемінгвея”, в обох авторів “людська індивідуальність стає надщербленою її обставинам, але і своїм хибам”, а обидва письменники – це “великі егоїсти і не покірливі, а відважні”, тому зараз, коли втрачаються істини і людина стає безпомічною і спантеличеною, твори Гемінгвея і Любченка є “відлунням призабутого героїзму” [16, с. 17].

С. Матвієнко робить порівняння записних книжок Л. Гінзбург, щоденників О. Довженка і А. Любченка, які є “свідченням одного часу”. Дослідник зауважує, що записи Гінзбург і Любченка є матеріалом для порівняння світосприймання, сприймання тіла, речей і обставин жінкою і чоловіком, що перебували на окупованій території, і робить висновок, що вони відповідають “стереотипним уявленням щодо чоловічого-діяльного-стрімкого-агресивного та жіночого-повільного-уважного-чуттєвого” [10, с. 27]. Любченкові переживання пов’язані тільки з зовнішнім боком війни, “він мало спостерігає за собою”, а Гінзбург “вдивляється в суть змін, відчуттів, настроїв” [10, с. 27 – 28]. Порівнюючи “Щоденники” А. Любченка і О. Довженка, дослідник зазначає, що записи ріднить те, що автори усвідомлювали себе “фігурами” мистецтва, а різнить ставлення письменників до німців: для Любченка вони – зразок вишколеності і організованості, а для Довженка – це “твариноподібні істоти” [10, с. 28].

П. Саливончик робить спробу порівняти щоденникові записи А. Любченка і О. Довженка 1941 – 1945рр. і проаналізувати наскільки відбита у творах їх біографія, з’ясувати мотиви і мету ведення особистих записів, визначити функціональне призначення щоденників, основні проблеми, теми, сюжети і образи творів [17, с. 123 – 124].

Дослідник зазначає, що до 100-річчя з дня народження вперше вийшов “Щоденник” А. Любченка (1999) і було надруковане більш повне видання “Щоденника” О. Довженка (1994). Ці щоденні записи є зразком літературного письменницького щоденника. Твори ріднить і те, що вони є синтезом поточних записів і спогадів.

П. Саливончик знаходить багато спільного в біографії митців, у тематиці та проблематиці записів, хоча письменники є різними особистостями. Дослідник відмічає, що життєві шляхи авторів були

схожими: соціальне походження, перебування у петлюрівській армії, діяльність у ВАПЛІТЕ, плідний творчий шлях, що в обох припав на кінець 20-х рр., романтичне світобачення, врятування від репресій, проголошення українськими-націоналістами, нагляд з боку НКВС. “Щоденники” О. Довженка і А. Любченка ріднить, на думку науковця, створені письменниками у творах образи батьків і наскрізні теми: Україна і війна, війна і народ, війна і митець, жінки і війна, тема долі. П. Саливончик пише, що обидва твори показали, що літературно-мистецьке життя існувало і в евакуації, і в окупації, а щоденники – це “свідчення трагедії митця в тоталітарному суспільстві, це усвідомлення трагічної долі геніїв” [17, с. 131].

П. Саливончик приходиться до висновку, що є багато речей, які відрізняють ці щоденники. Автори знаходилися по різні боки лінії фронту. Різною є і географія перебування письменників. Для Довженка це Ворошиловград, Вороніж, Харків, Київ, Москва, а для Любченка – Харків, Київ, Львів, Моршин, Німеччина. Він чітко зазначає дату і місце записів, чого не робить у більшості випадків О. Довженко. Для письменників є спільною ідея незалежності України, але, вказує дослідник, Довженко великого значення у досягненні вільної Батьківщини надавав більшовицькій владі, а Любченко – німецькій. У їх записах по-різному окреслена тема української жінки на війні. Довженків щоденник є творчою лабораторією митця, де можна прочитати уривки до майбутніх творів, знайти творчі плани. Він є багатоаспектним. На відміну від “Щоденника” А. Любченка він насичений великою кількістю роздумів над сучасними для автора проблемами: питання зрадництва, національного виховання, проблема фізичного і духовного каліцтва, філософські роздуми про долю України, її народу, долю людства і особисту долю. “Щоденник” О. Довженка, пише дослідник, формує у читача уявлення про митця як про людину з державним мисленням, бо у творі є багато роздумів про вирішення соціально-культурних проблем радянської країни, що не є притаманним для твору А. Любченка.

І. Бондар-Терещенко робить порівняння мемуарних записів Ю. Шереха, А. Любченка і В. Борового. Кожен з авторів у записах “отримав змогу роз’яснити власний статус”, і вони перебували у час війни на окупованій території [18, с. 30]. Для “запального нациста” Любченка і “поміркованого і обережного” Шереха еміграція була синонімом свободи, вони постали проти правлячої ідеології і є професійними вигнанцями [18, с. 30]. На думку дослідника, хроніки-спогади Шереха “повністю відображають загальну історіософію з образливою для літвигнанців “діаспорною” культурою і її “материковою” посестрою”, а життя критика і літературознавця є “відробленням карми”, “підтвердженням того, що істинний резон письменства – у самому процесі” і література наділяла існування цієї людини осмисленістю [18, с. 30].

Розглядаючи творчість А. Любченка, дослідник зазначає, що його “Via Dolorosa” і “Вертеп” були критиковані як занепадницькі. І. Бондар-Терещенко вважає, що до Любченка і його творчості ставлення не змінилося і його “чекає небезпека стати рабом однієї теми”, його твори “залишилися за бортом літературної історії, протрактвані як “непритаманне”, “помилкове” та “націоналістичне”, або як “гірке свідчення втрачених ілюзій, розбитих надій і нежиттєздатних мрій” [18, с. 30, 31]. На думку дослідника, це є результатом творчого життя А. Любченка, тому смерть стала “логічним акордом завершення – єдино можливим фіналом для тих, хто зі словом Правди на вустах зрікається всього мирського в ім’я ідеї” [18, с. 31].

С. Квіт порівнює “Щоденник” А. Любченка і “Катарсис” О. Гончара, робить побіжні порівняння з записами О. Довженка. На думку дослідника, їх мемуарні твори відрізняє світогляд авторів, бо Гончар був “затуманений тоталітарною дійсністю” і розглядав війну “через комсомольські окуляри”, і той факт, що письменники перебували по різні боки барикад. С. Квіт зазначає, що на відміну від “Щоденника” А. Любченка у записах О. Гончара і О. Довженка присутнє “відчуття, що воює вся Україна, а після визволення світу від нацизму все може повернутися на краще” [11, с. 231]. Дослідник пише, що текст Любченка є “закінченим літературним твором, яскравим свідченням буремної доби, коли не ламалися тверді характери, даючи дивовижні зразки самодостатнього українського мислення”, а Гончарові і Довженкові записи є цензурованими [11, с. 232]. С. Квіт знаходить, що тільки твердість натури письменників є спільною ознакою щоденників.

На цей час основні проблеми, які освітлюються дослідниками при аналізі “Щоденника” А. Любченка, це провінційність, “донцовський комплекс” і маловартість як автора, так і українського народу, негативні і позитивні сторони щоденника, антисемітизм і колабораціонізм письменника, Любченків міф України, тема страху, фаталізму, сновидіння, образ автора. Окреме місце у дослідженні “Щоденника” А. Любченка займає питання приналежності записів до художньої чи мемуарної літератури. Вони розглядаються як особисті записи письменника, документ епохи, романна оповідь, щоденник за назвою, а не за жанром, людська біографія, метатекст з “текстами-сьогодні” і “текстами-пам’яті”, у якому наявні щоденникові і мемуарно-автобіографічні ознаки, жанр-симбіот. Також проводилися порівняльні дослідження щоденникових записів А. Любченка з іншими щоденниками, де основним предметом порівняння є змістові парадигми записів і постаті авторів.

### **Література**

**1. Барабаш Ю.** Фрагмент світової історії у формі особистої долі : Кілька причинків до “Щоденника” Аркадія Любченка / Ю. Барабаш // Сучасність. – 2004. – №3. – С. 99 – 116. **2. Шерех Ю.** Так було, чи так мало бути / Ю. Шерех // Не для дітей. Літературно-критичні статті й



есеї. – Нью – Йорк, 1964. – С. 170 – 177. **3. Луцький Ю.** Історія “Щоденника” / Ю. Люцький // А. Любченко. Щоденник. – Львів – Нью-Йорк, 1999. – С. 5 – 7. **4. Луцький Ю.** Довідка переписувача / Ю. Люцький // Березіль. – 1998. – №9 – 10. – С. 130. **5. Любченко А.** Щоденник / Аркадій Любченко. – Львів – Нью – Йорк, 1999. – 383 с. **6. Нитченко Д.** Сторінками “Щоденника Аркадія Любченка” / Д. Нитченко // Літературна Україна. – 1998. – 31 грудня. – С. 12. **7. Нитченко Д.** Зворушливий “Щоденник” Аркадія Любченка / Д. Нитченко // Вільна думка. – 1998. – №44 – 45. – С. 20 – 21. **8. Пізнюк Л.** Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка : від “романтики вітаїзму” до соцреалізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Л. Пізнюк. – К., 2002. – 18с. **9. Пізнюк Л.** Той самий Любченко / Л. Пізнюк // Любченко А. Вибрані твори. / А. Любченко. – К., 1999. – С. 7 – 29. **10. Матвієнко С.** У пошуках утраченого часу / С. Матвієнко // Критика. – 2002. – №56. – С. 26 – 29. **11. Квіт С.** Нові зустрічі / С. Квіт // Українські проблеми. – 2001. – №21. – С. 230 – 232. **12. Мариненко Ю.** “... І буде радісне осяйне воскресіння” (Штрихи до портрета Аркадія Любченка) / Ю. Мартиненко // Дивослово. – 2001. – №4. – С. 10 – 14. **13. Михайлин І.** Скарби слова Аркадія Любченка / І. Михайлин // Любченко А. П. Вертеп (повість). Оповідання. Щоденник / А. П. Любченко. – Х. : Основа, 2005. – С. 3 – 24. **14. Пізнюк І.** Без святкової вдяганки / І. Пізнюк // Критик. – 2002. – №56. – С. 26 – 29. **15. Харченко А.** “Чи мій Дажбог згадає про мене?” (Про “Щоденник” Аркадія Любченка) / А. Харченко // Березіль. – 2004. – №10. – С. 180 – 185. **16. Луцький Ю.** Гемінгвей і Любченко / Ю. Люцький // Література – плюс. – 1999. – вересень – жовтень. – С. 17. **17. Саливончик П.** Спроба провести паралель : “Щоденник” О Довженка – “Щоденник” А. Любченка / П. Саливончик // Дніпро. – 2002. – №9 – 10. – С. 123 – 132. **18. Бондар – Терещенко І.** Мітичні історії у жанрі життя / І. Бондар-Терещенко // Критика. – 2002. – №56. – С. 30 – 31.

**Видашенко Н. І. “Щоденник” А. Любченка: літературно-критичний огляд**

У статті робиться огляд праць, присвячених аналізу “Щоденника” Аркадія Любченка. Автор приходить до висновку, що у більшості праць аналізуються тематичні обрії “Щоденника”, жанрові ознаки твору, образ автора. Окреме місце займають порівняльні дослідження “Щоденника” з іншими мемуарними записами тієї ж доби.

*Ключові слова:* мемуари, щоденник, образ автора, жанр.

**Выдашенко Н. И. “Дневник” А. Любченко: литературно-критический обзор**

В статье рассматриваются работы, посвященные анализу “Дневника” Аркадия Любченко. Автор делает вывод, что в работах, в основном, анализируется тематический план “Дневника”, его жанровые признаки, образ автора. Отдельное место занимают исследования, где “Дневник” А. Любченко сравнивается с другими мемуарными записями того же времени.

*Ключевые слова:* мемуары, дневник, образ автора, жанр.

**Vidashenko N. I. Arkadiy Lyubchenko’s “Diary”: literary and critical review**

The article deals with the literary scientific works what analyse Arkadiy Lyubchenko’s “Diary”. The author concludes that the thematic plan of “Diary”, its genre features, the image of the author is mainly analysed in these works. In the paper it gives attention to researches, where A. Lyubchenko’s “Diary” compared with other memoir notes of the same time.

*Key words:* memoirs, diary, image of the author, genre.

УДК 821.161.2’06 Цуканова

**І. П. Гавриш**

**СПОГАДИ М. ЦУКАНОВОЇ  
ЯК ОСОБИСТИЙ ДОКУМЕНТ ЕПОХИ**

Мемуаристика вже кілька десятиліть поспіль є об’єктом пильної уваги науковців, які досліджують теоретичні аспекти зазначеного феномену (О. Галич, М. Наєнко, А. Тартаковський, Г. Мережинська, М. Коцюбинська, М. Федунь, Т. Томіліна, Г. Маслюченко, Г. Романова) та окремі зразки художньо-документальних творів (Ю. Безхутрий, М. Слабошпицький, М. Тарнавська та інші). Однак на сьогодні ця широка галузь документалістики поки що до кінця не осмислена вченими, бо, як слушно зауважує О. Галич, вона “все ще знаходиться на стадії становлення, а значить – іде пошук власних форм, осмислення традицій, внутрішніх закономірностей розвитку” [1, с. 192]. Так традиційно склалось, що об’єктом дослідження літературознавців і в царині мемуаристики часто стають твори уже відомих авторів, які, поза всяким сумнівом, заслуговують на пильну увагу дослідників. Однак для відтворення цілісної картини розвитку художньої документалістики, на нашу думку, варто звернути увагу і на твори авторів, мало відомих широкому загалу, до яких належить Марія Цуканова.

Маючи у своєму творчому доробку епічні та драматичні твори, письменниця в кінці 80-х рр. пробує свої сили в мемуаристиці. “Мої спогади” М. Цуканової охоплюють період проживання письменниці в Харкові, переїзд до Львова і перебування там протягом 1943 – 1944 рр. Вони складаються з двох частин. Перша охоплює 1922 – 1935 рр., друга частина – 1936 – 1944 рр. Обриваються спогади моментом виїзду письменниці разом з родиною до Європи. Обрана авторкою назва твору, жанрово орієнтованою і демонструє відкрито виражене особистісне начало, що обумовлює таку важливу ознаку спогадів, як суб’єктивність – “невід’ємну рису будь-яких мемуарів, що складає структурно-організуючий принцип мемуарної оповіді” [2, с. 37]. У М. Цуканової суб’єктивність простежується в доборі та показі тих історичних, культурних й особистісних фактів, картин, які варті уваги читача, створенні цілої галереї образів як відомих постатей, так і звичайних людей, зображенні ситуацій, які розкривають образ самої авторки. Незважаючи на те, що основний акцент у спогадах зроблено на особистісних уявленнях письменниці про себе та навколишній світ, М. Цуканова прагне відтворити реальні картини тогочасного життя й дати об’єктивну оцінку фактам дійсності, таке бажання цілком природне, бо “свобода індивідуальності виявляється не у відстороненості від історичних законів, а у вмінні чути голос історії, творчість – це акт пізнання себе в потоці історії” [3, с. 342].

Виходячи з того, що спогади є цінним джерелом інформації не лише про автора, який є суб’єктом, а часом і об’єктом оповіді, а й про ті історичні події, свідком яких він був, вчені виокремлюють такі ознаки мемуарів, як фактографічність та подієвість, що роблять зазначені твори привабливими для істориків в якості “джерел відтворення зображеної в них епохи, носіїв інформації про події, звичаї, настрої, вчинки людей минулого” [2, с. 53]. Як зазначає І. Калинович, “про значіння мемуарів, передовсім для історії, не треба й говорити. Їх не в силі заступити ні офіційні акти, ні історичні документи. Мемуари як живі пам’ятники життя наших предків, фотографічні знімки людей даної епохи, їх світогляду” [4, с. 4]. Інтерес підкріплюється і безпосередністю вражень автора, фіксуванням незначних, на перший погляд, деталей та нюансів, які з часом набувають ваги. У спогадах М. Цуканової ми не знайдемо розгорнутих панорамних картин навколишньої дійсності, прямих описів та характеристик подій. Факти історії тісно переплетені з життям письменниці та її родини, завдяки цьому окреслені питання та проблеми зберігають свою актуальність як для М. Цуканової, так і для інших людей. Початок літературної діяльності авторка пов’язує з власним вибором мови для своїх творів: “коли навчилася читати і писати, під впливом прочитаного почала писати... російською мовою” [5, с. 98], бо отримала російськомовну освіту, а після зустрічі з мовознавцем і своїм майбутнім чоловіком Іваном Благовіровим, який палко любив українську мову, читав українські вірші, вчив говорити правильно, почала писати

українською. Той факт, що вирішення мовного питання авторкою припадає на поч. 20-х рр., період українізації, підтверджує його гостропроблемність. Активність харківської інтелігенції проступає через зображення письменницею кола інтересів власної родини в період між 1924 та 1928 рр.: “Ми виписували усі українські журнали, які тоді виходили, захоплювалися Хвильовим, ходили до театру “Березіль”, в якому йшли п’єси Куліша, як “Мина Мазайло” та інші, де грав Гірняк. Взагалі не пропускали ні одної прем’єри, а часто і повторно йшли на вистави. Іван захоплювався мовою березільців...” [5, с. 99]. Картини культурного життя Львова періоду II світової війни постають у зв’язку з активною творчою діяльністю письменниці: функціонування Літературно-мистецького клубу, на сцені якого було поставлено першу п’єсу авторки “Проліски”, Спілки письменників, членом якої була М. Цуканова, музичної школи та Львівської опери – у зв’язку з розвитком кар’єри чоловіка-віолончеліста та відвідуванням родинною концертів під керівництвом композитора Барвінського тощо.

Торкається письменниця і трагічних сторінок життя, сповнених болем від втрати: голодомор, самогубство М. Хвильового, арешти 1933 – 1934 рр., смерть чоловіка, а згодом і батька, майже цілковита ізоляція родини письменниці, друга хвиля арештів 1937 – 1938 рр., війна, знову голод і, нарешті, переїзд спочатку до Львова, а згодом – до Європи. Людська пам’ять має здатність ховати у своїх глибинах те, що пробуджує біль, однак авторка не дозволяє собі цього, бо трагічні сторінки її життя суголосні трагедії нації. Високим рівнем художньої майстерності, прагненням проникнути в людську душу та вмінням через історію окремої людини показати долю тисяч відзначаються картини репресій в Україні 30-х рр. М. Цуканова уникає наведення великої кількості імен, майже не коментує подій, зображує факти, красномовність яких вражає: “Ми були на похоронах Хвильового. Я його бачила у відкритій труні. На скроні маленька пляма, слід від пострілу. Микитенко виголосив промову, в якій сказав, що Хвильовий поставив останню крапку. Після цього почалися арешти. Брала письменників, мистців, взагалі українську інтелігенцію. Кожний день приносив звістку, що забрали то того, то другого. А за декілька днів після того, вночі до нас постукали у вікно. Перевернули усі книжки, папери і забрали Івана. Другого дня я пішла розшукувати Івана. На Миросицькій вулиці, де тоді містилося ГПУ, я побачила велику чергу, яка розтяглася на декілька кварталів, переважно жінки. Відразу ж побачила знайомі обличчя. І почалось: “І ви тут? І ви тут? Коли вашого забрали? А коли вашого?” [5, с. 101]. Далі до розповіді про свої “муки на волі” письменниця вплітає історії інших репресованих: чоловіка двоюрідної сестри, якого було заарештовано у “валютній справі”; Іванового товариша, Андрія Єрмоленка, який, не витримавши знущань, збожеволів; чоловіка, який у минулому був білим офіцером і звинувачувався у приналежності до шпигунської організації та шкідництві. Безперечно, авторка не могла бути байдужою до окреслених

подій, але у спогадах, вона утримується від неприкритого обурення та звинувачень, іноді вдаючись хіба що до іронічних зауважень, що надають картинам оціночного аспекту.

Однак, зображуючи інші події, зокрема початок II світової війни, авторка не залишилась безсторонньою. Її позиція проступає в оцінці дій радянського уряду: “З історії відомо, як швидко посувалися німці, забираючи місто за містом. Казали, що наші вояки були погано підготовані, бракувало зброї і добрих командорів, яких перед цим було заарештовано. Також ходили чутки, що наші вояки кидали зброю, не бажаючи боротися за Сталіна. Про це говорить і та незрозуміла ненависть Сталіна до наших полонених, яких він вважав за ворогів народу і забороняв “Червоному Хрестові”, що опікуватися полоненими інших держав, допомагати нашим полоненим воякам. Але про це колись скаже історія. Нам же було лише відомо, що вже восени німці наближалися до Харкова” [6, с. 88]. Створена картина демонструє небажання авторки брати на себе роль судді, залишаючи право засуджувати чи виправдовувати нащадкам.

Ряд фактів, наведених письменницею у зв'язку з періодом репресій та війною, дозволяє говорити про ще одну ознаку мемуарів – ретроспективність: “головним героєм є зрілий оповідач, який представляє минуле з позицій сьогодення” [7, с. 83 – 84]. У зв'язку з цим слід враховувати, що часова дистанція між тим, коли події відбувались, і створенням спогадів може коливатись від кількох тижнів до цілих десятиліть, і, відповідно, чим більша довжина цієї дистанції, тим вища вірогідність її впливу на характер їх висвітлення. Відбувається відома аберація особистої точки зору автора на минуле. Отже, з одного боку, “під впливом накопиченого життєвого досвіду, нового статусу у суспільстві, розповсюджених у ньому уявлень і т.п. мемуарист найчастіше сприймає події, що відбулись, зовсім не так, як це було в момент їх здійснення, і, не бажаючи того, все більше потрапляє в залежність від сучасного на них погляду. Неспівпадань, а іноді й суперечливий характер цих двох видів ставлення мемуариста до подій, які він відтворює, (одне – пов'язане з минулим, інше – з сучасним) тягнуть за собою зіткнення двох шарів авторської суб'єктивності” [2, с. 38 – 39]. З іншого ж, така дистанція дає можливість оцінити тогочасні події з позиції життєвого досвіду в частковій чи повній їх завершеності або, що актуально саме для мемуарів представників української еміграції, поглянути на них не лише через часову, а й через територіальну відстань. У своїх спогадах М. Цуканова, поєднуючи у структурі оповіді два часові плани, минуле і сучасне, віддає перевагу минулому. У зв'язку з цим оповідач-учасник зображених подій домінує над оповідачем, що згадує минуле. Саме цим пояснюється і наявність досить невеликої кількості коментарів авторки, з позиції людини, яка живе у 80-ті рр. XX століття. Крім уже згадуваної оцінки діяльності радянського уряду періоду війни (“про це колись скаже історія”), кількох

іронічних зауважень та розповіді про подальшу долю вітчима Віктора Цуканова: “багато років згодом після смерті Сталіна ми, вже живучи в Аргентині, одержали лист від матері Віктора, а якому вона писала, що Володимир Кнаббе “Посмертно реабілітован”. Це означало, що людина загинула десь в Сибіру, без ніякої провини” [6, с. 87], майже нічого не знайдемо. Таким чином, ще раз пересвідчуємось, що у спогадах взагалі та у творі М. Цуканової зокрема простежується тісне поєднання суб’єктивного та об’єктивного начал. З одного боку, суб’єктивне є єдино доступним для цього жанру засобом пізнання об’єктивної картини минулого, з іншого, “будь-який факт письменницької біографії, що знаходить своє відображення в мемуарному творі, навіть найінтимніший, звернений до читача, отримує суспільне звучання” [8, с. 109].

Відтворення історично конкретної дійсності в “Моїх спогадах” яскраво демонструє таку рису мемуарів, як документальність. І справа, як слушно зауважує О. Галич, “не лише в історичній точності дат, прізвиськ, географічних назв, подій суспільного життя, а й в тому, що будь-який художній образ мемуарної прози є документальним, значить – правдивим і разом з тим суб’єктивним” [1, с. 194]. Реальністю та достовірністю вражають зображені М. Цукановою картини воєнної дійсності. Крок за кроком авторка вимальовує життя на окупованій території, нерозривно пов’язуючи події та людей. Відступ радянських військ (відмова вояка, який опинився на захопленій німцями території, змінити для порятунку військову форму на цивільний одяг), кампанія проти євреїв (історія порятунку Шуші), німецькі погрози та страти (пожежа на фабриці та повішення чоловіків з усіх навколишніх будинків), голод (смерть вчителя малювання Володимира Барделіуса), вивезення на роботу до Німеччини (випадок з сином Марком). Зображуючи жахливі за своєю природою події, письменниця уникає натуралістичних та ефектних деталей, бо це не є ознакою її стилю.

Якими б цінними не були факти, що фігурують у мемуарах, не слід забувати, що “факт – це не тільки дата, подія, але й враження. Можливо, саме враження є суверенна сфера мемуарів – найбільш особистого документа епохи” [9, с. 7]. Саме враження авторка використовує як засіб творення цілої низки образів як відомих особистостей – П. Тичини, Я. Мамонтова, А. Любченка, – так і звичайних людей – слідчого Гаврилова, членів родини Цуканових, співробітниці Львівської бібліотеки пані Деркач та багатьох інших. На особливу увагу заслуговують ситуації, в яких проявляються несподівані для авторки риси людей: реакція сестри Івана Льолі на звістку про арешт та хворобу брата свідчить про страх бути причетною і як результат – покараною за неіснуючий злочин. Ситуація, що яскраво характеризує персонаж, стає водночас і віддзеркаленням того всеохоплюючого страху за власне існування, який проявляв справжню людську сутність. За таким же принципом вибудовує письменниця і візит до Барвінського, на той час відомого і шанованого композитора як в Україні, так і за її межами:

“Директором школи був композитор Барвінський. Ще коли Галичину приєднали до Радянського Союзу, ми часто чули по радіо твори Барвінського і були захоплені. Тепер ми мусили зустрітись з ним, і я відчувала хвилювання, чекаючи побачити цього видатного композитора. Але Барвінський зустрів нас так привітно і лагідно, що ми відразу відчували себе як добрі знайомі <...>. Я потім часто зустрічала Барвінського в Літературно-Мистецькому клубі, обідала разом з ним за одним столиком і дуже полюбила цю скромну і велику людину” [6, с. 94]. Таким чином пересвідчуємося, що при творенні того чи іншого образу, авторка майже не використовує опис зовнішності героя (традиційний портрет), зосереджуючи увагу на його внутрішніх якостях та вчинках.

Віддаючи перевагу дії, М. Цуканова лише іноді, в переломні моменти життя вдається до фіксування думок, переживань та емоцій, бо іноді шлях душі важливіше, ніж сама подія. Подолати біль від втрати чоловіка та батька письменниці допомогла ідея любові Христа, яку вона знайшла в Євангелії, це спричинило і зміну її світогляду: від атеїзму до християнського віровчення. Наближення до окупованого німцями Харкова радянських військ викликало в душі М. Цуканової бурю емоцій: “Наше почуття роздвоїлося. З одного боку раділи, що німців женуть, з другого охопив страх за власне існування” [6, с. 92]. Приїзд до Львова, який зустрів привітно і лагідно, додав впевненості та повернув творче натхнення. Такі відступи у “Моїх спогадах” поодинокі, інколи, змальовуючи ситуацію, авторка лаконічно відображає стан відчаю чи потрясіння, наприклад, при зустрічі з Я. Мамонтовим після арешту чоловіка “врешті по-жіночому заплакала”; після похорону чоловіка та звістки про смерть батька “я навіть не заплакала, така була приголомшена. Просто вийшла з хати і довго блукала вулицями, нічого не бачачи перед собою”. Сцену прощання Івана з рідними під час арешту авторка подає ніби з позиції стороннього глядача, підкреслюючи усю трагічність ситуації через реакцію сина: “Коли Іван підійшов прощатися з маленьким Марком, якому було тоді п’ять років, Марко заплакав і закричав: – Тато, не йди!.. – Тато, не йди!.. Цей вигук довго звучав у мене в голові і в серці” [5, с. 100]. Невідомо, що саме хотіла підкреслити письменниця, наводячи слова маленького Марка: чи то його передчуття, що він фактично востаннє бачить батька, чи то неусвідомлення на той час самою авторкою того, що арешт може мати такі трагічні наслідки.

Утримується М. Цуканова і від змалювання інтимних чи шокуючих подробиць життя як свого власного, так і тих людей, із якими її зводила доля. На нашу думку, це виправдано, бо не відволікає читача на несуттєві моменти й характеризує авторку як людину серйозну, тактовну, яка з повагою ставиться до приватної сфери людського існування. Таким чином, переконуємося, що вона підтримує інтерес читача не інтригуючими подробицями чи несподіваними одкровеннями, а правдивістю відтворення пережитих подій (правдивість та

достовірність фактів постає як невід’ємна складова мемуарних творів у цілому, прагненням знайти відповіді на ряд загальнолюдських та вічних питань).

Привертає увагу і щирість та самокритичність письменниці, завдяки яким спогади набувають сповідального характеру, що імponує читачеві. Впевнена у своїх силах жінка, яка багато через що пройшла, талановита письменниця, що з таким завзяттям відстоювала перед В. Петровим власну концепцію твору, у зв’язку з прем’єрою першої п’єси постає перед читачем зовсім в іншому світлі: “Тим часом надійшов день вистави “Пролісок”. Ще зранку я вже почала нервувати, а ввечері, прийшовши на виставу, вирішила заховатися десь за кулісами. Але мене повели до залі і посадовили в першому ряді. Я покірливо сіла, дивлячись собі під ноги. Підвелася завіса. Почалася перша дія... Я спочатку нічого не чула, а потім почала прислухатись до знайомих діалогів і, врешті захопилася, і вже слухала уважно <...>. Потім минула друга дія, третя, і завіса спустилася остаточно. Заля вибухнула оплесками, почали виходити і вклонятися артисти. Мене випихнули на сцену, і я теж почала вклонятися. Потім до мене підходили, тисли руку, щось говорили, я теж щось говорила, усміхалася, але все це було як в тумані, і я щиро була рада, коли врешті опинилася дома і змогла лягти в ліжко і прийти до себе” [6, с. 94 – 95]. Доповнюють картину і коментарі М. Цуканової до рецензій на постановку п’єси, в яких вона визнає справедливість зауважень рецензента.

Сприяє розкриттю образу авторки і широкий спектр емоційного забарвлення низки частин спогадів, пов’язаних із конкретним періодом її життя. На початку, де розповідається про перші спроби пера, знайомство з Іваном, навчання в інституті музичної культури, Харків 20-30-х рр. ХХ ст., народження сина, відчувається оптимістичний погляд у майбутнє щасливої жінки та перспективної письменниці; звістки про голод, самогубство Хвильового, арешт чоловіка, “муки на волі”, смерть Івана та батька – період відчаю, зневіри і як результат – віднайдення сил та бажання жити за принципами християнського віровчення. Період вимушеної ізоляції як “дружини ворога народу” різко контрастує з часом роботи в Ізюмському залізничному клубі та поновлення знайомства з Віктором Цукановим, входження в його родину, що пройняті відчуттям повноцінності життя, бажанням реалізувати свій творчий потенціал; непевністю і ваганням сповнене життя в окупованому Харкові, яке змінюється у зв’язку з рішенням родини Цуканових виїхати до Львова. Час перебування в цьому місті Марія Михайлівна згадує з особливою ніжністю, називаючи його сонячним променем. Львів став містом, де вповні розкрилась обдарованість письменниці, бо вона не лише плідно займалась творчістю, а й мала можливість друкувати твори, спостерігати за постановкою своєї п’єси і познайомитись з відгуками про неї, що є дуже важливим і хвилюючим для автора. Насичене культурне життя Львова періоду німецької окупації, детально висвітлене у спогадах



О. Тарнавського “Літературний Львів 1939 – 1944”, у М. Цуканової постає у вигляді декількох яскравих картин: діяльність Літературно-мистецького клубу, Спілки письменників, функціонування гімназій, музичної школи, періодичних видань (згадуються у зв’язку з публікацією якогось із творів письменниці), концерти та вистави. Отже, образ Львова у спогадах М. Цуканової є багатоплановим: з одного боку – мистецький Львів періоду II світової війни, зображений у тісному зв’язку з творчим шляхом письменниці як втілення прагнення людини донести до нащадків історично важливі картини минулого; з іншого – персоніфікований образ давнього українського міста, яке надихнуло авторку, додало їй віри у свої сили, і стало другом, з яким вона і прощається, закінчуючи свої спогади: “востаннє оглянулася на ті місця, які стали для мене рідними і дорогими. Серце стислось. Прощай, Львів” [6, с. 99].

Розглянуті картини яскраво демонструють, що тема творчості не лише пронизує усю тканину спогадів, а й тісно переплетена з обставинами приватного життя. Відсутність зображення етапів творчого процесу компенсується згадками про те, що саме стало імпульсом для написання: емоційне піднесення періоду українського відродження, необхідність пошуку засобів для існування (робота у “Просвіті”), Львів як джерело натхнення, зустріч з Аркадієм Любченком, чергове замовлення видавництва “написати щось туди”. Це посилює реалістичність образу авторки, яка у “Моїх спогадах” постає в різних іпостасях: звичайної людини, жінки (доньки, дружини, матері) та творчо обдарованої особистості (письменниці, піаністки).

Саме у зв’язку з подіями творчого життя М. Цуканової у творі фігурують фрагменти “чужого” тексту, а саме: наводяться уривки рецензій на першу п’єсу з метою її оцінки, листування авторки з українським юнаком, “остовцем”. Ці інтертекстуальні елементи не лише посилюють достовірність зображуваного, а й сприяють розкриттю образу авторки, наголошуючи на її здатності об’єктивно сприймати власні твори і з повагою ставитись до думок, питань та побажань читачів.

На окрему увагу заслуговує той факт, що автором обраних нами для аналізу спогадів є жінка. Безперечно, це накладає свій відбиток на твір. Т. Томіліна [10], досліджуючи російську військову мемуаристику першої третини XIX століття, велику увагу приділяє саме жіночій мемуаристиці і виокремлює риси, притаманні таким творам, а саме: особистісний підхід до матеріалу (осмислення себе в потоці історії); зосередженість перш за все на образах людей, а не подій; емоційна насиченість; прагнення відтворити “свій емоційний автопортрет” [11, с. 54], передати відчуття, переживання жінки, яка опинилася в центрі важливих історичних подій епохи; суб’єктивно-особистісна концептуальність у зображенні дійсності; тенденція зображення сучасників як приватних осіб, а не відомих діячів; посилена увага до деталей та подробиць, яка надає мемуарам функції фотографічного знімка, що дозволяє читачам побачити ті швидкоплинні деталі, без

знання яких наше уявлення про епоху буде неповним; фрагментарність, композиційна свобода. Як свідчить аналіз “Моїх спогадів”, переважна більшість рис жіночої мемуаристики, на яких зупиняється Т. Томіліна, характерна і для твору М. Цуканової. Слід зазначити, що використана нами класифікація поділу мемуаристики на жіночу та чоловічу не містить жодного оціночного аспекту і сприяє поглибленню аналізу художньої документалістики.

Зосередженість письменниці, перш за все, на моментах власного життя, дозволяє віднести цей твір до мемуарів суб’єктного типу, в яких головний інтерес спрямовано на суб’єкт оповіді (за класифікацією О. Галича). Прагнення ж авторки до саморефлексії, саморепрезентації, “яка передбачає звернення до різних структурних компонентів особистості (її цінностей, ідеалів, інтересів, емоцій) у часовій перспективі і відповідно динаміці” [12, с. 227], свідчить про перегук “Моїх спогадів” з жанром автобіографії.

Проаналізувавши основні аспекти твору, який відзначається стильовою однорідністю, зумовленою обставинами написання, низкою прийомів та принципів організації твору як на рівні форми, так і на рівні змісту, можемо зробити висновок, що “Мої спогади” М. Цуканової за жанром є спогадами з чітко вираженими автобіографічними елементами. Таке поєднання в епоху ХХ століття видається цілком закономірним, як зазначає Л. Чернець, “у нову добу взагалі чітко регламентовані жанрові структури практично не використовуються письменниками, відбувається процес розмивання жанрових меж” [13, с. 5]. Отже, “Мої спогади” Марії Цуканової – це своєрідний твір художньої документалістики, який, з одного боку, відображає не лише основні віхи життєвого і творчого шляху письменниці до моменту виїзду за кордон, а й відтворює картини історичного, соціального та культурного життя України в непрості періоди відродження, репресій, II світової війни, з іншого, – віддзеркалює світоглядну концепцію авторки та особливості її індивідуального стилю.

### **Література**

- 1. Галич А.** Документ частной жизни? Нет : эпохи! / А. Галич // Радуга. – 1990. – №8. – С. 100 – 109.
- 2. Тартаковский А.** Мемуаристика как феномен культуры / А. Тартаковский // Вопросы литературы. – 1999. – №1. – С. 35 – 55.
- 3. Эйхенбаум Б.М.** О прозе. О поэзии / Б.М.Эйхенбаум [Сб. ст.] – М. : [б.и], 1986. – 456 с.
- 4. Українська мемуаристика (1914 – 1924)** [За ред. І. Калиновича]. – Едмонтон, Альберта : Вид-во Канадського інституту українських студій, 1991. – № 42. – 32 с.
- 5. Цуканова М.** Мої спогади. Частина I / М. Цуканова // Світо-вид. Літературно-мистецький журнал. II.– № 11. – 1993.– С. 98 – 112.
- 6. Цуканова М.** Мої спогади. Частина II / М. Цуканова // Світо-вид. Літературно-мистецький журнал. III.– № 12. – 1993.– С. 85 – 99.
- 7. Маслюченко Г.** Диференціювання жанрів літературних спогадів : критерії розрізнення художніх мемуарів та

автобіографічної повісті / Г. Маслюченко // Тайни художнього тексту. – Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2002. – С. 73 – 85. **8. Галич А.** Мемуари : масова чи елітарна література? / А. Галич // Актуальні проблеми слов'янської філології : Міжвузівський зб. Наук. ст. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2007; вип. 12 – С. 191 – 196. **9. Шайтанов И.** “Круглый стол” : Мемуары на сломе эпох / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2000. – №1. – С. 3 – 43. **10. Томилина Т. Ю.** Русская военная мемуаристика (первая треть XIX столетия) / Т. Ю. Томилина [Монография]. – Херсон : Айлант, 2007 .– 2008. – 228 с. **11. Пушкарева Н.** У истоков женской автобиографии в России / Н. Пушкарева // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 35 – 55. **12. Николина Н. А.** Поэтика русской автобиографической прозы / Н. А. Николина [Учебное пособие]. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 424 с. **13. Чернец Л. В.** Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)/ Л. В. Чернец. – М. : Изд-во Московского университета, 1982. – 192 с.

**Гавриш І. П. Спогади М. Цуканової як особистий документ епохи**

Дана стаття присвячена аналізу рис художньої документалістики на матеріалі “Моїх спогадів” М. Цуканової. Основну увагу зосереджено на подієвості, ретроспективності, документальності та інтертекстуальності як ознаках мемуаристики. Розглянуто також жанрові особливості твору, а саме, з'ясовано, що це спогади суб'єктивного типу з яскраво вираженими автобіографічними елементами.

*Ключові слова:* мемуари, подієвість, ретроспективність, документальність, інтертекстуальність, автобіографічні елементи.

**Гавриш И. П. Воспоминания М. Цукановой как личный документ эпохи**

В статье рассматриваются основные черты мемуаристики, а именно событийность, ретроспективность, документальность, интертекстуальность на материале воспоминаний М. Цукановой. Уделено внимание жанровым особенностям произведения, которое представляет собой воспоминания субъективного типа с ярко выраженными автобиографическими элементами.

*Ключевые слова:* мемуары, событийность, ретроспективность, документальность, интертекстуальность, автобиографические элементы.

**Gavrish I. P. M. Tsukanova's memories as a personal document of the epoch**

The article describes the main features of the memoirs, namely: event, retrospectiveness, documentary, intertextuality based on the material of Tsukanova's memories. Much attention was paid to the genre features of the work, which is subjective type of memories with distinct autobiography elements.

*Key words:* memories, event, retrospectiveness, documentary, intertextuality, autobiography elements.

УДК 821.161.2 09'06 Прохасько

**А. О. Галич**

**СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ АСОЦІОНІМІВ  
У МЕМУАРАХ ТАРАСА ПРОХАСЬКА**

Відомий український критик Є. Баран зазначав: “Майже кожен сучасний літератор прагне витворити міф. Міф про великого творця, який народився невчасно, і його не розуміють. Ніхто не витворює міф про невдачу-зздричника і дріб'язкову людину. Бо все більше стає зрозумілим, що література, як одна із форм спілкування втрачає або вже й втратила свій сенс. Тому будь-які жанри сучасної літератури не так прагнуть спілкування для порозуміння, як є себенаповнюванням інформаційного простору” [1, с. 71]. Писалося це про щоденники Тараса Прохаська, але може бути справедливим і стосовно його спогадів.

У мемуарній диалогії Тараса Прохаська “З цього можна зробити кілька оповідань”, “Як я перестав бути письменником” асоціоніми на відміну від творів більшості письменників-постмодерністів зустрічаються надзвичайно рідко, а тому з'ясування їхньої естетичної функції уявляється нам надзвичайно актуальним.

Досліджень про асоціоніми існує небагато. Ми вже зазначали, що вперше цей термін використала В. М. Галич у монографії “Антропонімія Олеся Гончара: природа, еволюція, стилістика” (2002) [2, с. 136 – 175], написаній на основі захищеної 1993 року кандидатської дисертації [3]. Науковець налічила понад 60 випадків уживання цього тропу, утвореного шляхом переходу загальної назви у власну в художній творчості видатного українського письменника ХХ століття Олеся Гончара. Вдруге до вивчення асоціоніми В. М. Галич звернулася в монографії “Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор” (2004) [4], що передувала захищеній 2005 року докторській дисертації “Публіцистична творчість Олеся Гончара: історія, поетика, прагматика” (2004) [5]. 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) [6, с. 176 – 177], підручнику цих же авторів “Теорія літератури / За наук. ред. О. Галича” (2001, 2005, 2006, 2008), що за останні роки видавався чотири рази [7, с. 221 – 222]. Серед нових наукових розвідок, де йдеться про цей троп, можна назвати дисертаційні праці Ю. О. Мельнікової “Романічна проблематика християнського міфу у “Quid est veritas?” (“Що є істина?”) Наталени Королеви” [8] та Н. Є. Манич “Творчість Микити Чернявського: проблематика, стильові модифікації, інтертекстуальність” [9], а також колективну монографію “Особливості української історичної прози ХХ століття” [10]. Найновішою за часом працею, де йдеться про асоціонім як троп, є монографія Ю. Мельнікової “Романічна проблематика християнського міфу у “Quid est veritas?” Наталени Королеви” [11]. Асоціоніми “Страх, Самотність, Смерть, Доля, Стихія, Держава, Віра, Любов, Істина разом з деякими іншими поняттями метафізичного характеру в інтерпретації Наталени Королеви стають свого роду онтологічним “каркасом”, основою людського буття, а в окремих випадках і його кінцевою метою” [11, с. 57].

Мемуарна творчість Тараса Прохаська скупа на асоціоніми. Так, у першій частині діалогії зустрічається всього чотири асоціоніми: Князь, Велика Україна, Західна Україна, Східна Україна. У другій частині мемуарного твору трапляється лише один асоціонім – Смерть. Очевидно, така маловживаність цього тропу, досить репрезентабельного в новітній постмодерній вітчизняній літературі, пов’язана з особливостями індивідуального стилю цього відомого західноукраїнського письменника.

Асоціонім Князь пов’язаний з постаттю невідомого, можливо, якогось кримінального авторитету, котрий звернув увагу на автора та його супутників, що в радянські часи в Чернівцях у нічному барі говорили українською мовою: “Нас запросили до столу Князя. Князь подумав, що ми якісь дуже серйозні люди зі Львова, бо лише там нормальні бандити дозволяють собі не встидатися української. Ми обоє були Тарасами, і Князь вважав таке звертання чимось таким, як брат” [12, с. 21].

Зустріч з Князем закінчилась тим, що вони захотіли прогулятися нічним містом, а “Князь сам без своїх людей мав провезти нам коротеньку екскурсію” [12, с. 21].

Князь у даному контексті – це, на перший погляд прізвисько кримінального авторитету. Проте у Тараса Прохаська це прізвисько явно тяжіє до асоціоніма, оскільки Князь – це особа, хай із кримінального світу, однак, яка не втратила свого національного духу, не космополітизувалася, як це переважно трапляється в середовищі злочинців, а тому на тлі загальної русифікації виглядає значно кращою, ніж є насправді.

У свідомості письменника-галичанина велика увага відводиться асоціонімам, пов'язаним з власною державою. Автор розуміє, що він живе у великій державі, якою є незалежна Україна. Асоціонім Велика Україна засвідчує той факт, що цим тропом він найменує ту частину рідної землі, де пройшло його свідоме життя. Передусім, це – Карпати, гори його дитинства і юності, панорама яких виразно проглядалася з вікна квартири в Івано-Франківську, де пройшли дитячі роки майбутнього письменника: “Ціле моє дитинство пройшло під ландшафтами Великої України. Гори я ніколи не бачив намальованими. Вони були довкола. Спочатку гори видно було навіть з вікна нашого помешкання на третьому поверсі у центрі Франківська, але потім десь на околицях побудували високі будинки, і панорама зникла. У Сопоті я ходив ранковим холодним берегом шукаючи рибалок зі свіжою рибою. Попросив, щоби вони самі вибрали мені якусь рибину, бо я не з-над моря. Дізнавшись, що я живу у горах моряки заздрісно визнали, що це теж дуже-дуже добре” [12, с. 48].

Як у багатьох письменників, вихідців із західної України, у Тараса Прохаська помітна чітка бінарна опозиція: Західна Україна – Східна Україна. “Термін “бінарна опозиція” (“подвійне протиставлення”) був уперше вжитий Фердинандом де Сосюром для проголошення тези, що мова – це система, оперта на відношення опозиції (протиставлення), й відтоді широко застосовується в деконструктивістській, феміністській та структуралістській критиці та лінгвістиці” [13, с. 45]. Пізніше цей термін стали активно використовувати теоретики постмодернізму, зокрема Ролан Барт, Жак Деррида. Сутність такого протиставлення полягає в тому, що кожна складова опозиції окремо від іншої втрачає свою цінність і значення, практично вона не може існувати без взаємозалежності з іншою складовою. У даному випадку бінарна опозиція: Західна Україна – Східна Україна є складовими, що, з одного боку, взаємовиключають одна одну, а, з іншого, – взаємовизначають одна одну. Фактично, мова йде про концептуальне протиставлення цих асоціонімів у мемуарній діалогії Тараса Прохаська. Асоціонім Західна Україна вживається письменником там, де він розповідає про своє перебування на ботанічній практиці в карпатських горах. Разом з Тарасом Прохаськом практику проходили полячки Рената, Йоланта, Дорота, Агнешка, Дорота, Малгося, Йоана і Беата: “Ми з Адріаном щодня водили їх горами, і дівчата відмовлялися збирати навчальний гербарій на заповідній території. Адріан був моїм вчителем, був молодим і найкращим флористом на Західній Україні” [12, с. 68]. Все, що пов'язане із Західною Україною автором подається в романтичному світлі: красиві гірські пейзажі, змальовуючи які, автор – ботанік за професією, з любов'ю називає породи дерев, що ростуть у Карпатських горах (“шість бук два ялиця один смерека один вільха” [12, с. 20]), милувався стародавнім Львовом, “розділивши місто на історично-цивілізаційні зони” [12, с. 68]. Інакше бачиться Тарасу Прохаську Східна

Україна. Її бачення подається автором у властивому для постмодернізму фривольному дусі: “З вагона потяга Львів – Адлер я дивився на Східну Україну. Вздовж колії цвіли безперервні бузки. Дуже часто між бузком стояли легковики, які гойдалися. Там хтось кохався” [12, с. 31]. Бінарне протиставлення Тарасом Прохаськом Сходу і Заходу України засвідчує, характерну для окремих письменників із Заходу недооцінку ними значення Сходу України.

Протиставлення Сходу і Заходу помітне і в романі російського постмодерніста В. Пелевіна “Омон Ра”. Однак через асоціоніми в нього протиставляється колишня радянська суспільна модель західній. І робиться це на прикладі космонавтики. Начальник польоту в цьому зв’язку говорить головному герою: “Головна мета космічного експерименту, до якого тебе починають готувати, Омоне, – це показати, що технічно ми не поступаємось країнам Заходу і також здатні відправляти на Місяць експедиції. Послати туди пілотований корабель, що може повертатися, нам зараз не під силу. Але є інша можливість – послати туди автоматичний екіпаж, який не треба повертати назад” [14, с. 61].

Політпрацівник, пояснюючи Омону необхідність його польоту на Місяць без повернення на Землю після закінчення експерименту з місяцеходом, мотивував це ученням Карла Маркса: “Діалектика у тому, що вчення Маркса, розраховане на передову країну, перемогло в найвідсталішій. У нас, комуністів, не було часу довести правоту наших ідей – надто багато сил відняла війна, надто довгою і серйозною виявилась боротьба з відлунням минулого і ворогами всередині країни. Ми не встигли технологічно перемогти Захід” [14, с. 65].

У другій частині діалогії Т. Прохаська – “Як я перестав бути письменником – є лише один асоціонім Смерть, який у тексті твору зустрічається двічі. Появі цього асоціоніма передуює мемуарний фрагмент, у якому автор співвідносить власний життєвий досвід з філософськими роздумами про Смерть: “Свій перший досвід смерті я пережив тоді, коли мав сім років (моєму братові було відповідно п’ять, тобто у нього все відбулося раніше, хоч і народився він пізніше). Тоді померла перша бабуся.

Потрібно було прожити ще сім років, щоб зрозуміти, що та смерть була чимось винятковим, якимось дитячим маревом. Що люди дійсно поступово відходять. Що саме цей відхід і є тим, що можна назвати власною смертю або смертю цілого світу” [12, с. 95]. Саме цей дитячий досвід пізніше дав можливість героєві провести різницю між смертю і вмиранням. Саме отут Тарас Прохасько уперше звертається до асоціоніма Смерть: “Бо ще через кілька років я усвідомив чітку відмінність між Смертю і вмиранням. Власне вмирання, незалежно від сили пережитих відчуттів, зовсім не викликає почуття, присутності смерті. Це твоя приватна пригода, яка, здається, як і найнебезпечніший сон, ніколи не закінчиться справді остаточним закінченням” [12, с. 95].

Вдруге асоціонім Смерть у спогадах автора з'являється там, де він роздумує над природою справжньої смерті: “Натомість реальна Смерть – це коли такі повноцінні і важливі для тебе світи просто перестають бути” [12, с. 95].

Закінчуються спогади автора, де він роздумує про природу смерті, тим, що приходить до висновку, “що смерті нема взагалі. Світи нікуди не відходять. Вони, безсумнівно, вгніжджуються десь тут, поруч, у, на, при, поза, перед... (Не йдеться навіть про генерику)” [12, с. 96]. Шкода, що в останньому випадку слово смерть Тарас Прохасько пише з малої літери. Якби воно було б тут асоціонімом, то естетичний вплив на читача був би значно більшим.

Таким чином, асоціоніми в творчості Т. Прохаська, зокрема в його мемуарній дилогії розкривають необмежені можливості художнього слова, гнучкість його образної будови, здатність творити нові смисли. Постмодерне бачення світу письменником дозволяє асоціонімам набувати ознак абсурдності, іронічності, сатиричності, зниження їх естетичної складової. Алюзії, що навіюють у реципієнта асоціоніми, посилюють інтертекстуальність, увиразнюють підтекст твору, впливають на багатозначність і неоднозначність його сприйняття.

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. Баран Євген.** Навздогін дев'яностим... Проза бібліофіла / Є. М. Баран. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2006. – 200 с.
- 2. Галич Валентина.** Антропонімія Олесь Гончара : Природа, еволюція, стилістика : монографія / В. М. Галич. – Луганськ : Знання, 2002. – 212 с.
- 3. Галич В. М.** Антропонімія Олесь Гончара : природа, еволюція, стилістика : дис. канд. філол. наук : спец. 10.02.02 / Валентина Миколаївна Галич. – К., 1993. – 255 с.
- 4. Галич Валентина.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор : монографія / В. М. Галич. – К.: Наукова думка, 2004. – 816 с.
- 5. Галич В. М.** Публіцистична творчість Олесь Гончара : історія, поетика, прагматика : дис. ... докт. філол. наук : спец. 10.01.08 / Валентина Миколаївна Галич. – К., 2004. – 452 с.
- 6. Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген.** Загальне літературознавство : навчальний посібник / Олександр Галич та ін. – Рівне : Рівненський будинок науки і техніки, 1997. – 544 с.
- 7. Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген.** Теорія літератури : підручник. – Вид. четверте, стереотипне / Олександр Галич та ін. – К. : Либідь, 2008. – 488 с.
- 8. 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. **9. Манич Н. Є.** Жанрова структура і стильові модифікації художньої творчості Микити Черняхівського : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Наталія Євгенівна Манич. – Луганськ, 2008. – 198 с. **10. Особливості** української історичної прози ХХ століття : монографія / [Александрова Г.О., Богданова М.М., Мельникова Ю.О., Співак І.Е.] ; автор передмови і науковий редактор Ю. І. Ковалів. – Донецьк : ТОВ “Юго-Восток, Лтд”, 2008. – 226 с. **11. Мельникова Ю. О.** Романічна проблематика християнського міфу у “Quid est veritas?” Наталени Королеви : монографія / Ю. О. Мельникова. – Донецьк: Юго-Восток, 2009. – 197 с. **12. Прохасько Тарас.** З цього можна зробити кілька оповідань / Т. Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ. 2005. – 128 с. **13. Скенлен Сін.** Бінарна опозиція / Енциклопедія постмодернізму [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ.. В. Шовкун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 45. **14. Пелевин В. О.** Омон Ра. Желтая стрела [Текст] / Виктор Олегович Пелевин. – М. : Вагриус, 2004. – 320 с.

**Галич А. О. Специфіка використання асоціонімів у мемуарах Тараса Прохаська**

У статті розглядається естетична роль асоціонімів у мемуарах Тараса Прохаська. З'ясовується специфіка бінарних опозицій у тексті.

*Ключові слова:* асоціонім, мемуари, бінарна опозиція, постмодернізм

**Галич А. А. Специфіка использования ассоционимов у мемуарах Тараса Прохасько**

В статье рассматривается эстетическая роль ассоционимов в мемуарах Тараса Прохасько. Выясняется специфика бинарных оппозиций в тексте.

*Ключевые слова:* ассоционим, мемуары, бинарная оппозиция, постмодернизм

**Halych A. O. The specific of using of the asocionims in memoirs of Tharas Prohasko**

An aesthetic role of asocionims in memoirs of Tharas Prohasko is considered in the article. Author pays attention to the specific character of binary oppositions in the text.

*Key words:* asocionim, memoirs, binary opposition, post-modern.

УДК 070: 821. 161. 2 – 92 + 929 Гончар

**В. М. Галич**

### **ПУБЛІЦИСТИЧНА УРБАНІСТИКА ОЛЕСЯ ГОНЧАРА**

XXI століття позначене потужним розвитком глобалізаційних процесів. Вони стали символами інтеграційних змін, що відбуваються в сучасному світі й своєрідно заявляють про себе в різних сферах дійсності, засвідчуючи новий етап в розвитку людства. Глобалізація охоплює виробництво, ринок, фінанси, інформаційний і культурний простори, політику, ідеологію, мораль та активізує прояви урбанізації – “швидкого зростання старих і появи нових міст та підвищення їхньої ролі в економічному й культурному житті суспільства” [1, с. 1512].

Унікальність публіцистики, назвемо її урбаністичною, що досліджує в контексті історичних та соціальних реалій місто, як соціокультурний простір, у якому глобалізаційні тенденції спрямовують розвиток його культури, духовності й моралі, є безперечною. Урбанізм – це “органічна складова земного буття” [2, с. 298], а, отже, дотичність журналістики до висвітлення його проблем не викликає сумніву. У теорії масової комунікації питання урбаністичної журналістики, у тому числі й публіцистики, є малодослідженими, а методологічні засади їх вивчення – не розробленими.

На противагу сучасним міським стереотипам масової свідомості, де переважає інтерес до розважальних видовищ, низькопробного сурогатного читива та вульгаризація мови, пропаганда класичних зразків високої культури урбаністики українських письменників-публіцистів XX століття, заснованої на загальнолюдських гуманістичних цінностях, є досить актуальною, оскільки вона “наділена “енергетичним” потенціалом митців і виступає засобом накопичення, зберігання, передачі інформації та досвіду наступним поколінням” [2, с. 6]. Це дасть можливість, з одного боку, заповнити нішу в історії української публіцистики, з іншого – подати уроки майстерного висвітлення теми міста, зокрема “відтворення колективних настроїв та інтегрування свідомості міського соціуму у світоглядні процеси суб’єкта” [2, с. 6].

Актуальність даної розвідки пояснюється ще й повною відсутністю комплексних досліджень, присвячених вивченню урбаністики Олеса Гончара, а саме: проблем урбаністичного мислення письменника як складової його свідомості, висвітлення теми міста в аспекті урбаністичної української культури XX століття в літературно-художній, публіцистичній, епістолярній та мемуарній творчості митця.

Це мотивується об’єктивними і суб’єктивними причинами. Серед об’єктивних чинників слід назвати ті, що пояснюються загальними тенденціями розвитку української літератури, які В. Фоменко, авторка

монографії “Місто і література: українська візія” (2007), сформувала так: “... Художньому освоєнню міського середовища й міського типу життя таланило найменше. Пов’язано це, безперечно, з існуючою й досі традицією відносити Україну, її мову, культуру і навіть філософію до таких, які тримаються... землі, звичаїв життя на цій землі відповідно до заповітів предків...” [2, с. 303]. Додамо, що з появою виробничого роману та прози робітничої тематики в літературі радянської доби увага авторів та дослідників їхньої творчості в основному зосереджувалася на соціально-економічних проблемах (індустріалізації, науково-технічного прогресу, соціалістичного змагання), а не на художньо-образному відтворенні “набору поведінкових, світопоглядних, моральних, духовно-комунікативних норм” [2, с. 304], що лежать в основі ментальності та державотворчих ідеалів українського народу, оскільки це виводило б його характеристику за визначені йому межі меншовартісності поряд з “великим” і “старшим російським братом”.

До суб’єктивних чинників слід зарахувати, по-перше, синкретичну складність світобачення Олесь Гончара, яке поєднувало філософське осмислення сільських і міських життєформ, де розуміння необхідності прогресу цивілізації, осередком якого було місто, на підсвідомому рівні вступало в протиріччя із закоріненістю в сільське середовище. По-друге, — роздвоєність його свідомості, як людини, що народилася в передмісті великого промислового центру, зростала на благодатній полтавській землі, а остаточно утвердилася як цілісна особистість у великих містах — Харкові, Дніпропетровську, Києві, пізнала міський соціум мегаполісів Європи, Америки, Японії й прийняла міський життєстиль не з компромісу, а з великої любові до власного народу, усвідомлюючи необхідність його поступального розвитку і пов’язаних з цим неминучих втрат.

Усе зазначене гальмувало інтерес дослідників творчості Олесь Гончара до його самодостатньої, глибинної і філософської урбаністики, яка озвучила неповторним голосом автора актуальні морально-етичні, культурологічні та екологічні проблеми.

Тож феномен літературної урбаністики Олесь Гончара досі не розкритий. Помірним унеском у реалізацію цієї проблеми є наша стаття.

Матеріалом для дослідження послужила низка публіцистичних текстів письменника різних жанрів, у основі яких лежить його рецепція образу Києва. Серед них виділяються твори, присвячені 1500-літньому ювілею столиці України, що широко відзначався в травні 1982 року. За рік до урочистого святкування цієї пам’ятної дати Олесь Гончар написав велику статтю “Місто п’ятнадцяти віків”, яка публікувалася в періодиці України, а також у одній із тодішніх центральних газет – “Известия” (1981, 29 березня) – під заголовком “Великая связь времен”.

Генетично цей твір пов’язаний зі статтю “Наш Київ”, опублікованою ще на початку 50-х років минулого століття, де образ Києва набуває виразних антропоморфних рис – “характеристик людини і

стає дзеркалом власного “Я” [2, с. 308] автора: “Кажуть, що, як і людина, місто має своє обличчя. Якщо це справді так, то про обличчя Києва можна сказати, що з літами воно не старіється, а, навпаки, молодіє, набирається вроди. Скільки нових неповторних рис, скільки свіжих барв, яких ще не було вчора, можна помітити в ньому сьогодні!” [3, с. 1]. Наведений фрагмент належить до зав’язки тексту і становить ключову тезу, пов’язану з інтерпретацією заголовка, у складі якого присвійний займенник “наш” проектує подальшу ліричну тональність усього твору, указуючи на особливість його змісту, у якому поєднуються екскурси в минуле Києва, опис повоєнної відбудови міста, що пережило фашистську навалу, розкривається план генеральної реконструкції столиці. У висвітленні рецепції Олесем Гончаром образу Києва, мирного, розкриленого грандіозними планами будівництва в майбутнє, слід відзначити, що більшість із зазначеного письменником (“Закладено величезний ботанічний сад... Київ матиме свій метрополітен, який за технічними даними і багатством оформлення станцій не поступатиметься перед найкращим у світі московським метро. На Трухановому острові буде споруджено величезний гідропарк... Незабаром уздовж Хрещатика вишикуються монументальні будинки... В оздобленні будинків значне місце займуть мотиви української художньої творчості” [3, с. 3]) було здійснено. Впадає в око, що лише план реконструкції бульвару Шевченка, який мав бути “продовженим від Бессарабської площі до Народницького мосту через Дніпро і, таким чином, перетнути все місто” [3, с. 3], не був виконаний. В описі мирної демонстрації на Хрещатику вражає символічний образ білогрудого дирижабля, що “здіймається в блакитну височінь” [3, с. 5]. Відтворення урбаністичного соціуму в текстах масової комунікації вимагає від публіциста творчої гри, що проявилось в різних моделях поєднання документальних фактів з художнім образом, у результаті чого столичне місто постає як локус, знак, текст.

Лише тезисно окреслені в статті “Наш Київ” основні етапи зародження та становлення Києва як великого європейського міста у творі, написаному через 30 років, знаходять широку образну конкретизацію й публіцистичну оцінку. Уже сама назва – “Місто п’ятнадцяти віків” – указує на те, що головним у його змісті є розкриття багатой історії міста.

Текст статті “Місто п’ятнадцяти віків” у 1990 році зазнав значного авторського редагування з позицій нового часу. Очевидно, він готувався до збірки публіцистичних праць Олесея Гончара “Чим живемо: На шляхах до українського Відродження”. Зокрема, були вилучені ідеологічні штампи радянської доби, здійснена вставка: до фрагменту, де перераховуються імена письменників, які плідно працювали в Києві (М. Рильський, Ю. Яновський, М. Бажан), додано імена досі замовчуваних літераторів “Євгена Плужника, Миколи Зерова, чия творчість перегукується з творчістю видатних харків’ян Миколи

Хвильового, Леся Курбаса, Миколи Куліша та інших видатних митців, нині реабілітованих у Києві” [4, с. 3]. Автор збирався розширити матеріал роздумом про наслідки Чорнобильської трагедії (про це свідчить запис на берегах статті – “Чорнобильська катастрофа” [4, с. 9]), який мав бути вміщеним після слів, що озвучує головну рису культури урбаністичного мислення письменника – ствердження гармонії науково-технічного й духовного прогресу, порушення якої неминуче породжує екологічні катастрофи й трагедії світового масштабу: “Що вціліло, дісталось нам як спадок віків – утрічі має бути дорожчим. Синівський наш обов’язок – берегти тут кожен камінь, кожна фреску, кожний пагорб на кручах Дніпра, не даючи бульдозеру вдиратися у сфери, які належать самій історії” [4, с. 9].

Однак нова редакція статті залишилася незавершеною, і ніде в оновленому вигляді ніколи не друкувалася.

Олесь Гончар поряд зі статтею готував ще й публічний виступ, приурочений ювілею міста, який мав відбутися 28 травня 1982 року. Саме цей текст на прохання “Литературной газеты” він подав для опублікування, проте сподівання, що його слово про Київ, сповнене національної гідності, гордості за внесок міста в історію українського народу, не справдилося. Авторська назва твору – “Душа України” (а в попередніх варіантах ми ще зустрічаємо й такі її заголовки: “Душа народу”, “Місто, що всім нам дороге”) була змінена редакцією газети на “Перекресток народного братства”, з якої було вихолощено національний зміст та авторське твердження приналежності історії Києва історії українського народу. Щоденниковий запис від 21 травня 1982 року відтворює реакцію письменника на свавілля редакції московської газети: “У “Литгазете” таки хамлюги. ... Щойно оце полаявся з ними” [5, с. 518].

Нотатки митця передають хроніку подій, пов’язаних із відзначенням ювілею столиці. Його цікавлять відгуки на слово про Київ: “Виступав у Палаці “Україна” на урочистостях з нагоди 1500-річчя Києва. Сказав головне: що Київ – душа України. Душа нашої культури. Відгуки про виступ добрі. Вважають, що тільки моє слово та виступ Генерального директора ЮНЕСКО пана м’Боу (він африканець) і торкалися теми безпосередньо, тобто самої суті” (запис від 29.05.82) [5, с. 521]; “Заходив Бажан привітати з виступом на 1500-річчя. “Це було з людською і з національною гідністю...” – так він це сформулював. Львів’яни надіслали схвильовану телеграму” (запис від 31.05.82) [5, с. 521 – 522].

На наш погляд, з усіх творів, присвячених Києву, промова Олесь Гончара “Душа України” відзначається найвищою майстерністю. Риторика усного слова, звернення до Києва, емоційність урочистого дійства органічно поєднані з лаконізмом змісту й соціальним політичним підтекстом. Автору вдалося на трьох сторінках твору подати відзначений складним хронотопом та інтертекстуальністю публіцистичний коментар до 1500-літньої історії Києва, проникнутий націєтворчим та

державотворчим пафосами. У Олеся Гончара не викликає сумніву приналежність урбаністичної культури й історії Києва всеціло українському народу, що він є його спадкоємцем. Київ сформував душу України, дав поштовх до розвитку російського й білоруського народів: “В новозаселені слов’янські землі вирушали звідси (з Києва. – В. Г.) просвітителі, філософи, лицарі вченості, озброєні не мечем, а книгою та власною мудрістю, високим помислом й чистотою душі” [6, с. 1 – 2].

Найяскравішим зразком спорідненості всіх творів, присвячених Києву, є динаміка авторських змін початку тексту, який у публіцистиці відіграє надзвичайно важливу роль у композиційній структурі та логічному конструюванні змісту. У даному випадку – це ілюстрація опрацювання автором заголовної тези, кодування загального змісту, побудови інтригуючого моменту: “На високих горах, над синім Дніпром, розкритий і могутній, як сам народ, що його створив, місто яскравої, славної історії і ще яскравішого майбутнього... Київ!” (“Наш Київ” [3, с. 1]); “Є міста, яким ніби й на роду написано: братати, ріднити людей. Такий Київ” (“Місто п’ятнадцяти віків”, 1 варіант [7, с. 1]); “Є міста, які мовби самою долею покликані ріднити й здружувати людей, стимулювати їхню творчу енергію. Такий Київ” (“Місто п’ятнадцяти віків”, 2 варіант [8, с. 1]); “По різному складаються родоводи найбільших міст планети. Одні знають точну дату свого виникнення, знають рік і день, коли в їхню основу був закладений перший камінь. Інші ж склалися поступово, немовби вбираючи нагромаджені сили народу, його могутній дух і будівничу дієздатність. Такий Київ” (“Місто п’ятнадцяти віків”, остаточний варіант [4, с. 1]); “Є події, від яких народи беруть (починаються) мовби інший відлік часу, є звершення, що, не меркнучи з віками, позначаються на самосвідомості й характері всіх наступних людських поколінь. Хіба може коли-небудь померкнути той далекий, увінчаний будівничою працею день, коли давні пращури наші піднялись на придніпровські висоти, щоб закласти цей вічний град, хіба ж не відчуті й нам, як повнилась гідністю й гордістю народна душа, коли над довколишніми лісами й темними байраками тут уперше зблиснула, заграла, засвітилася маківками сонцесяйна Софія свята?” (“Душа України”) [6, с. 1].

Наведені зразки початку тексту засвідчують творчу еволюцію рецепції образу Києва в статтях, написаних з перервою в 30 років, та промові. Якщо в першому тексті автор прагне створити метафоричний образ міста, використовуючи фольклорні образи, ономастичні одиниці, то подальші модифікації тексту змінюють акценти з народнопоетичних на історичні, показуючи роль міста, як своєрідного соціуму, що зближує, ріднить людей, одержимих місією творення.

У родинному архіві письменника ми віднайшли рукописний варіант післяслова до фотоальбому М. Ф. Козловського (1985), твір, що дописує текст Києва в публіцистиці письменника, поглиблює його багаторівневий образ пейзажними описами, указівками на естетичні

запити киян, адже “чи може стати бодай у повній мірі естетом той, хто роками бачить перед собою вознесений на горі шедевр Растреллі, званий Андріївською церквою, хто не стане хоч трохи поетом, споглядаючи з Володимирської гірки далечі задніпровські і самий Дніпро в синю місячну ніч, що чари його, мерехтливу невловність і таємничість, здається, міг передати лише Гоголь у своєму натхненному слові та геній світла Куїнджі, чия магія творчості досі є загадкою у світовому мистецтві” [9, с. 3].

На відміну від аналізованих вище публіцистичних творів, де письменник демонструє масштабне бачення Києва в розрізі буття українського народу, тут увагу автора приваблює, зафіксований на плівку М. Козловським міський топос. Розкриваючи творчість фотомайстра, для якого “кожен фронтон, міст, арка, затишний скверик і київські бузки в гармонії із золотоверхими куполами – це все поема життя, витвір людського захвату й синівської закоханості”, Олесь Гончар підсумовує: “Є міста, що стають символами і знаменням нації”. Поряд ми знаходимо доданий фрагмент: “Київ – душа України, душа народу...” [9, с. 2], який буквально цитує концептуально вагомий заголовок промови Олесь Гончара на урочистих зборах, присвячених 1500-річчю Києва й цементує урбаністичний простір його публіцистики знаковими семантичними утвореннями.

Еволюція змісту публіцистичних творів Олесь Гончара про столицю України окреслила авторську концепцію – показати роль Києва в історії української держави, наголосивши на основних віхах його розвитку, вагомості цивілізаційної місії міста для інших народів Європи. Київ постає як текст, що розкодує закладену в ньому інформацію про минуле, сучасне та майбутнє й генерує нові конотації в рецепціях покоління читачів ХХІ століття.

### **Література**

- 1. Великий** тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К. : Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2007. – 1736 с.
- 2. Фоменко В. Г.** Місто і література: українська візія : монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
- 3. Гончар Олесь.** Наш Київ : машинописний варіант / Олесь Гончар. – Родинний архів письменника. – 5 с.
- 4. Гончар Олесь.** Місто п’ятнадцяти віків : редакція 1990 року / Олесь Гончар. – Родинний архів письменника. – 9 с.
- 5. Гончар Олесь.** Щоденники : У 3-х т. : Т. 2 (1968 – 1983) / Упоряд. В. Д. Гончар / О. Т. Гончар. – К. : Веселка, 2003. – 607 с.
- 6. Гончар Олесь.** Душа України. Виступ у палаці “Україна”. 28. 05. 1982: машинописний варіант / Олесь Гончар. – Родинний архів письменника. – 3 с.
- 7. Гончар Олесь.** Місто п’ятнадцяти віків : рукописний варіант / Олесь Гончар. – Родинний архів письменника.
- 8. Гончар Олесь.** Місто п’ятнадцяти віків : машинописний варіант / Олесь Гончар. – Родинний архів письменника. – 13 с.
- 9. Гончар Олесь.** Післяслово до фотоальбому

(Микола Федорович Козловський), 1985 / Олесь Гончар. – Родинний архів письменника.

**Галич В. М. Публіцистична урбаністика Олесь Гончара**

На матеріалі статті “Місто п’ятнадцяти віків” Олесь Гончара розглядається “міський текст” у вимірах публіцистики, указується на складність урбаністичного мислення митця, інтертекстуальність образу Києва, наголошується на творчих аспектах авторського редагування.

*Ключові слова:* публіцистика, авторське редагування, урбаністична культура письменника, інтертекстуальність, заголовок.

**Галич В. Н. Публицистическая урбанистика Олесь Гончара**

На матеріалі статті “Город пятнадцати веков” Олесь Гончара рассматривается “городской текст” в измерениях публицистики, указывается на сложность урбанистического мышления художника, интертекстуальность образа Киева, подчеркиваются творческие аспекты авторского редактирования.

*Ключевые слова:* публицистика, авторское редактирование, урбанистическая культура писателя, интертекстуальность, заглавие.

**Halych V. M. Publicistic urban works by Oles Gonchar**

“City text” in the context of publicistics is being analyzed on the basis of Oles Gonchar’s article “The city of fifteen centuries”. The author emphasizes on the complexity of writer’s urban way of thinking, studies intertextuality of image of Kyiv and creative aspects of author’s editing.

*Key words:* publicistics, author’s editing, writer’s urban culture, intertextuality, title.

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Гончар

**О. А. Галич**

**ОЛЕСЬ ГОНЧАР І БІЛОРУСЬКА ЛІТЕРАТУРА  
(НА МАТЕРІАЛІ ЩОДЕННИКІВ)**

У літературі ХХ століття помітне місце посідають письменницькі щоденники. Будучи жанром древнім і водночас молодим, вони є одним із найпоширеніших жанрів мемуарної літератури, яка нині перебуває в стадії становлення й розвитку. Після довгих сторіч перебування на маргінесах літературного процесу на рубежі тисячоліть щоденники несподівано для багатьох дослідників вирвалися вперед, випередивши інші жанри навіть суто художньої літератури. Серед мемуарних творів



аналізованого жанру, надрукованих зовсім недавно, щоденник Олеся Гончара помітно виділяється.

Він охоплює досить значний період часу (1943 – 1995) і є, безумовно, знаковим явищем в українській літературі другої половини минулого століття. Інтерес до цього документа доби, але ніяк не суто приватного життя, як пишуть про щоденники деякі дослідники, є великим тому, що його автор був не простою людиною, а одним із найвизначніших вітчизняних митців останніх десятиліть, відомим політичним і громадським діячем, втіленням совісті свого народу. “Олеся Гончар прожив щасливе і водночас трагічне життя, йому було що сказати людям про пережите, передумане, переболіле, осмислене і осягнуте, – стверджує дружина письменника В. Д. Гончар, – письменник жив психологічно заглибленим життям, але воно не крутилося навколо романів-перелюбів, чаркування і божественних загулів, – він був людиною занадто громадською, і суспільною, і гордою, щоб свої душевні стани оприлюднювати” [2, с. 5].

Щоденники Олеся Гончара побудовані таким чином, що крім більш-менш регулярних записів фактичного характеру, котрі передають певні події його життя, фіксують справжні розмови з реальними людьми, розкривають дійсні перипетії якихось важливих подій у житті не лише автора, а й у цілому країні, в якій він жив, трапляються уривки, начерки майбутніх художніх чи публіцистичних творів з домислом і вимислом, пейзажні чи портретні замальовки, народні анекдоти, дотепи, що органічно вписується в структуру цього мемуарного жанру.

У жанровому відношенні щоденники Олеся Гончара є досить складними. Вони зовсім не схожі ні на щоденники В. Винниченка чи А. Любченка, М. Драй-Хмари чи В. Стуса, Остапа Вишні чи П. Тичини... Передусім слід говорити про їх багатоголосся, про потужний лірико-філософський струмінь, закладений у них. Часом вони нагадують класичний щоденник з чітким розміреним ритмом, пильним спостереженням за життям, кваліфікованим професійним його аналізом, а часом – це звичайні розрізнені, розпорошені нотатки, асиметричні, аморфні, написані похапцем, де не відпрацьована стилістика фрази, не на місці головні та другорядні члени речення, а то й навіть трапляється незакінчене речення. Іноді – просто ліричні мініатюри, які не гріх друкувати як самостійні твори, де емоції, почуття, настрої ніби виплескуються через край, або – це філософські роздуми, що містять абстракції великого порядку з роздумами про долю всього людства, його минуле, сучасне й майбутнє, де розум письменника вільно поєднує різні епохи, народи, континенти. Інколи щоденники містять заготовки майбутніх творів, ретельно виписані або тільки позначені епізоди чи сцени. І сказане далеко не вичерпує всі потенційні можливості Гончарових щоденників, які досі опубліковані з купюрами, ніби залишаючи для нащадків можливість відкрити ще одну грань великого творчого обдарування письменника.

Нам уже доводилося розглядати щоденники Олеся Гончара [Див.: 1], однак у названій розвідці поза увагою лишилися записи, що стосувалися взаємозв'язків письменника з представниками інших літератур колишнього СРСР, зокрема з сусідньою білоруською, що видається актуальним.

Метою даної розвідки є рецепція Олесем Гончаром білоруської літератури, що досі ніким не аналізувалася.

Видатний український письменник другої половини ХХ століття Олень Гончар мав широкі дружні зв'язки з білоруськими літераторами. Він неодноразово бував у братній Білорусі, зустрічався з її письменниками на українській землі, на різних письменницьких форумах у Москві та інших регіонах колишнього Радянського Союзу. Щоденник українського письменника містить чимало імен білоруських авторів, чию творчість він знав, з ким зустрічався, підтримував дружні зв'язки. Це – А. Адамович, Я. Бриль, Р. Бородулін, П. Бровка, Н. Гілевич, П. Глебка, І. Мележ, М. Танк, І. Шамякін та інші.

Уперше в щоденникових записах Олеся Гончара згадка про Білорусь з'являється 9 червня 1955 року, коли він у складі української делегації прямує до Сполучених Штатів Америки в складі делегації на сесію Генеральної Асамблеї ООН. У поїзді, що рухається з Парижу до Шербурга, де на делегатів очікує корабель “Куїн Елізабет”, глава радянської делегації запрошує до себе в купе українську та білоруську делегації “частує яблуками, вишнями, жартує, в доброму настрої, наче й не провів перед цим усю ніч в літаку” [2, с. 180]. У Шербурі делегації ночують “хто де. Нам з білорусами випало у військово-морському госпіталі” [2, с. 180]. У складі білоруської делегації перебував письменник Петро Глебка, з яким Олень Гончар подружився під час мандрівки до Сполучених Штатів і перебування на сесії Генеральної Асамблеї ООН. Через багато років Олень Гончар згадає про цю поїздку разом з П. Глебою у зв'язку з отриманою звісткою про загибель корабля, що переніс їх через Атлантичний океан: “Згорів лайнер “Куїн Елізабет” у гонконзькiм порту, де його поставив на ремонт новий господар – китайський судновласник. ...Не стало такого красеня, що переніс тебе через Атлантику, і дарував тобі поезію зустрічей і дав відчуття океану з його ночами гудками, і вітром просторів, і сонячною водяною порошею, що на палубі січе тобі обличчя крилами океану радісно б'є тебе і твоїх друзів... Мила усмішка Петра Глебки...” [3, с. 104].

Вдруге Білорусь згадується в записах від 29 і 30 червня 1957 року, що пов'язано з поїздкою українського письменника по братній республіці, де йдеться про відвідини місцевостей, де пройшло дитинство польського класика А. Міцкевича. У поїзді Олеся Гончара супроводжував Ригор Няхай. У костьолі в Несвіжі автор щоденника бачив портрет “поета Кондратовича (Сирокомлі), який, до речі, є автором пісні “Корда я на почте служил ямщиком” [3, с. 219].

Чи не найбільше записів присвячено білоруському письменнику Алесю Адамовичу, чію творчість Олесь Гончар не сприймав, звідси, мабуть, різкі, полемічні її оцінки. Наприклад, 26 березня 1987 року він занотовує: “Новый мир” відкривається (№ 3) істерично крикливим опусом Адамовича. Оце і є “суперлітература” [4, с. 137]. А ще раніше, 20 липня 1985 року, Олесь Гончар висловив своє естетичне кредо: “Я не сприймаю писань, які культивують ненависть” [4, с. 62]. Йому здавалося що саме у творах А. Адамовича є моменти, які розпалюють ворожнечу поміж людьми. Про це він пише й 11 березня 1987 року: “Є такі, що звихнулись на ненависті і в писаннях своїх культивують тільки ненависть, що, власне, є різновидом расизму. Такий, скажімо, Адамович з своїми “Карателями” та фільмом. Ніякого проблиску людяності, а вона ж, треба думати, була” [4, с. 135]. “Шукати те, що єднає людей, зближує і, може, навіть ріднить, – ось що достойне письменницького пера” [4, с. 62]. Чвари, які розгорнулися на письменницькому з’їзді в червні 1986 року, примусили Олеся Гончара зробити висновок, що “Адамович – демагог і групівщин” [4, с. 106]. Не сподобалась Алесю Гончару поведінка А. Адамовича, коли міняли керівництво спілки письменників: “...Приїхали Адамович, Євтушенко, Бакланов, Шатров і буквально оскаженіло ганялись по двору за старими секретарями. Чорносотенці – тільки навпаки!” [4, с. 375].

Неоднозначно оцінював Олесь Гончар постать білоруського класика В. Бикова. Уперше запис, де згадано ім’я цього письменника, зроблено 30 травня 1976 року. Він засвідчує, що український письменник слухав виступ білоруса, занотував оцінку В. Биковим постаті одного неназваного спільного знайомого: “Вечір у Гродно. Урочиста зустріч з “рушниковими арками”, виступ Василя Бикова (про Шевченка й Каменяра, про давні зв’язки). Виявився не таким безбарвним, як декотрі казали. Виступав білоруською мовою. Про одного із спільних знайомих каже: “Ренегат”. Тяжко поранений був під Кіровоградом, стояли тоді майже поруч” [3, с. 265]. Із запису видно, що українському письменнику імпонує, що Биков був, як і він фронтовиком, навіть окремі фронтові епізоди свідчать, що вони воювали десь поряд. До того ж, упередженість щодо В. Бикова, викликана чиєюсь думкою про нього, поступово змінилася. Але не зовсім, про що свідчить запис від 2 липня 1981 року, у якому йдеться про враження від УІІ з’їзду письменників у Москві влітку 1981 року, Олесь Гончар звернув увагу на те, що В. Биков, оглядаючи воєнну прозу, зробив це тенденційно, не назвавши “навіть Ів[ана] Мележа, який так багато робив, щоб відкрити йому дорогу. Не назвав Кулешова, Вершигори, хоч говорив спеціально про літературу воєнної теми” [3, с. 469].

У черговий раз Олесь Гончар звернувся до постаті В. Бикова в запису від 13 листопада 1990 року у зв’язку з публікацією в газеті “Вечірній Київ” листа групи академіків, „де вони картали поведінку Сахарова й Солженіцина”. Серед підписантів того давнього листа

згадувалися імена Айтматова, Симонова, Федіна, Шолохова, самого Гончара і Бикова. Роздумуючи про цю ситуацію, Олесь Гончар писав: “Як це сталося? Знаю, що і ввічі я того листа не бачив, ніхто моєї згоди не питав – такий був стиль життя. Але доведи тепер” [4, с. 330]. Очевидно, що й Василь Биков також цей лист не читав, а його підписи було поставлено для репрезентативності, оскільки всі названі письменники мали на той час ім’я.

Перебуваючи на з’їзді народних депутатів СРСР у грудні 1990 року, Олесь Гончар зустрівся з Василем Биковим, який висловив на його адресу чимало добрих слів, що дуже вразило українського письменника: “У кулуарах зустрілися з Василем Биковим, який – несподівано! – наговорив мені багато теплих слів (раніш до мене він ставився з подачі, мабуть, Адамовича – з холодком)” [4, с. 335].

Востаннє ім’я Бикова згадується в записах Олеся Гончара 21 лютого 1993 року, де письменник згадав давній (1966 року) з’їзд українських письменників, на якому він робив доповідь, де вперше було заявлено про необхідність демократизації суспільного життя: “У з’їзд мав резонанс величезний, справді всесоюзний. За Україною й на білоруському з’їзді проти великодержавних асиміляторів виступив Биков, а на грузинському – Абашидзе” [4, с. 457].

Інші літератори з братньої Білорусі отримали в Олеся Гончара більш прихильні оцінки. Досить часто вони короткі, лаконічні, лише факт. Наприклад, 14 листопада 1982 року він зазначає, що “білоруси просять написати, бодай коротко, до збірки спогадів про Петруся Бровку” [3, с. 545]. І Олесь Гончар написав такі спогади. Ще раніше, 30 серпня 1969 року, він констатує, “З Янкою Брилем – у Варшаві” [3, с. 52]. На Шевченківські свята 1982 року Олесь Гончар разом з російським письменником Михайлом Алексєєвим виступав на телебаченні. На другий день він занотував: “... Добре Янка [Бриль] сказав: “Як нікуди не дінешся від сонячних променів, так нікуди не дітись письменникові від старих істин, вічних моральних законів (нравственных)” [3, с. 505].

11 жовтня 1977 року Олесь Гончар дізнався про смерть російського поета-фронтовика Сергія Орлова. Ця сумна звістка змусила згадати про інших письменників, що незадовго до того пішли з життя, а серед них і білоруса Івана Мележа: “Помер раптово Серьожа Орлов, поет, славна людина, фронтовик. Впав на тротуарі – як від кулі. Годинник Розбив упавши. І все. А перед тим раніше нібито сказав дружині.

– Мене не стане коли розіб’ється цей годинник...

Після Луконіна, Мележа – Орлов. Снаряди лягають все ближче” [3, с. 320].

Згадуючи про урочистості в Києві з нагоди 170-річчя від дня народження Тараса Шевченка, Олесь Гончар, який головував на ньому, називає гостей, що виступали: “Доповідь Б. Олійника. З Москви – Єгор Ісаєв, гості з Ленінграда, Янка Бриль з Білорусії Юст. Марцінкявічус з

Литви (пообіцяв, що поставлять пам'ятник Тарасові), з Канади Марія Скрипник із Праги, Вацлав Жидліцький і майже з усіх республік...” [4, с. 12]. Прикметно, що ім'я білоруського письменника Янки Бриля згадано одним із перших, що засвідчує прихильність Олесь Гончара до цього письменника і білоруської літератури в цілому.

25 березня 1984 року український письменник зробив запис до щоденника, у якому зафіксував враження від перегляду фільму “Цвіт слова Олесь Гончара”, який невдовзі мали показати по телебаченню. Прихильну оцінку в нього отримали письменники, що поділилися своїми враженнями від творчості Олесь Гончара в цьому фільмі. Серед них і білорус Янка Бриль: “Переглядали фільм “Цвіт слова Олесь Гончара”, який хочуть показати в квітні по програмі “Живе слово”. Гарно, з думками вийшли на екрані Іван Драч. Янка Бриль, Єгор [Ісаєв]...” [4, с. 13].

Досить розлогий запис від 14 січня 1984 року присвячено святкуванню старого Нового року на квартирі Івана Драча: “Славне було товариство, назавжди запам'ятається ця новорічна ніч” [4, с. 7]. Це свято запам'яталося Олесеві Гончару співом і друзями, що приїхали з різних міст, що разом зустріти старий Новий рік: “...Ніла Крюкова вітала з порога цю хату співом: “Меланка ходила...”. А молодий бандурист і поет Микола Литвин чудово виконував балади на слова Шевченка та Грінченка... Господар був світлий та привітний. Павличко був в ударі й дотепно тамадував. З Білорусії був славний поет Ригор Бородулін, з Москви – Лесь Танюк, Балкани репрезентував Микола Мащенко з дружиною-болгаркою... Наспівалися. Насміялися” [4, с. 7].

В останні роки існування Радянського Союзу Олесь Гончар чимало зусиль спрямував на розвиток української мови, широке запровадження її в закладах освіти, науки. Саме тому він прихильно зустрів виступи білоруських письменників Максима Танка та Ніла Гілевича на захист білоруської мови, про що йдеться у записах від 1 липня 1985 року: Максим Танк розповідає, що в Білорусії уже всі “школи білоруські позакривали...” [4, с. 60] та 9 травня 1987 року: “Читаю матеріали пленуму Спілки. Ніл Гілевич заявив із трибуни, що й у Мінську, і в усіх обласних центрах – жодної білоруської школи. Хоч це почули завдяки гласності” [4, с. 145].

Тривала робота Олесь Гончара в Комітеті по Ленінських преміях дозволила йому налагодити дружні стосунки з багатьма письменниками з усіх республік колишнього Радянського Союзу, про що він неодноразово прихильно згадував у своїх щоденниках. Так, наприклад, 4 жовтня 1989 року він занотував: “У Лен. комітеті за роки спільної праці з багатьма товаришами з республік склалася справжня взаємодовіра, щира приязнь... ось зустрілися з Мустам, з Максимом Танком – і все як брати. Згадали добрим словом Берди Мурадовича, Кара Сейтлієва (туркменів, з якими я був у дружбі), згадали Межелайтіса, якому вчора виповнилось 70... Зустрівся безмежно симпатичний мені Валюшкіс...” [4, с. 259]. Як

бачимо, у цьому переліку добрі слова знайдені й для білоруського письменника Максима Танка, з яким український автор був знайомий тривалий час. Ще 24 травня 1967 року Олесь Гончар занотував у щоденнику: “Про виступ М. Танка: – це не той танк, що найжджає на бровку” [2, с. 421], гумористично обігравши імена білоруських класиків.

Щоденник українського письменника ілюстрований фотографіями. На одній з них, зробленій під час декади Білорусії в Україні в 1975 році, класик білоруської літератури ХХ століття Іван Шамякін стоїть поряд з Олесем Гончаром [3, с. 227].

Щоденник Олеся Гончара засвідчує, що український письменник був досить скупим на оцінки творчості письменників, з котрими його зводила доля, твори яких він читав. Найбільше місця в щоденникових записах відведено класикам – Тарасу Шевченку, Миколі Гоголю, Павлу Тичині, Олександрові Довженку, Миколі Бажану, Михайлу Шолохову. Однак і письменники з національних республік колишнього СРСР також не були обділені увагою. Неодноразово в щоденниках згадуються грузини І. Абашидзе, К. Гамсахурдія, І. Чавчавадзе, молдаванин П. Боцу, казахи М. Ауезов, Г. Мусрепов, О. Сулейменов, естонець Ю. Смуул, киргиз Ч. Айтматов, дагестанець Р. Гамзатов, башкир М. Карім. Серед них і білоруські письменники ХХ століття А. Адамович, В. Биков, Я. Бриль, П. Бровка, Н. Гілевич, М. Танк, І. Шамякін та інші.

### **Література**

**1. Галич О. А.** У вимірах non fiction : щоденники українських письменників ХХ століття : монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с. **2. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т. : Т. 1 (1943 – 1967) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – К. : Веселка, 2002. – 455 с. **3. Гончар О. Т.** Щоденники : У 3-х т. : Т. 2 (1968 – 1983) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – К. : Веселка, 2003. – 607 с. **4. Гончар О. Т.** Щоденники : У 3-х т. : Т. 3 (1984 – 1995) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – К. : Веселка, 2004. – 606 с.

### **Галич О. А. Олесь Гончар і білоруська література (на матеріалі щоденників)**

В статті розглядається рецепція білоруської літератури щоденнику Олеся Гончара. Найбільше місця в щоденникових записах відведено класикам білоруської літератури ХХ століття А. Адамовичу, В. Бикову, Я. Брилю, П. Бровці, Н. Гілевичу, М. Танку, І. Шамякіну та іншим.

*Ключові слова:* мемуари, щоденник, білоруська література, рецепція.

**Галич А. А. Олесь Гончар и белорусская литература  
(на материале дневников)**

В статье рассматривается рецепция белорусской литературы в дневнике Олесь Гончара. Большое место в дневниковых записях отведено классикам белорусской литературы XX столетия А. Адамовичу В. Быкову, Я. Брылю, П. Бровке, Н. Гилевичу, М. Танку, И. Шамякину и другим.

*Ключевые слова:* мемуары, дневник, белорусская литература, рецепция.

**Halich O. A. Oles Hontchar and Byelorussian literature (on the material of diaries)**

In the article the reception of Byelorussian literature in the diary of Oles Gontchar is examined. The main part in diaries belongs to the classic writers of Byelorussian literature of XX centuries: A. Adamovich, V. Bykov, Y. Bril, P. Brovca, N. Gilevich, M. Tank, I. Shamyakin and etc.

*Keywords:* memoirs, diary, Byelorussian literature, reception.

УДК 82 - 312.6“XX-XXI”

**З. Р. Дубравська**

**ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ МАРТИНА ЕМІСА КРИЗЬ  
ПРИЗМУ ЙОГО АВТОБІОГРАФІЇ**

В англійській літературі XX ст. спостерігається особливий інтерес до біографічних жанрів. Більше того, сучасний біографічний роман стає популярним не лише в колі читачів, а й серед літературознавців. У царині цього жанру пишуть такі відомі письменники, як М. Бредбері, Д. Лодж, М. Еміс, П. Акройд, Дж. Барнс, Г. Свіфт та інші. У їхніх романах можна чітко простежити прояви постмодернізму.

Одним із яскравих представників англійської літератури кінця XX ст. є Мартін Еміс (нар. 1949 р.), для письмової палітри якого характерна широка проблематика. Він – автор численних романів, бездоганний творець біографічного жанру, майстер психологічного аналізу, знавець історії. З-під пера англійського митця вийшли такі його відомі твори, як “Записки про Рейчел” (“The Rachel Papers”, 1973), “Мертві немовлята” (“Dead Babies”, 1975), “Інші люди: Загадкова історія” (“Other People: A Mystery Story”, 1981), “Гроші: Записка самогубця” (“Money: A Suicide Note”, 1985), “Лондонські поля” (“London Fields”, 1989), “Інформація” (“Information”, 1995) та ряд інших.

Слід виокремити також автобіографічний роман “Досвід” (“Experience”, 2000), в якому автор відкриває свій внутрішній світ,

знайомить читача із близькими йому людьми, ділиться зі своїми проблемами. Джеймс Вуд слушно підкреслює: “His book often reads like a letter to his family and closest friends” [1, с.4]. (“Його книга часто читається як лист до сім’ї та найближчих друзів”).

Чимало сторінок присвячено батькові Кінгслі Емісу, який також був відомим письменником. “I do it because my father is dead now, and I always knew I would have to commemorate him”. [2, с.7] (“Я роблю це, бо мій батько зараз мертвий, і я завжди знав, що повинен відзначити його”), – пояснює Мартін Еміс у своїх мемуарах. Він пише про дитинство і студентські роки, про родинні стосунки і про роки розлучення своїх батьків.

Та, мабуть, чи не найбільшу кількість сторінок присвячено його улюбленій кузині Люсі Партінгтон. З нею він пов’язує своє дитинство, юність, найкращі спогади... Пам’ятає й ту фатальну ніч, коли вона зникла. В оригіналі читаємо: “On the night of 27 December 1973, my cousin Lucy Partington disappeared”. [2, с. 53]. (“ В ніч на 27 грудня 1973б моя кузина Люсі Партінгтон зникла”). Багато в чому Мартін звинувачував себе, наче б то він міг чимось зарадити. Про неї він згадував усюди: вдома, серед спільних друзів, в колі родини, навіть у стоматологічному кріслі: “Some people, alas, live and die without trace. They come and they go and they leave no trace. This, at least, was not Lucy’s destiny”. (“Деякі люди, на жаль, живуть і помирають безслідно. Вони приходять і вони йдуть і не залишають ніякого сліду. Це, принаймні, не було фатумом Люсі” [2, с. 147].

Щирими й теплими словами Мартін описує й їхнього спільного брата Девіда (рідного брата Люсі). “David was one of the great loves of my childhood” [2, с. 61]. (“Девід був одним з улюбленців мого дитинства”), – згадує Еміс на сторінках мемуарів. Тут продовжує свою думку: “But for much of my childhood I earnestly wanted David to be my brother, and he wanted it too, and the affinity is still there”. (“Та найбільше в дитинстві я щиро хотів, щоб Девід був моїм братом, він також цього хотів, і взаємна симпатія є досі між нами”). Мартін навіть знайшов шлях, як зблизитись з Люсі та Девідом: “When I was ten I asked Lucy’s sister Marian to be my bride; and she accepted. Had that secret engagement come to fruition, then David (at last) would have been my brother, in a way, and Lucy would have been my sister. Not my german sister but my sister-in-law”. [2, с. 128]. (Коли мені було 10 років я запропонував Меріан, сестрі Люсі, стати моєю нареченою; і вона погодилась. Якщо б ці таємні заручини здійснилися, тоді Девід (нарешті) став би моїм братом, а Люсі сестрою. Не моєю німецькою сестрою, а братовою.)

Велика кількість сторінок присвячена його батькові, Кінгслі Емісу. Син описує весь життєвий шлях батька, його злети і падіння. Описує стан душі, в якому перебував батько після розлучення із матір’ю, а пізніше й із другою дружиною, Елізабет Джейн Говард. У “Досвіді”



автор пише про те, що означає бути сином, і як воно бути батьком, маючи двох синів. [3, с. 2].

Мартін згадує, як удвох з братом вони почергово залишалися з батьком, оскільки той страждав від монофобії (страх від самотності) та нікрофобії (страх від темряви). [2, с. 113]. Але разом дійшли до висновку, щоб запросити їхню матір разом з її другим чоловіком, жити із Кінгслі Емісом, щоправда вже у ролі домогосподарки. Адже, хто краще за неї знав про усі примхи Кінгслі Еміса. [3, с. 1].

Не залишив автор поза увагою останні дні життя й смерть свого батька в листопаді 1995 року.

Великою несподіванкою була зустріч Мартіна Еміса з його 19-річною донькою Делілою Сіл, про існування якої він навіть і не здогадувався. Та коли дізнався, він хотів розповісти про це своїм синам. На той час він був одружений вдруге, і мав двох синів (Луїс – 11 років і Джейкоб – 10 років). Еміс почав: “There was once little girl called Delilah. She had a brother and a mother and a father. When she was two years old her mother died. Her mother killed herself. She hanged herself. Delilah grew up with her brother, raised by her father, who remarried. Then when she was eighteen it was revealed that her father wasn’t her father. And so suddenly it seemed that she had no parents at all.

Louis and Jacob spoke in one voice. They had a habit, that night, of speaking in one voice.

- Poor her, they said.
- Well, boys, the real father ... is me.
- Good, they said.

And we talked on.” [2, с. 277]. (Жила собі одна маленька дівчинка, яка називалась Деліла. Вона мала і брата, і маму, і батька. Коли їй було два роки її мати померла. Вбила себе. Повісилась. Деліла росла з братом, виховувались батьком, який одружився вдруге. Тоді, коли їй було вісімнадцять, виявилось, що її батько – не її батько. І так несподівано здавалось, що вона зовсім не мала батьків.

Луїс та Джейкоб промовили в один голос. Того вечора вони мали звичку говорити разом:

- Бідолашна, - сказали вони.
- Гаразд, хлопці, справжній батько ... я.
- Добре, - відповіли вони.

І ми продовжили розмову).

Цією новиною Мартін Еміс хотів поділитися також зі своєю матір’ю. Він показав фотографію доньки. Мати, глянувши на фото, одразу підтвердила, що це його донька. На запитання, що йому даліше робити, Хілларі відповіла: “Nothing. Don’t do anything, dear.” [2, с. 282]. “Нічого. Не роби нічого, любий”).

Як зауважив сам автор: “Before I lost father, I did find a child” [2, с. 283]. (“Перед тим, як я втратив батька, я знайшов доньку”).

Важливо зазначити, що тему самогубства, або суїциду, автор розкриє не в одному романі. Це і відомий його роман “Гроші: Записка самогубця” (“Money: A Suicide Note”, 1985), і “Нічний поїзд” (“The Night Train”, 1998), і “Записки про Рейчел” (The Rachel Papers, 1973), та ряд інших.

Автор пише: “ I find I have written a great deal about and around suicide. Suicide, the most sombre of all subjects – the saddest story. It awakens terror and pity in me, yet it compels me, it compels my writing hand” [2, с.281]. (Я виявив, що написав багато про і довкола суїциду. Самогубство – найсумніша тема з усіх, найпечальніша історія. Вона пробуджує в мені страх і співчуття, зараз вона керує мною, моїм письмом”).

Мартін Еміс позбувся цього страху, коли у нього народився син. З цього приводу автор пише: “Suicide disappeared even as a fantasy in November 1984, on the day my first son was born. I had a toothache on the day my first son was born” [2, с. 122]. (Самогубство зникло навіть як фантазія в листопаді 1984, в день, коли народився мій перший син. Я мав страшний зубний біль в той день, коли народився мій перший син”).

До-речі, про зубний біль, візити до стоматолога, свої відчуття, переживання, скарги – все це детально Мартін Еміс описує в своїх мемуарах. Автор наводить цікаві порівняння зубного болю. “Toothaches can play staccato, glissando, accelerando, prestissimo and above all fortissimo”. [2, с. 155]. (“Зубні болі можуть грати стакато, гліссандо, екселерандо, претіссімо і понад всі фортіссімо. Автор також пише, що зубні болі можуть танцювати в стилі рок, блюз, реп, хеві метал.

Зубний біль переслідує його скрізь – все життя. І коли народжуються його сини, і коли він пише, і коли він вчиться – завжди. Навіть на шпальтах сторінок журналів з’являються заголовки про те, що Мартін Еміс витратив 30,000\$ на лікування зубів. Ці відчуття автор також змальовує і в своєму романі “Гроші: записка самогубця”. (“Money: A Suicide Note”, 1985) та в багатьох інших творах.

Мартін Еміс стаєрджує, що минуле містить зернинки майбутнього. Для прикладу, автор наводить спершу розлучення свого батька, а пізніше, й своє. Партінгтони втратили доньку, а згодом Еміс знаходить свою. Мартін Еміс втрачає батька, але знаходить іншого товариша – Сауля Беллова. Все має свою почерговість, свого роду певне наслідування.

Цікаво простежити періоди та обставини написання його творів. Для прикладу, про “Лондонські поля” автор пише: “When I was writing the novel “London Fields” I faced the minor task of thinking of a name of the narrator’s brother: it took me about a second to come up with “David”. [2, с. 61]. (“Коли я писав роман “Лондонські поля” я зіткнувся із незначним завданням придумати ім’я для брата розповідача: це зайняло мені десь секунду, щоб назвати його Девід). До-речі, герой роману помирає у молодому віці і, як виявилось пізніше, його кузен також.

Його товариш Емшель Росчайлд повісився у номері готелю у 1996 році, коли було написано роман “Нічний поїзд”. Мартін Еміс згодом напише, що коли ми говоримо про самогубство, чи пишемо про нього – це зовсім інше, ніж коли від цього помирає близька тобі людина.

Відомий роман “Гроші: Записка самогубця” автор сам називає частково автобіографічним. Це один із його улюблених романів. Першу копію написаного роману Мартін відіслав Філіпу Ларкіну, щоб той написав свій відгук. Загалом він був вражений, єдине що не сподобалось – це надто сильний вплив постмодернізму. Цей роман читав також і його батько, щоправда, він його не схвалив.

Цікаву деталь Мартін Еміс зазначає також із романом “Записки про Рейчел”. Ще молодим він зустрічався із однією дівчиною. Вони розійшлися. Шість років опісля вона натрапила на його роман. Прочитавши його, вона одразу ж йому зателефонувала. Мартін був вражений.

Важливо зазначити, що своїм потягом до літератури Мартін Еміс завдячує Елізабет Джейн Говард, відомій письменниці, другій дружині свого батька, яка намагалася донести до нього літературу у всій її красі.

Коли Джейн запитувала Мартіна, ким він хоче стати у майбутньому, на превелике здивування хлопець відповідав: “письменником”. Відтоді Джейн почала давати Мартіну книги для читання. Такою першою була книга Джейн Остін “Гордість та упередження” (“Pride and Prejudice”). Щоб більше зацікавити хлопця, вона відмовилася розказати йому кінцівку твору. Дещо згодом Мартін уже почав читати романи Івліна Во, Ентоні Павела та Негуса Вільсона. Таким чином, хлопець увійшов до світу літератури, у якому перебував не лише його батько, а й його друга матір.

Саме Джейн Говард наполягла, щоб хлопці здобули освіту. Восени 1967 року вона переконала Мартіна продовжити навчання і влаштувала його в коледж. Завдяки наполегливому навчанню хлопець склав усі необхідні іспити для вступу в Оксфордський університет. До речі, він був єдиним студентом, який здав англійську з відмінним результатом.

За період перебування у Брайтоні Мартін відчув смак літератури XIX століття, не лише через Дж. Еліота та Ч.Діккенса, а й Л.Толстого, Г. Джеймса та інших.

Навчаючись в Оксфордському університеті, Мартін часто писав додому листи. У них він звертався як до батька, так і до Джейн. Хлопець писав як про свої успіхи, так і про невдачі: як проходить здача іспитів, писав за окремих лекторів, ділився враженнями від прочитаної нової книги та дізнавався думку Джейн. Він часто завдячував Джейн у своїх досягненнях. У творче життя сина батько майже не втручався. Лише час від часу він міг дати певні настанови стосовно того чи іншого питання, обмінювалися своїми поглядами, часто сперечались.

Сьогодні, Мартін Еміс – відомий англійський прозаїк і критик. Ввірвавшись в 24 роки на літературну сцену, Еміс завоював репутацію провідного англійського письменника кінця 20-х років, часто його порівнюють з В. Набоковим та С. Белловим.

За визначеннями критиків, Еміс – “письменник, який вправно володіє словом, винахідливий і нещадно-кмітливий критик суспільства”. [4, с. 7]. В біографічних нарисах Беллов прирівнював Еміса-стиліста до Г. Флобера та Дж. Джойса.

Мартіну Емісу належить визначне місце в англійській літературі кінця ХХ – поч. ХХІ ст., яку він збагатив новою проблематикою, системою образів та ідей. Новими жанровими ознаками. Водночас автор не забуває соціального начала. Висвітлюючи його, застосовує публіцистичну оголеність думки, чітко висловлює свою позицію.

Внаслідок такого сплаву постав неповторний світ його творів, які викликають неослаблений інтерес у читачів сьогодення. Літературні критики і на батьківщині письменника, і поза нею з рідкісною однаковістю вважають його унікальним явищем в сучасній англійській літературі.

“Досвід” Мартіна Еміса – автобіографічний роман, мемуари відомого англійського письменника, які дають змогу глибше проникнути у творчий світ автора та краще збагнути його манеру написання.

### **Література**

1. **James Wood.** The Young Turk. Guardianюю. – May 20. – 2000.
2. **Martin Amis.** Experience / A. Martin. – Vintage, 2001. – 401 p.
3. **Michiko Kakutani.** Books of the times; for writers, father and son, out of conflict grew love / M. Kakutani. – The New York Times. – May 23. – 2000.
4. **Эмис Мартин.** Джон Леннон: от “битла” до “домохозяйки” / Э. Мартин. // Иностранная литература. – 1996. – № 6. – С. 7 – 8.

### **Дубравська З. Р. Формування особистості Мартіна Еміса крізь призму його автобіографії**

У статті здійснена спроба прослідкувати процес формування особистості Мартіна Еміса крізь призму його автобіографії. Мартін Еміс є одним з найбільш визначних авторів другої половини ХХ століття. Мемуари “Досвід” Мартіна Еміса використано у дослідженні як головне автобіографічне джерело.

*Ключові слова:* автобіографія, автор, особистість.

### **Дубравская З. Р. Формирование личности Мартина Эмиса сквозь призму его автобиографии**

В статье прослеживается процесс формирования личности Мартина Эмиса сквозь призму его автобиографии. Мартин Эмис является одним из наиболее выдающихся авторов второй половины ХХ

века. Мемуары “Опыт” Мартина Эмиса использовано в исследовании как основной автобиографический источник.

*Ключевые слова:* автобиография, автор, личность.

**Dubravka Z. R. The formation of the personality of Martin Amis in the light of his autobiography**

In this article an attempt has been made to follow the formation of the personality of Martin Amis in the light of his autobiography. Martin Amis is one of the most brilliant authors of the second half of the XX-th century. The memoir “Experience” by Martin Amis has been taken into consideration as the main autobiographical source.

*Key words:* autobiography, author, personality.

УДК 82.09

**О. М. Медоренко**

**ВПЛИВ ПОСТМОДЕРНІЗМУ НА РОЗВИТОК  
МЕТА (ГІПЕР)ТЕКСТОВИХ ФОРМ  
АВТОРСЬКОГО КОМЕНТАРЯ**

Вивчення автокоментаря в мемуарній літературі є актуальною проблемою для сучасного літературознавства. За останні десятиліття даний жанр почав розширюватися з текстових полів у самостійний між (мета/гіпер) текстовий простір, набуваючи самостійних ознак. Донедавна периферійний жанр стрімко став уводитися з паратекстового узбіччя до текстової серцевини, утворюючи не лише нові, але й активні текстові повідомлення. На наш погляд, великого впливу на еволюцію текстів, їхню внутрішню роз'єднаність, фрагментарність справила епоха “пост”, що у вигляді скривленого дзеркала переставила місцями вагомість “первинних” та “вторинних” жанрів; “цілісного” та “ризомного”, “маргінального” та “центрального” тощо. Впливовість автокоментаря на зміст прототексту ми відобразили на основі епістоляріїв В. Дрозда “Ми зустрічались на сонці, очима”.

На жаль, даний жанр, маючи давнє походження, не є достатньо дослідженим сучасними теоретиками в галузі мемуаристики, адже досі не має чітко сформованого визначення жанру “автокоментар”, переважно він сприймається вузько у значенні тлумачення автором слів чи фраз власного тексту. До розв'язання даної проблеми почали вперше звертатися представники французького постструктуралізму: Ж. Дерріда, М. Фуко, Ю. Крістева у 60-70 рр. ХХ ст.; генетичної критики: Ж.-Л. Лебрав, Ж. Неф; художньо-документальної літератури:

Л. Гінзбург, М. Бахтін. До останніх досліджень можна віднести праці А. Ільфа, В. Лехциера, К. Ісупова.

Беручись вивчати концепцію сучасного автокоментаря в мемуарах письменника, ми ставимо за мету виявити жанрову природу сучасного автокоментаря, його роль у межах першотексту та характерні ознаки. Тому нашим завданням є компаративно проаналізувати даний жанр з іншими мемуарними Его-документами, звертаючи увагу на його ретроспективні особливості, вплив постмодерну на його внутрішні межі. На наш погляд, поставлені нами завдання допоможуть нам більш глибоко розв'язати проблему художності та документальності автокоментаря доби "Fin de Siecle".

Постмодерне "переродження" художньо-документальної (а також художньої) літератури кін. ХХ – поч.ХХІ ст. до нелінійно-фрагментарного формату письма призвело до своєрідної руйнації знакової традиції попередніх епох, що будувалися за принципом "цілісності", "замкнутості систем", "єдності форми та змісту" тощо. Їм на зміну прийшли нові поняття релятивізму, плюральності, колажу, ризомності, фрагментарності, ацентризму, злитості меж-стилів-часів-культур. Зазначені риси відбилися в жанрі авторського коментаря, який від самого початку став експериментом нової комп'ютерної ери, постмодерної інтертекстуальної гри, сублімованим до прототексту наджанром (хоча й звучить це парадоксально), який розширив свої маргінально-канонічні погляди до міжтекстових епісистемних площин. Як зазначає О. Міхеєв у статті "Біля, навколо й замість. Триумф коментаря", сучасний реципієнт "проявляє зацікавленість в першу чергу до коментарів, а основний, канонічний текст парадоксальним чином перетворюється на ілюстрацію до них" [1, с. 156].

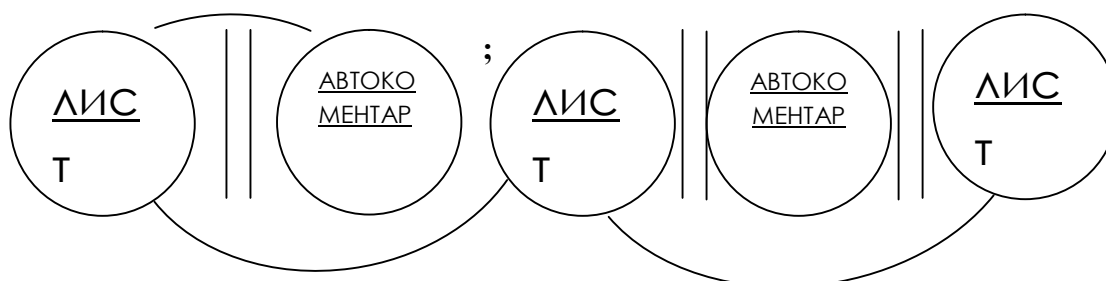
На наш погляд, цінність дослідження епістолярних автокоментарів Володимира Дрозда полягає в тому, що вони перш за все є ретроспективними уставленнями (з дистанцією приблизно в 30 років), свідомо вписаними автором до власних листів і спогадів, змішаних з щоденниковими нотатками. З одного боку, вони становлять їх своєрідне мемуарне продовження, про що свідчить переважна більшість схованих під оболонкою "цілісного" мемуарного тексту (як В. Дрозда так і його дружини І. Жиленко) певна кількість нефіксованих і часом невідмежованих від прототексту мета/гіпертекстових втручань. Однак не зважаючи на таку міжтекстову невиокремленість і прихованість між текстами листів, спогадів, щоденникових вкраплень, письменницькі автокоментарі не є жанрово ідентичними до них, оскільки диференціюються метою та стилем написання, етикетом укладання, врешті решт, неповторністю жанровою особливістю.

До речі, на відміну від "вторинних" (за класифікацією М. Бахтіна) мемуарних жанрів: щоденника, спогадів або епістоляріїв, сучасний автокоментар найбільш підлягає постмодерному впливу, який акцентував увагу на маргінальних, паратекстових жанрах "як наслідок руйнування

традиційних жанрів” [2]. Початок ХХІ ст. вибухнув працями В. Епштейна, Л. Андреева, М. Візель, М. Гаспарова, Н. Федорової, О. Йотова, О. Люксембурга, О. Чемоданової та інших учених, які розглядають даний жанр як гіпертекстове явище, що стає своєрідною пародією на безмежний мережевий простір. Скажімо, Л. Андреев зауважує на тому, що “заміна тексту коментарем до нього, роздумом над ним...” являє собою “одну з головних ознак постмодернізму” [3, с. 4].

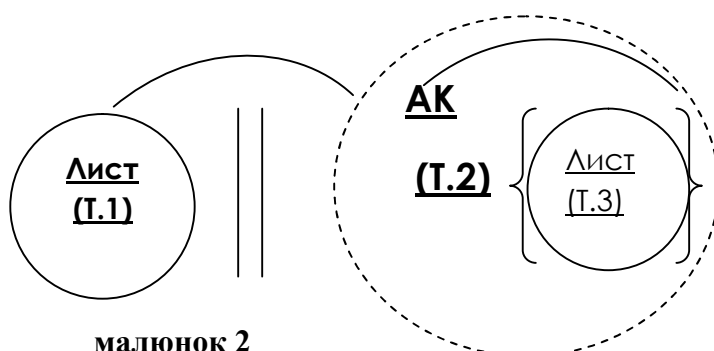
Авторські устави В. Дрозда не мають певного шаблону написання: вони є суб’єктивними та розгорненими; через них найбільш виразно виокремлюється індивідуальний стиль письменника, його манера коментувати текст, маніпулювати ним, встановлювати діалог з реципієнтом, висловлювати власні емоції тощо. Саме тому, не зважаючи на приблизну спорідненість тематики, проблематики та сюжету щоденників і листів, які велися протягом трьох років між подружжям, авторські коментарі до них у кожного є різними: 1) за актуальністю обраного текстового відрізка для розгортання; 2) за розміщенням авторського субтексту у прототекстовому полі; 3) за його конструктивністю чи деструктивністю щодо сюжету першоджерела тощо.

Треба наголосити, що за формою, змістовою наповненістю та міжтекстовим принципом розташування автокоментар письменника мало чим схожий на свій паратекстовий прототип. До речі, його міжтекстове знаходження передбачає не лише можливість діалогічної взаємодії підлегло-ізолюваного чи автономно-ізолюваного субтексту від прототексту так-би мовити у “чистому виді” (малюнок 1):



**малюнок 1**

але й спроможність поєднання кількох мемуарних жанрів (в нашому випадку листів, спогадів і автокоментаря), у відведеній для автокоментаря території. Таке жанрове співіснування досягається через устави підлеглого автокоментаря Т.2 до відгородженого самостійного прототексту Т.1 та його зіставлення з іншим текстом – листом – Т.3, який, знаходячись під оболонкою автокоментаря (дистанційований відступом чи повністю злитий з ним), не має до нього генетичної спорідненості (малюнок 2):



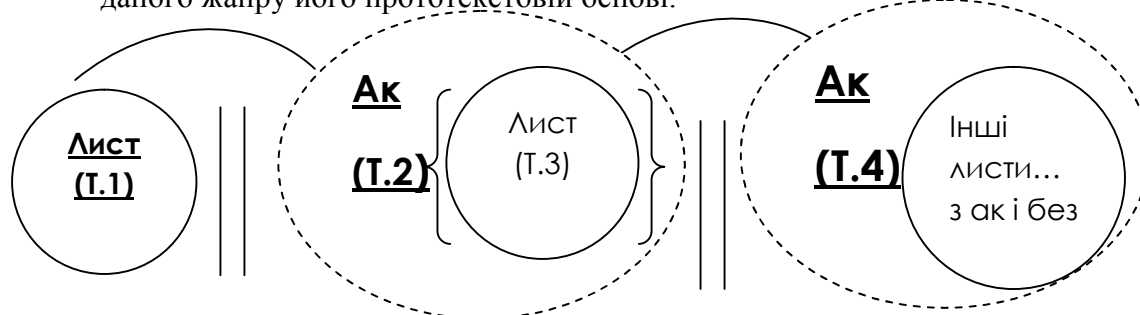
**малюнок 2**

(Т.1-лист): "... Якби лист од тебе, і я почувався б майже щасливим. Хоч якусь вісточку" [4, с. 90].

(Т.2-автокоментар): "Річ у тім, що перші три тижні в Сретенську я не мав жодної вісті од Ірини... Я малював в уяві своїй найтрагічніші картини, страшенно переживав за Ірину, мучився невідомістю. Хоч причиною відсутності листів була поганюча робота пошти, та й віддаль – дев'ять тисяч кілометрів"... [4, с. 91].

(Т.3-лист): "... Верталися з їдальні, поглянув на сопки і серце защемило. Пам'ятаєш, як другого дня, після приїзду в Яремне, сходили ми на гори, де ти уперше почула тронку?"... [4, с. 91].

В інших випадках Т.3 (самостійний лист у межах підлеглого автокоментаря) також може залишатися незмінним по відношенню до авторських уставлень Т.2, поділяючи з ним один текстовий ореол, однак кодифікований зміст епістолярії може спричинити уведення нового автокоментаря, який у мемуарах В. Дрозда розташовується дистанційно (у формі невеличкого, часто розширеного відступу) від попереднього автокоментаря і належного до нього прототексту. Треба зауважити, що його ілюзорно-самостійна міжтекстова територія знову розбавляється новими контекстно-непов'язаними до нього листами, які йдуть ланцюгом, або розмежовуються сучасними авторськими роз'ясненнями (малюнок 3). Цікавою характеристикою такого співіснування є наступна особливість: починається сепаративне автокоментування окремим відступом, а закінчується листом (наприклад) 1963 року до якого (не в кожному випадку, але зустрічається) вже розроблений окремий автокоментар. Таке зіставлення дає нам підставу говорити або про умовну текстову гру (в якій сучасний автокоментар підлягає "тодішній" фіксації – "замаскований автокоментар") або про підкреслену підлеглість даного жанру його прототекстовій основі.





**малюнок 3**

(Т.1-лист): “... У голові моїй усе частіше з’являється думка: а якими будемо ми, коли перенесемо стільки, скільки Новиченко, Шумило та інші”... [4, с. 80].

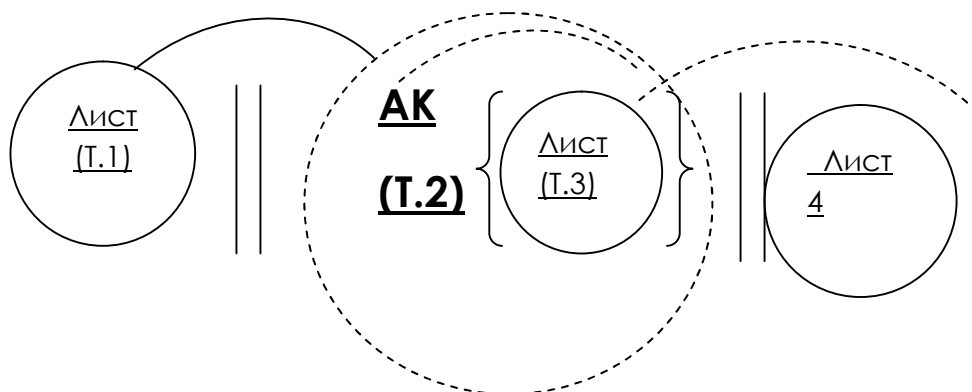
(Т.2-автокоментар до Т1): “І не хотілося б переобтяжувати ці публікації своїми коментарями..., але боюся, що читачеві, якщо він буде, дешифрація інформації про декого із вищезгаданих людей потрібна”... [4, с. 80 – 82].

(Т.3-лист): “А унизу листа – дописано, рукою Ірини: “Шифр: була записка Марченка про обов’язкову відправку мене до війська” [4, с. 83].

(Т.4-автокоментар до Т.3): “І тут справді потрібен коментар, і розлогий”... [4, с. 83 – 84].

Не виключено, що автокоментар (Т. 2) в ході пояснення (аналізу, інтерпретації, роздумом над... тощо) Т. 1, може опосередковано впливати на Т. 3 і, можливо, на зміст подальших (та попередніх) текстів. З першого погляду може здатися, що Т. 2 і Т. 3 уособлюють розрізнені текстові реальності, оскільки міжтекстовий коментар спрямований на розкриття епісистемного поля Т. 1, а з Т. 3 його різнить як час написання, так і повна відсутність каналу для усунування закодованих (схованих) біографічним автором шумів. Однак таке припущення не завжди буде вірним. На відміну від Т. 1 і Т. 3 – хронологічно укладених листів, що мають хронікальний, але явно виражений сюжетний зв’язок, автокоментар становить фрагментарно-нелінійний текст спроможний конструктивно співіснувати з “функціонально різнорідними елементами... структурними домінантами різних рівнів” [ 5, с. 206].

Отже, даний жанр аналізує проблемні поля прототексту (Т. 1), тлумачення яких опосередковано може вплинути на інші тексти в незалежності від їх часопросторового чи контекстового розташування (малюнок 4).



**малюнок 4**

Як приклад, можна навести авторські коментарі щодо “формули виживання”:

(Т. 1-лист): “Величезним зусиллям волі я подолав учора відчай і сьогодні радію цьому. Життя – прекрасне... Тут можна вижити маючи за душею лише щось справжнє, міцне”... [4, с. 77].

(Т. 2-автокоментар): “... За три роки служіння в армії я – зігнувся, але – не зламався... І я одразу ж, у першому коментарі до першого листа відкрию таємницю виживання, формулу виживання: треба мати в душі власний світ, самобутній, самодіючий, самодостатній. Людина може бути вільна у будь-якому суспільстві, якщо вона має в собі те, що ніяка політична система не здатна одібрати”... [4, с. 78].

(Т. 3-лист, наближений): “... Але чи довго я зможу отак? Можна витерпіти будь-яку муштру, але у потоці “Дівчат із гітарою”, “Королев бензоколонок”, потоку неспинного, впродовж трьох армійських років, – чи не потону я?”... [4, с. 79].

(Т. 4-лист дистанційований від Ак, але сюжетно зближений з ним): “... Індивідуальність може бачити сенс існування свого лише у єднанні з масою, її інтересами, ідеалами, смаками. Інакше – декаданс, інакше – безнадія” [6, с. 78].

В усіх вищезгаданих прикладах авторський коментар є міжтекстовою та діалогічною структурою щодо його першооснови. Однак навіть без втручання штучного уставлення до середини самих листів, що робить їх умовно завершеними та цілісними, Т. 1 все одно піддається корозії, перетворюючись на чернетковий варіант через його об’єднання з “чужим” текстом у вигляді ретроспективної взаємодії. Таке позатекстове уведення “іншого” за М. Фуко або за Ж. Деррідою “different” (“різного”), уособленого в ретроспективному автокоментарі, призводить як до текстової травми – десеміотизації (в ході заміщення одного знаку на інший), так і до його екологічної місії. Якщо відходити від думки М. Епштейна, “екологічність” сучасного автокоментаря виявляється у його здатності розчищати текст від “...текстуальних слідів, первинних, вторинних, третинних інтерпретацій...” [7]. Проте водночас дослідник зауважує й на його спроможності забруднювати текст “фальшивими” та “ілюзорними” кодами розкриття дійсності.

На наш погляд, мемуари В. Дрозда спрямовані більш на перший – екологічний аспект, про що свідчить вступне слово наратора “говорити правду”, а також його виправдальні коментарі, в яких автор пояснює причини уставлення до тогочасних листів неповної або нез’ясованої інформації у вигляді шифрів, кодів, прикрашань, пропусків тощо. Зовнішньо зміст його листів має цілком зрозумілий вигляд: узяття Володі до лав Радянської армії, нелегкість його співіснування з “тим” світом, його сум за дружиною, творчістю, друзями, за всім тим, що створює навколо нього ореол духовно-якісного довірливого спілкування. Однак сум прикрашає оптимізм, про пониження не згадується, конфлікти пом’якшуються, жодного політичного імені в листах не називається, не несуть вони й критичної оцінки щодо товаришів по службі та київських собратів по перу.

<b>Епістолярний текст</b>	<b>автокоментар до нього</b>
<p>1) “Життя тут веселе – у їдальню ідемо командою, сідаємо по команді, знімаємо по команді шапки... Це ж унікальне явище, що письменники у нас служать. Такого ще не було... Я уже редактор ротної стінгазети. До речі, тут багато студентів. Українці, азербайджани, грузини” [4, с. 89].</p>	<p>1) “Зовні могло здатися: ось вона, дружба народів, вимріяна тодішніми ідеологами! Насправді ж не було єдності, була хіба що спільність тяжкої солдатської долі... Вірмени ненавиділи азербайджанів, грузини – абхазців, росіяни – “хохлів”... Національні відмінності геть ламали мою мрію про вселюдську єдність. Ось звідки моє гостре тодішнє неприйняття суто національного” [8, с. 92 – 93].</p>
<p>2) “Ми вчимося ходити по-військовому... Хоч офіцери ставляться до мене із великою шанобою і дуже дивуються, як це мене забрали до армії. Двоє із них (котрі трохи знають українську мову) і їхні сім’ї читали мою книжку. Сподобалось. Один із них казав: “Це ж унікальне явище, що письменники у нас служать. Такого ще не було” [4, с. 90].</p>	<p>2) “Моє узяття до “лав радянської армії” на двадцять п’ятому році життя, одруженого, студента п’ятого курсу, із сорока відсотками зору, члена СПУ, автора багатьох публікацій” “Я був наївний, думаючи, що лікарі прискіпливо досліджують мене... лікарі, як виявилось, шукали можливості, усупереч усім моїм хворобам і слабкому зору, усупереч усім законам і правилам, “забрати” мене. Бо вони слухняно виконували наказ зверху” [4, с. 83 – 84].</p>

Як зазначає Д. Дроздовський у статті “Українське шістдесятництво: розставляючи крапки...”, перед кожним митцем була дилема, який шлях обрати: “дисидентський”, “внутрішню еміграцію” чи “конформістський”. Останній уособлював своєрідний компроміс перед Системою через “намагання ціною моральних та ідейних поступок врятувати власне життя й кар’єру; угодовство, пасивне сприйняття надв’язуваної ідеології, підпорядкування “правилам гри” тоталітаризму заради фізичного виживання” [9]. Тому похід Володимира до президії, гордо згаданий у листі, сприйнявся як своєрідний сором за себе сучасним Alter ego, адже це може сприйнятися реципієнтом своєрідною зрадою тих ідеалів заради високої посади і грошей. Для пояснення справжньої картини того часу і власних вчинків, В. Дрозд вдається до використання розширеного, деталізованого коментаря, який, з одного боку, є своєрідним сепаративним оповідним продовженням прототексту, а з іншого – його інтерпретацією, аналізом, тлумаченням і врешті решт, суб’єктивним документом. Документом, який без прикрас вказує на причини, що схилили біографічного героя до певних життєвих позицій.

<p>3) “Учора був у нас мітинг, присвячений дню Конституції... Дрозд, якого тут мають за одного із найсвідоміших воїнів, сидів у президії” [4, с. 92].</p>	<p>3) “Чесно кажучи, відчував я звабу – проминути попереднього листа, удати, що його – не було. Маю на увазі згадку про сидіння в президії урочистих зборів і ручкання із політруком. ... Я не вдавав із себе борця... Я боровся за те, щоб зберегти себе як письменник... Бути ще одною жертвою, гноєм історії я не хотів... До всього, я щиро вірив у перспективність соціалістичного ідеалу рівності, ця віра полегшувала пристосування до системи”... [4, с. 92 – 93].</p>
---	--

Виходячи з проаналізованих прикладів, ми встановлюємо яскраво виражений деконструктивний характер авторських коментарів щодо перших прикладів (спрямованих на розкодування скритих та приглушених контекстових шумів Т. 1, викриття недовомовленостей біографічного героя у їх сучасній авторській інтерпретації). Останні є конструктивними: пояснювальними, сповідальними. Однак в обох випадках авторські уставилення репрезентують інтерпретаційні квазітекстові фрагменти, які: 1) заповнюють контекстові прогалини (підтекст), встановлюючи з ними причино-наслідковий зв'язок; 2) розгортають згорнені епісистеми, роблячи текст більш повним і узгодженим. В результаті такої першотекстової мутації з'являється інший текст, конструктивно-деконструктивний пафос якого “по відношенню до всієї передуючої традиції огортається конструктивними намірами по виробленню своєрідної герменевтичної моделі” [10].

Треба підкреслити, що автокоментарі в мемуарах письменника не є чітко окресленими. На відміну від традиційно-паратекстових уставилень, які спрямовані на розкриття конкретної суті предмету, міжтекстові субтексти мемуарів В. Дрозда часто складаються з кількох макроструктур. По-перше, зі вступного слова, що часто наголошує на сепаративності сучасного від минулого, відмежованості біографічного автора від концептуального, причин і намірів коментувань певних “шумових” (за теорією Ю. Лотмана) повідомлень, підсумувань тощо: “Спочатку мав намір я коментувати трохи не кожного листа. Бо справді – є що згадати: у листах – лише канва подій, легенькі штришки, ескізи до портрету часу. Сам портрет вимагає детальнішого, прискіпливішого заглиблення у час”... [4, с. 104]; “Ось так, ще на початку шістдесят четвертого року сформулював я для себе один із принципів виживання митця в тоталітарну епоху” [6, с. 88]; “Знову і знову наголошую у своїх коментарях, що я не ототожнюю себе тодішнього, двадцятичотирьохрічного, і себе нинішнього” [8, с. 99]. По-друге, з основної, реконструктивної частини, спрямованої на

розкодування прихованих (або наявних) смислів першооснови через їх конструювання чи деконструювання (про що згадувалося вище).

У мемуарах В. Дрозда утворення похідних повідомлень часто реалізується через авторські спогади, роздуми, судження тощо, які можуть бути пов'язаними чи непов'язаними з епісистемою прототексту. Автокоментар виражається через спогади, дискурси, монологи, компаративні зіставлення задля глибшого розкриття мемуарної дійсності і себе в ній. Це надає можливість позатекстовому оповідачу схарактеризувати своє сучасне ставлення до мемуарних подій чи подій сьогодення, а автокоментарю деканонізуватися з енциклопедично-експлікативної функції, обмеженої у просторі й часі.

Дана праця є фрагментом дисертаційного дослідження.

### **Література**

- 1. Михеев А. В.** Вокруг, около и вместо. Триумф комментария / А. В. Михеев // Иностранная литература. – 1999. – №5. – С. 156-159.
- 2. Лихина Н. Е.** Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм. – Калининград : Калининградский государственный университет, 1997. – 59 с. [Электронный ресурс] // Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/lihina/01.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihina/01.php)
- 3. Андреев Л. Г.** Художественный синтез и постмодернизм / Л. Г. Андреев // Вопросы литературы. – 2001. – №1. – С. 3 – 41.
- 4. Дрозд В. Г.** Ми зустрічались на сонці, очима... / В. Г. Дрозд // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – №109. – С. 73 – 113.
- 5. Лотман Ю. М.** Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы кино эстетики. Статьи. – Спб. : Искусство, 1998. – 702 с.
- 6. Дрозд В. Г.** Ми зустрічались на сонці, очима... / В. Г. Дрозд // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – №110. – С. 67 – 111.
- 7. Епштейн М. Н.** наброски к экологии текста / М. Н. Епштейн // Комментарии. Москва-Петербург. – 1997. – №13. – С. 3 – 41 [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/library/epstein/ecology.html>
- 8. Дрозд В. Г.** Ми зустрічались на сонці, очима... / Дрозд В. Г. // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – №111. – С. 73 – 115.
- 9. Дроздовський Д.** Українське шістдесятництво : розставляючи крапки.../ Д. Дроздовський [Электронный ресурс] // Режим доступа : [http://ruthenia.info/txt/drozдовsky/60\\_krapka.html](http://ruthenia.info/txt/drozдовsky/60_krapka.html)
- 10. Энциклопедия культур dejavu** [Электронный ресурс] // Режим доступа : <http://ec-dejavu.ru/library.html>

### **Медоренко О. М. Вплив постмодернізму на розвиток мета (гіпер) текстових форм авторського коментаря**

У статті, заснованій на епістоляріях В. Дрозда, ми розглянули проблему впливу постмодернізму на структуру та подальший розвиток жанру авторського коментаря, як жанру мемуарної літератури.

*Ключові слова:* постмодернізм, метатекст, гіпертекст, ретроспекція, авторський коментар.

**Медоренко Е. М. Влияние постмодернизма на развитие мета (гипер) текстовых форм авторского комментария**

В статье, основанной на эпистолярных В. Дрозда, мы рассмотрели проблему влияния постмодернизма на структуру и дальнейшее развитие жанра авторского комментария, как жанра мемуарной литературы.

*Ключевые слова:* постмодернизм, метатекст, гипертекст, ретроспекция, авторский комментарий.

**Medorenko O. M. The influence of post-modernism on the development of meta(hyper) text forms of the author commentary**

In article, based on the epistles of V. Drosd, we have considered the problem of the influences of post-modernism to the structure and further development of the author commentary genre, as a genre of the memoir literature.

*Key words:* postmodernism, metatext, hypertext, retrospection, author

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Шевчук

**Т. С. Пінчук, Н. М. Сизоненко**

**РЕЦЕПЦІЯ ФЕНОМЕНА ВТІЛЕНОГО СЕНСУ ЖИТТЯ  
СКОВОРОДИ ТА ШЕВЧЕНКА В НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ  
ВАСИЛЯ ШЕВЧУКА**

Ім'я Василя Шевчука належить до тих літераторів, що створили низку художньо-біографічних творів, які стали класичними зразками української художньої біографіки. Суб'єктами художньої рецепції автора стали постаті Вишенського, Сковороди, Шевченка, Лисенка, Сократа, Толстого, Ганді.

Останнім часом у наукових дослідженнях І. Акіншиної [1], І. Савенко [11], О. Скаріної [13], Т. Черкашиної [14] намітилася тенденція до аналізу художньо-біографічних творів з погляду герменевтики та рецептивної естетики. У цьому ж аспекті в наукових розвідках Т. Пінчук [10], І. Савенко [12] розглядалися й окремі твори Василя Шевчука, зокрема роман "Предтеча" та повість "Осяяння". Оскільки рецепція конкретно-біографічного образу в художній реальності є результатом авторського бачення історичної постаті, актуальним, на нашу думку, видається й дослідження наслідків передрозуміння автором концепції біографічного образу, що знаходить відображення в наукових розвідках, записних книжках, щоденниках

тощо. *Мета статті* полягає в аналізі наукових досліджень В. Шевчука (текстів радіовиступів, літературознавчих статей) як попереднього витлумачення феномена втіленого сенсу життя Сковороди та Шевченка, які дають неоціненний матеріал для розуміння художньої концепції біографічних образів, їх новаторського висвітлення.

Як відомо, художнє пізнання покликане осягати цілісний образ людини, що в художньо-біографічному творі здійснюється в *біографічному образі*.

Специфіка написання художньо-біографічного твору передбачає попередній етап осягнення феномена особистості. Автор як позатекстова реальність у процесі пізнавальної діяльності, що передбачає ознайомлення зі справжніми документами, біографічними фактами про конкретну постать минулого, її творчою діяльністю, а також її рецепцією в наукових дослідженнях і художніх творах (як у зрізі синхронії, так і діахронії), встановлює, наскільки сформовані й зафіксовані знання, що становлять варіанти інтерпретацій і розуміння, відповідають критерію правди, є дійсними. Шляхом виключення тих варіантів інтерпретацій, які не підтверджуються логічними доведеннями, письменник-біограф формує власне розуміння про життєдіяльність реальної особистості, уточнює чи спростовує установлені оцінки й гіпотези в пошуковій роботі, намагаючись встановити істину.

Оскільки автор як інтерпретатор закорінений у свою історичність (згідно з концепцією Г.-Г. Гадамера), смислорозуміння життя реальної особистості несе на собі печать доби, актуалізує назрілі запити суспільства. “Життя біографічного персонажа, – стверджує О. Валевський, – полісемантичне, у зіткненні зі всякою наступною епохою воно набуває нової ціннісно-сислової архітекtonіки, нового діапазону самоцінності [3, с. 51]”.

У процесі пізнання суб'єкта дослідження (життєдіяльності реальної особистості) через документи й факти, наукові й художні інтерпретації автор знаходиться на етапі передрозуміння – формування концепції біографічного образу. Як попереднє витлумачення *художня концепція біографічного образу* розуміється нами як динамічна структура, акт-потенція, точка зору суб'єкта естетичної діяльності на об'єктивно-реальне (життєвий і духовний досвід конкретно-історичної постаті), потенційно спрямована на іншого суб'єкта – читача.

На цьому етапі творчого процесу певні авторські узагальнення щодо смислорозуміння буття конкретної особистості можуть бути вербалізовані в записних книжках, щоденниках і є доступними до безпосереднього сприйняття читачами в разі їх оприлюднення.

Оскільки предметом осмислення в біографії є життєдіяльність і внутрішній світ конкретної постаті минулого, що розуміється як субструктурна одиниця національного буття (див. [7, с. 34]), у коло зацікавлень письменника потрапляє й екзистенційний сенс її історичного діяння, а отже, доцільно аналізувати попереднє витлумачення художньої

концепції біографічного образу крізь призму історіософського знання. Маємо на увазі передусім художньо-історіософське осягнення структури біографічного образу в конкретних дослідженнях автора.

Одним з цікавих висвітлень образу Сковороди, переконані К. Волинський, А. Кондратюк, Б. Левін, В. Лисенко, Т. Пінчук, М. Радецька, є роман В. Шевчука “Григорій Сковорода” (1969). На відміну від попередніх художніх практик 60-х рр. ХХ ст. постать українського філософа осмислюється в парадигмі “особистість – суспільство – нація”. Роман характеризується найбільш повною й цілісною концепцією Сковороди-особистості й філософа.

Тезисно художня концепція образу Сковороди викладена В. Шевчуком у радіовиступі, текст якого зберігається в родинному архіві письменника. Як один з рівнів омовлення, а отже, й інтерпретації, текст радіовиступу відображає манеру мислення митця навколо постаті Сковороди, суб’єктивне сприйняття об’єктивної інформації. Ключем до істинного розуміння постаті українського філософа, на думку письменника, може слугувати теза “вчив, як жив, і жив, як вчив [15]”, яка постулює феномен утіленого сенсу життя Сковороди. Філософську сентенцію “світ ловив мене, та не спіймав” дослідник інтерпретує як з позиції філософського вчення Сковороди про подвійність усього суцього (внутрішнє і зовнішнє, видиме і невидиме), так і з історіософського погляду (“Світ не спіймав... Яким же був тодішній світ? Імперія, кріпацтво, темрява – ось три кити, які його тримали на чорних спинах”. А далі й логічний риторичний оклик: “Чи міг філософ, син козака, онук волі змиритися з таким нещадним світом! [15]”). Розширює В. Шевчук і смислове поле наріжного каменя сквородинівського вчення про пізнання: “Пізнай себе” у нього було не тільки фразою чи постулатом. Як патріот, як син свого народу, він дав блискучий розвиток цієї мислі: “Пізнай себе в своєму народіві, а свій народ в собі [15]”. Підсумовуючи, письменник чітко окреслює домінантні риси інтерпретованого образу, який явився йому “воїном на полі бою правди з брехнею й злом, хранителем свого народу в тяжку годину знищення його останніх вольностей” [15].

Тривалим у часовому відношенні був шлях В. Шевчука до художнього осмислення життєвих перипетій і творчої лабораторії Великого Кобзаря. Початок покладено виходом повісті “Вітрила” (1964), у якій, як стверджує О. Галич, “накреслився новаторський підхід до художнього дослідження долі поета шляхом психологічного заглиблення у внутрішній світ персонажа [4, с. 78]”. Узагальнення дослідника перегукуються з авторськими судженнями: “Мені хотілося простежити, як формувався малий Тарас як майбутній поет, мислитель, художник. Тому все навкруги – природу, людей, події – я намагався показати через його сприймання, в його оцінці, з його емоціями [17]”. Докорінно переписана повість у новій якості змістових компонентів увійшла до першої частини діалогії “Син волі”. Згодом В. Шевчук написав лібрето до



опери на 3 дії, 7 картин з прологом “Гайдамаки”, клавір якої опублікований 2008 року. Художньо узагальнено науково-мистецькі зусилля автора в книгах “Син волі” та “Терновий світ”, об’єднаних у дилогію.

Авторське осмислення постаті Шевченка проводилось у двох взаємозумовлених напрямках – дослідницько-пошуковому й художньо-естетичному. Наслідки наукових досліджень письменника знайшли відображення в літературознавчих статтях “Чарівний сон чи факт життя?” [18, с. 8 – 9], “Ключ до душі народу” [16, с. 4], які можна віднести до наукового типу інтерпретацій. Перша з названих статей висвітлює один з недосліджених епізодів Шевченкового життя – намір поета одружитися 1846 року в Києві. Вивчення свідчень О. Афанасьєва-Чужбинського, О. Бодяньського, текстів повістей “Близнець”, “Варнак”, а також трьох акварельних портретів (“Портрет невідомої в блакитному вбранні”, “Портрет невідомої в бузковій сукні”, “Портрет купця”) стали основою для авторського припущення про особу нареченої Шевченка.

Друга стаття звернена до нових аспектів рецепції поезії Шевченка – її історіософського осмислення. Хоча автор цим поняттям і не оперує, оскільки, як відомо, за радянських часів цей термін у фаховому дискурсі практично не вживався, набувши наукової легітимності лише після репринтної публікації 1991 року роботи О. Прицака “Історіософія Михайла Грушевського”, проте в його зміст укладає засадничі принципи розуміння історіософії, зокрема й художньої.

Окреслюючи коло сучасних інтерпретативних парадигм постаті Шевченка (революційність ідей, непримиренність у боротьбі з кріпацтвом, ворожість до царизму), однією з провідних рис творчості поета дослідник усе ж вважає її *історизм*. Художньо відрефлексована Шевченком проблема пошуку смислу в історії (ця теза доводиться на прикладі таких творів, як “Причинна”, “Тарасова ніч”, “Іван Підкова”) розглядається письменником з погляду часової триєдності минулого, теперішнього й майбутнього буття української нації як певної цілісності. Минуле українського народу (“були падіння, злети, роки неволі й волі [16, с. 4]”) В. Шевчук актуалізує в домінантних вимірах Шевченкової доби (“кріпаччина його притисла у борозні, увєргла в духовний сон [16, с. 4]”) і визначає параметри історіософського трактування особистості поета, який утілює “поклик, звернення до кращих рис народу, тривожний дзвін... Він не лише поет, художник, що жив, творив, а й світоч, що вказав знедоленим шлях із п’їтьми до сонця, стяг, за яким пішли невільні люди, усвідомивши себе народом, спільністю [16, с. 4]”. Історіософське осмислення дослідником постаті Шевченка відсилає до іншого біографічного образу в контексті художніх життєписів В. Шевчука – до образу Сковороди. Якщо Сковорода для митця є предтечею правди та волі, то Шевченко – месією, хоча, як зазначає письменник, “немає вагомих свідчень прояву ним месіанства,

скорше був надто скромним. Може, це тільки риса вдачі, а може, й та єдина ознака розуміння свого призначення, ознака геніальності [16, с. 4]”. Тому цілком зрозумілими й очікуваними для читача є заголовки романів дилогії про Шевченка – “Син волі” та “Терновий світ”. Слід погодитися з думкою Я. Гольця, який інтерпретує їх як єдиний символ: “Справді, хто в час Шевченка міг знати про волю більше, ніж той, хто народився для неї, а мав її якихось тринадцять років. Воістину терновий світ... Не лише через терни до зірок ішов геніальний син України, він творив у тому страшному світі... [6, с. 7]”. Інтуїтивно осягнена письменником наступність розвитку української історіософії, утілена в особах Сковороди, Шевченка, у дослідженні Ю. Барабаша “Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й націософська парадигма” (2004) знаходить своє переконливе підтвердження, пунктирно окреслене такими особистостями, як Г. Сковорода, С. Гамалія; М. Гоголь, кириломефодіївці, Т. Шевченко, П. Юркевич; В. Липинський, Д. Чижевський, В. Барка та ін. [2, с. 53].

Таким чином, історіософське осмислення постаті Шевченка в літературознавчій розвідці автора аж ніяк не вписувалося в канонічну модель поширених на той час трактувань історичних поглядів поета з класових, революційних позицій (див. [2, с. 49]), і є, якщо не першою спробою у вітчизняному літературознавстві потрактування історіософської й націософської концепції України в поезії Шевченка, то принаймні дотичною до основних засад наукових розвідок Ю. Барабаша [2], П. Іванишина [8], В. Пахаренка [9].

На відміну від своїх попередників, які розглядали постать поета як явище виняткове, автор розуміє Шевченка як певну закономірність: “Його народженню передувало накопичення духовних сил народу – і от сталося так, що такий титан не міг не народитися [5, с. 20]”. Геніальний поет, перефразовуючи відому сентенцію Сковороди, „пізнав себе у своєму народі, а свій народ у собі”. У цьому сенсі постать Шевченка велична й неповторна, рівно як і закономірна для процесу націотворення та національно-політичної репрезентації України у світових масштабах. Окрім того, В. Шевчук актуалізує в конкретній постаті минулого певні смислові константи світоглядних запитів свого часу. Зокрема в статті “Ключ до душі народу” автор наголошує: “Дух антиісторизму, в якому нас виховували аж півстоліття, завдав немало шкоди не тільки літературі, або, скажімо, живопису, а й справі соціалізму, в яку ми вклали стільки даремних жертв. Ідолопоклонство веде лише до рабства. Духовного і соціального. Шевченко це розумів. А ми, його нащадки, ще й досі дискутуємо на цю просту, елементарну тему [16, с. 4]”.

Розглянуті нами наукові дослідження В. Шевчука являють собою попереднє уявлення (передрозуміння) письменника про екзистенційний сенс буття конкретних постатей минулого – Сковороди та Шевченка. Як один з видів сприйняття (поряд із читанням у тривіальному розумінні, художньою, адаптаційною інтерпретаціями) наукові розвідки В. Шевчука

в загальних рисах оприявнюють як спосіб мислення автора навколо суб'єктів історичного діяння (історіософський погляд), так і власний горизонт тлумачення їх життєтворчості (у парадигмі “особистість – суспільство – нація”). Зазначені аспекти інтерпретації потенційно спрямовані на реципієнта (компетентного/некомпетентного), на його індивідуальне осмислення авторського бачення особистості. За такої ситуації реципієнт досягає життєсмысл тієї чи іншої історичної постаті у двох варіантах – наукових інтерпретаціях та, власне, у художньо-біографічному творі. Цей напрямок дослідження вважаємо перспективним, оскільки він дозволяє простежити динамічну структуру концепції біографічного образу – від етапу формування до художньої реалізації в конкретному документально-біографічному творі.

### **Література**

- 1. Акіншина І. М.** Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80 – 90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / І. М. Акіншина. – Д., 2005. – 19 с.
- 2. Барабаш Ю.** Тарас Шевченко: імператив України: історіо- й націософська парадигма / Юрій Барабаш ; Нац. ун-т “Києво-Могилянська академія”, Ін-т літератури ім. Тараса Шевченка НАН України. – К. : Києво-Могилянська академія, 2004. – 181 с.
- 3. Валєвський О. Л.** Біографія в контексті філософського аналізу / О. Л. Валєвський // Філософ. і соціол. думка. – 1989. – № 8. – С. 45 – 53.
- 4. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : моногр. / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
- 5. Голець Я.** На перехрестях історії / Ярослав Голець // Нові дні. – 1992. – квіт. – С. 19 – 20.
- 6. Голець Я.** Шляхами Кобзарєвого життя / Ярослав Голець // Україна. – 1987. – № 9. – С. 7.
- 7. Іванишин П. В.** Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти) : моногр. / П. В. Іванишин ; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Дрогобич : Відродження, 2005. – 308 с.
- 8. Іванишин П.** Вульгарний “неміфологізм” : від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка / Петро Іванишин. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 173 с.
- 9. Пахаренко В.** Незбагнений апостол : світобачення Шевченка / Василь Пахаренко. – 2-ге вид., доп. – Черкаси : БРАМА-ІСУЕП, 1999. – 295 с.
- 10. Пінчук Т. С.** Інтерпретація історичного образу Г. Сковороди в романі Василя Шевчука “Григорій Сковорода” / Т. С. Пінчук // Слобожанщина : літературний вимір : зб. наук. пр. – Луганськ : Альма-матер, 2006. – Вип. 4. – С. 245 – 250.
- 11. Савенко І. Л.** Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / І. Л. Савенко. – Тернопіль, 2006. – 19 с.
- 12. Савенко І.** Складність авторської позиції в біографічних творах Василя Шевчука / І. Савенко // Документалістика на порозі ХХІ століття : проблеми теорії та історії : матеріали Всеукр. наук. конф., 18 – 19 верес.

2003 р. – Луганськ : Знання, 2003. – С. 165 – 177. **13. Скарніна О. Ю.** Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / О. Ю. Скарніна. – Тернопіль, 2007. – 20 с. **14. Черкашина Т. Ю.** Наративні особливості художньо-біографічної прози : автор і читач : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / Т. Ю. Черкашина. – Тернопіль, 2007. – 20 с. **15. Шевчук В.** Григорій Сковорода, [1969] [текст радіовиступу] / Василь Шевчук // Родинний архів письменника. **16. Шевчук В.** “Ключ до душі народу” / Василь Шевчук // Рад. Україна. – 1988. – 17 груд. – С. 4. **17. Шевчук В.** Найбільше свято в житті, 17 груд. 1964 р. [Текст радіовиступу] / Василь Шевчук // Родинний архів письменника. **18. Шевчук В.** Чарівний сон чи факт життя ? / Василь Шевчук // Україна. – 1986. – № 10. – С. 8 – 9.

**Пінчук Т. С., Сизоненко Н. М. Рецепція феномена втіленого сенсу життя Сковороди та Шевченка в наукових дослідженнях Василя Шевчука**

У статті досліджуються наукові інтерпретації В. Шевчука (тексти радіовиступів, літературознавчі статті), в яких у сконденсованій формі оприявнюється передрозуміння екзистенційного сенсу буття Сковороди та Шевченка, що, своєю чергою, формує специфічний горизонт авторської інтерпретації в художній реальності.

*Ключові слова:* рецепція, передрозуміння, художня концепція біографічного образу, історіософське осмислення.

**Пинчук Т. С., Сизоненко Н. Н. Рецепция феномена воплощенного смысла жизни Сковороды и Шевченка в научных исследованиях Василия Шевчука**

В статье исследуются научные интерпретации В. Шевчука (тексты радиовыступлений, литературоведческие статьи), в которых в сконденсированной форме воплощается предпонимание экзистенционного смысла бытия Сковороды и Шевченка, что, в свою очередь, формирует специфический горизонт авторской интерпретации в художественной реальности.

*Ключевые слова:* рецепция, предпонимание, художественная концепция биографического образа, историсофское осмысление.

**Pinchuk T. S., Syzonenko N. M. Reception of the Skovoroda's incarnate life sense phenomenon in Vasyl Shevchuk's scientific researches**

In the article V. Shevchuk's scientific interpretations (texts of radio speeches, articles in literary studies) are being analyzed. These writer's works contain condensed realization of Skovoroda's and Shevchenko's pre-understanding of life sense, which in turn forms specific variant of author's interpretation in artistic reality.

*Keywords:* reception, pre-understanding, artistic conception of biographical image, historiosophical comprehension.

УДК: 821.161.2: 82-31

**О. А. Проценко**

**“ЧАРОДІЙ СЛОВА”  
(ЗА РОМАНОМ С. ПЛАЧИНДИ “ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО”)**

Кінець ХХ – початок ХХІ століття характеризується цілеспрямованим вивченням особливостей розвитку біографічної прози. Основні її принципи, жанрова специфіка, типологія, межі використання вигадки й домислу ставали предметом аналізу у працях О. Галича, І. Данильченко, О. Дацюк, Л. Мороз, М. Сиротюка, І. Ходорківського та ін.

У мистецькій спадщині письменників – творців вітчизняного художнього життєпису варто виділити доробок С. Плачинди. Творче амплуа документаліста й аналітика він реалізував у біографічному романі “Олександр Довженко” (1980). Зокрема, С. Плачинда був одним із упорядників й авторів приміток першого п'ятитомного видання творів О. Довженка; старанно зібрав статті, есе, рецензії, спогади, доповіді, листи, відгуки й видав книгу “Довженко і світ”.

Мета нашого дослідження полягає в розкритті жанрово-композиційних, стильових особливостей та способів моделювання образу головного героя в романі С. Плачинди “Олександр Довженко”.

Композиційно твір складається з низки розділів, які окреслені назвами, наприклад “Біла Сосниця, голуба Десна”, “В дорогу”, “Революція іде”, “Перший довженківський”, “Земля” і світ”, “Дума про народ”, “Мужність” та інші й вводять у конкретний період життя письменника.

Виклад подій у творі хронікальний: від народження О. Довженка до смерті. Розвиток дій уповільнений у перших двох розділах, задля докладної інформації про рід митця: “предки Олександра Петровича Довженка прибули в Сосницю з Полтавщини. Сталося це на початку ХVІІІ століття. А найдавніший відомий на ім'я предок письменника

Карпо Довженко народився у Сосниці не пізніше 60-х років XVIII століття. Його син Григорій Карпович народився 1786 року. Далі родовідне дерево Довженка має такий вигляд: Тарас (особа популярна й авторитетна в Сосниці, адже саме від нього й пішло далі прізвисько Тарасовичі); Семен – дід Олександра Петровича, Петро – батько” [2, с. 21]. Почерпуємо конкретні дані про маму, батька, діда Семена, які були біля “колиски граней”. Саме від них, аргументовано доводить прозаїк, успадковано письменником працелюбність та життєлюбність, щирість та ерудованість, дотепність і нескоримість долі.

Майстерній трансформації історичної правди в художню сприяє вдалий добір фактичного матеріалу. Названі заклади, в яких О. Довженко навчався (Сосницька початкова школа, Сосницьке міське вищепочаткове училище, Глухівський вчительський інститут, Київський комерційний інститут, майстерня професора Е. Геккеля при Берлінській Академії мистецтв) й працював (2-ге Житомирське змішане вищепочаткове училище, школа червоних старшин, Житомирська партійна школа, Київський губернський відділ народної освіти, українське посольство у Польщі, редакція республіканської газети “Вісті ВУЦВК”, Одеська кінофабрика).

Увиразнюють оповідь спогади односельчан – сосницьких довгожителів, друзів О. Довженка – Якова Назаренка, Петра Фурси, Дмитра Капки (Капкунова), Максима Вовченка. Так, спогади Я. Назаренка інформують про роки дитинства й юності: “вже тоді (О. Довженко – *О.П.*) розбирався в грі акторів, відзначав розумні, цікаві імпрровізації й різко критикував недотепні вигадки, штампи й шаблони” [2, с. 50]. Вагомою складовою роману є свідчення Д. Капки про перебування О. Довженка у Варшаві, Берліні на дипломатичній роботі, про наміри зняти серію короткометражних сатиричних фільмів.

Лютневу революцію письменник зустрів із захопленням, сподіваючись на зміни: “революційні, національно-визвольні процеси цілковито заповонюють його. У 1918 році він – голова громади Комерційного інституту, у 1920 році – уже більшовик, бореться проти білополяків у житомирському та київському підпіллі” [1, с. 218]. С. Плачинда ж, підтверджуючи ці факти біографії, моделює картину розстрілу молодого студента О. Довженка гетьманськими офіцерами Скоропадського: “...сталось неймовірне. Таке, що нажахало офіцерів: юнак лишився живий. Лише кашкет злетів на закривавлений брук. Довженко стояв неушкоджений” [2, с. 81]. Таке зображення подій є реальним, а не вигаданим, чому знаходимо підтвердження, наприклад, у “Життєписі Олександра Довженка” І. Семенчука [3].

Часткою письменницької біографії є й друга зустріч зі смертю – перед білополяками студент стояв “непорушно, з гордівлливим усміхом поглядаючи на ворогів, хоробро вдруге в житті дивлячись у вічі смерті” [2, с. 84].

Детально змодельована ще одна життєва сторінка О. Довженка-карикатуриста, живописця і плакатиста: “Напружена і водночас легка лінія, скульптурна випуклість, лаконізм і точність малюнка, пластичність і психологічна прозорість, характеристичний влучний штрих – такі найістотніші ознаки Довженкового пензля” [2, с. 110]. Саме він відкрив і розвинув новий напрям в українській графіці – дружній шарж. Молодий митець визначив і найголовніші напрямки цього піджанру – “не бездумне шаржування засобами гіперболізації фізичних вад людини і не утробний регіт, а теплий, дружній усміх, комічний – на реалістичному ґрунті – портрет, у якому передаються найсуттєвіші внутрішні й зовнішні риси героя” [2, с. 109]. “Віртуозними лініями” й “скупими штрихами” були створені шаржі на українських письменників Остапа Вишню, В. Сосюру, В. Блакитного, П. Тичину, О. Слісаренка та державних діячів В. Затонського, М. Скрипника та інших.

Автор логічно підводить до думки, що прагнення руху, динаміки, яких не міг митець досягти в образотворчому мистецтві, й привели до Всеукраїнського фотокіноуправління – рухома стрічка – “інший засіб вираження”.

Значне місце у творі посідає опис процесу народження кіно. С. Плачинда детально дослідив мотивацію його виникнення, уявив думки й почуття митця при його створенні, домислив події, що відбувалися на знімальному майданчику. Так, знімаючи фільм “Іван” про будівництво Дніпрогесу, О. Довженко на десять днів забув про кінокамеру: “З ранку до пізньої ночі ходив будівельним майданчиком, вивчаючи кожну деталь, кожен метр. Шукав зручні для зйомок точки. Знайомився з людьми... Акторів зобов'язав протягом тижня попрацювати на будівництві...” [2, с. 218 – 219].

Досить детально оповідається про підбір О. Довженком акторів, знаходження несподіваного ракурсу, свіжої кінометафори, невтомні пошуки нововведень. Неодноразово автор життєпису зупиняється на поетиці – довженківському могутньому арсеналі фільмів, кіноповістей і оповідань – історична правда, суворий відбір фактів, типізація найсуттєвішого, найголовнішого, найхарактернішого, епічність, життєва й психологічна достовірність, відчуття міри та інтуїція.

Творчий процес відтворено в художньому життєписі рельєфно. Згадані перші кроки сценариста (“Вася-реформатор”, “Ягідка кохання”) та режисера (“Сумка дипкур’єра”) й детально змодельовані пошуки нових, не знаних композицій, образів для відтворення нового життя у мистецтві. С. Плачинда, детально оповідаючи про роботу над картинами “Арсенал”, “Земля”, “Іван”, “Аероград”, “Щорс”, “Мічурін”, неодноразово наголошує на кінематографічних знахідках “кмітливого режисера”, вмінні органічно поєднувати вражаючі деталі з масштабами неосаяжності.

Складна ситуація склалася навколо фільму “Іван” (1932). За “живу картину примітивної тотальної індустріалізації” – фільм

“Іван” – О.Довженка мали арештувати й розстріляти – зазначає Г. Семенчук [3]. Конфлікти митця на Київській студії загострювалися, особливо після постановки фільму “Іван”: “Важко сказати, як могли б далі розвиватися події, якби він з його мужньою і запальною вдачею, національно свідомою позицією лишився в Києві, Україні в часи винищення української інтелігенції. Але щось чи хтось ніби вберігав його” [1, с. 221]. С.Плачинда теж згадує той факт, що “Довженко опинився поза кіностудією. Напровесні припинилося демонстрування “Івана” в республіці” [2, с. 230]. Уведений в тканину твору лист до І. Соколянського проливає світло на внутрішній стан героя: “Я зараз порожній, тихий і дурний... Я повний почуття огиди і безконечного жалю. Не знаю навіть кому жалітися. Я втратив рівновагу і спокій, спасибі їм. Часом мені здається, що я вже ні на що нездатний, і коли я пригадаю всю свою силу і всі свої творчі плани, я питаю себе: куди ж воно так хутко поділося, яким суховієм висушило мені волосся і який злодій налив мені в душу смутку? Я збирався ще працювати півстоліття” [2, с. 227]. Допоміг у цій гострій і напруженій ситуації голова Комітету кінематографії В. Шумяцький: О. Довженка і Ю. Солнцева зарахували в штат “Мосфільму”.

Творча спадщина О. Довженка транспонована за допомогою цитування уривків автобіографії, щоденника, таких творів, як “Зачарована Десна”, “Звенигора”, “Аероград”, “Арсенал”, “Земля”, “Іван”, “Лист до офіцера німецької армії” й інших. Уведення в текст роману численних цитат збагачує його художній зміст.

Оригінально залучено до художнього життєпису матеріали наукових досліджень та монографій. Саме вони допомагають розкрити довженківський стиль: “від кінематографії в довженківських повістях – короткий розмір усього твору і окремих сцен, фрагментарність розповіді, епізоди-кадри, монументалізм образів, несподівані ракурси, надзвичайна ємкість і характеристичність діалогу, сувора композиція і яскрава деталь. Від прози – глибока психологізація персонажів, внутрішні монологи (нині це шировживаний засіб у кіно), пейзажі, ремарки, авторські ліричні, філософські, публіцистичні відступи” [2, с. 174].

У роки вітчизняної війни повноцінно реалізувати себе як кінорежисер О. Довженко вже не міг. Працюючи пропагандистом політуправління на Північно-Західному, Сталінградському, Воронезькому фронтах, самовіддано несе службу військового кореспондента. Подвиги, реальні трагічні факти, події й історії, спостережені О. Довженком на фронті й тилу, лягли в основу кіноповістей “Україна в огні”, “Повість полум’яних літ”, оповідань “Ніч перед боєм”, “Відступник”, “Стій, смерть, зупинись!”, “На колючому дроті”, публіцистичних статей і виступів на мітингах перед воїнами, які йшли у бій. С. Плачинда називає конкретних людей (льотчик Віктор



Гусаров, капітан Валентина), з якими зустрічався письменник на фронті й образи яких згодом були втілені в художніх творах.

Зважаючи на час написання роману, розуміємо чому автор замовчує дані про переслідування письменника, пов'язані з “Україною в огні”. С. Плачинда зазначає: “не знав, які суворі випробування наготувала йому доля” [2, с. 310] й наводить відомий запис О. Довженка від 26 листопада 1943: “Моя повість “Україна в огні” не вподобалася Сталіну, і він її заборонив для друку і для постановки. Що його робити, ще не знаю. Тяжко на душі і тоскно. І не тому тяжко, що пропало марно більше року роботи, і не тому, що возрадуються вразі і дрібні чиновники перелякаються мене і стануть зневажати. Мені важко од свідомості, що “Україна в огні” – це правда” [2, с. 310].

Не згадує й постанови ЦК КП(б)У, що вийшла 12 лютого 1944 за підписом М. Хрущова, згідно з якою заслуженого режисера було звільнено з усіх займаних ним посад та постів в УРСР, у тому числі – зняття з посади художнього керівника Київської кіностудії. Але найбільшою карою було позбавлення кінорежисера права повертатися в Україну.

Дуже мало уваги у творі приділено останнім дванадцяти рокам життя та творчості О. Довженка. Автор називає твори, над якими працював митець (“Перемога”, “Золоті ворота”, “Поєма про море”), й цитує деякі нотатки записника: “Мусиш поспішати, бо... повечорів мій день. Ой, як треба поспішати. Адже скільки роботи попереду...” [2, с. 328]. Репресивний режим не дозволив митцю здійснити творчі задуми, зокрема поставити фільми з української історії, про які він мріяв (“Тарас Бульба”, “Цар”, “Повість полум’яних літ”) – натякає письменник.

Прикметно, що життєвий шлях письменника окреслено в розкритті цілісної картини Довженкової епохи. Текст включає в себе моделювання низки образів відомих культурних діячів ХХ століття. Вірність історичній правді допомагає змалювати переконливі образи “письменницької братії”: Василя Еллана-Блакитного, Михайла Семенка, Валер’яна Поліщука, Майка Йогансена, Юрія Яновського, Володимира Сосюри, Миколи Вінграновського й багатьох інших. Докладно подані портретні характеристики кожного. Наведемо лише один приклад: Майк Йогансен “людина енциклопедичних знань, щира, всебічно обдарована, невтомно працююча... Прозаїк, поет, історик, публіцист, критик і літературознавець, поліглот, пристрасний спортсмен в усіх видах спорту, надто в футболі, Йогансен імпонував Довженкові ще й своєю товариською вдачею та невичерпним гумором. Він володів німецькою, англійською, французькою, італійською, іспанською, а також всіма слов’янськими та скандинавськими мовами, студіював латинь і старогрецьку. Прекрасно, в тонкошах знав і українську” [2, с. 123]. Такі біографічні інформанти розширюють уявлення про письменників початку ХХ століття та їхні пошуки новачій у літературі.

Не менш детально представлені й актори тогочасного кіно Семен Свашенко, Олена Максимова, Степан Шкурат й інші.

Образ же О. Довженка вияскравлюється в контексті його численних взаємин із названими письменниками й акторами.

Прагнучи до всебічного змалювання образу головного героя, автор інтерпретує різноманітні зв'язки – літературні, дипломатичні, адміністративні. Довженко-учень виділяється допитливістю та старанністю, Довженко-студент – жадобою знань, непоказною одухотвореністю й артистичністю, Довженко-дипломат – скромністю, діловитістю, дотепністю, громадсько-політичною активністю, а Довженко-режисер – винахідливістю, спостережливістю, прискіпливою витонченістю.

Жанровий канон збагачено цитатами творів Ю. Яновського. Новела “В листопаді” розкриває грані характеру О. Довженка, а нарис “Історія майстра” вводить в атмосферу зйомок “Сумки дипкур’ера”. Подані цитати виглядають не чужорідними складниками основного тексту, а органічними його складниками.

Не менш вагоме значення мають відгуки про “талановиту, закохану в життя людину” М. Бажана, М. Рильського, П. Тичини, Ю. Яновського, П. Воронька, В. Вишневського, О. Фадєєва й Ю. Солнцевої. Наприклад, пам’ять М. Бажана зберегла такий образ молодого О. Довженка: “... вільно й невимушено тримав він себе, ніс своє тіло в просторіні і скульптурно розміщував себе в його тривимірності. Красиво закинута д’горі голова, випростані груди, широкий легкий крок – це була гармонійна хода людини, яка вільно почуває себе в світі, якій органічно притаманне почуття ритму і лінії... відчуття ритму жило в його плоті, в його крові” [2, с. 115]. Внаслідок таких спогадів автор досяг об’ємності та рельєфності зображуваного.

Активну сюжетотвірну функцію виконують у романі численні побутові картини. Так, маємо опис хати, в якій зростав майбутній митець: “Хоч вона така, як і всі бідняцькі оселі, а ніби трохи й не така. Передня кімната невелика. Тут під... дерев’яний мисник роботи прадіда Тараса (на полицях – тарілки, глибокі миски, глечики, куманці і пляшечки з свяченою водичкою). На горішній полиці мисника – великий зеленувато-мідний самовар. Тут же й великий селянський дубовий стіл. Широкі лави... Далі – просторіша кімната, світлиця. Там завжди охайно, врочисто. Різьблене дерев’яне ліжко. Стіл, накритий білою скатертиною. Полиці для книг. Великий іконостас... З-поміж ікон вирізняється одна – “неопалима купина”... В обох кімнатах на стінах великі ткані кралевецькі рушники – червоні, з символічними зображеннями прадавньої язичницької богині хатнього затишку – Берегині. На іконах – божниці, тобто вузьенькі рушники” [2, с. 37]. Також опис харківського помешкання молодого подружжя (О. Довженка й В. Крилової – першої дружини) – кімната в двоповерховому, нерадісному, похмурому будинку зниклого багатія: “кімнатка була

обставлена більше ніж скромно. Білий, складений зі старанно одгембльованих дощок стіл – і обідній, і робітний водночас, – дві тахти, застелені українськими килимами, на стінці репродукція Сезаннового пейзажу.., мольберт, флакончики туші, тюбики фарб, пензлі, книги, з-поміж них напхвати – зеленуваті томики найулюбленішого Гоголя. А над усім – світло, сонце, ніжна золотистість чистого, провітреного і причепуреного людського житла” [2, с. 107].

Активізуючим елементом постає “сповнена драм і трагедій” історія міста Сосниці. Автор повертається в далекі й грізні: 1234 рік – “взяття” міста князями Данилом Галицьким і Володимиром Рюриковичем, 1239 – поруйнування татаро-монгольською ордою, 1356 – гніт литовських феодалів, 1648 – народно-визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького й славний 1894 – народження в “самісінській гущі сіверян, у невеличкому поселенні В’юнище, на околиці Сосниці, хлопчика з гострим, пам’ятливим, тонким світовідчуттям” [2, с. 16].

Часово-просторові форманти Сосниця (1894), Київ (1920), Харків (1923), Одеса (1926), Москва (1933), Далекий Схід (1933) організовують композиційно-нарративну структуру твору.

Широко залучені тексти тогочасних документів: запис метричної книги Соборно-Троїцької церкви за 1894 рік, наказ Наркомату закордонних справ УРСР № 91 від 27 липня 1921 року, скорочена стенограма Всеукраїнської наради письменників з питань кіно від 14 серпня 1928 року, заява до торгпредства СРСР у Німеччині й таке інше.

Значний інтерес становлять вживлені в текст відгуки на кіноповісті, насамперед “Землю”, відомих кінознавців Карла Лідзана й Массімо Міди (Італія), Ж. Садуля (Франція), Р. Доделена (Канада), З. Штабла (ЧССР), Д. Робінсона (Англія), Я. Газди (ПНР) Р. Грошоппа (НДР) й інших. Теоретики кіно відзначали могутній довженківський арсенал: тонке відчуття міри, інтуїція, суворий відбір фактів, типізація найсуттєвішого, психологічна напруга, яка досягалася за допомогою швидкої зміни цілком статичних, застиглих картин, тобто все те, що було новим у кінематографії.

Широко використаний епістолярій О. Довженка – листи до Віктора Іванова, Івана Соколянського, режисерів Сергія Ейзенштейна та Григорія Александрова, полковника Вершигори. Переважна більшість – це ділові листи. Також наведений текст прощального листа першої дружини О. Довженка – Варвари Крилової.

Тож, у романі С. Плачинди “Олександр Довженко” всебічно й багатопланово змодельовано образ “самобутнього поета екрана і слова” на основі задокументованих фактів та свідчень. Твір є сюжетно-подієвим (традиційним). Автор акцентує увагу на художньому аналізі документально-засвідчених біографічних фактів, послідовно дотримується достовірності й обмежує міру використання художнього домислу.

**Література**

1. **Дончик В. Г.** Олександр Довженко // Історія української літератури ХХ століття : У 2-х кн. – Кн. 2 : Друга половина ХХ ст. Підручник / В. Дончик. – К. : Либідь, 1998. – С. 218 – 227.
2. **Плачинда С. П.** Олександр Довженко : Біографічний роман / С. П. Плачинда. – К. : Молодь, 1980. – 344 с.
3. **Семенчук І. Р.** Життєпис Олександра Довженка / І. Р. Семенчук. – К. : Молодь, 1991. – 223 с.

**Проценко О. А. “Чародій слова” (за романом С. Плачинди “Олександр Довженко”)**

У статті розглядаються жанрово-композиційні, стильові особливості та методика творення образу О. Довженка у біографічному романі С. Плачинди.

*Ключові слова:* жанр, композиція, біографія.

**Проценко О. А. “Чародей слова” (по роману С. Плачинды “Александр Довженко”)**

В статье рассмотрены жанрово-композиционные, стилевые особенности и методика создания образа А. Довженко в биографическом романе С. Плачинды.

*Ключевые слова:* жанр, композиция, биография.

**Procenko O. A. “Magician of the word” (on the sign of the novel “Olexander Dovzhenko” by S. Plachinda)**

This article reveals the genre-compositional, stylistic peculiarities and the methods of modelling of O. Dovzhenko’s image in the biographic novel of S. Plachindy.

*Key words:* genre, composition, biography.

УДК 821. 161.2. – 94.09 “18”(043)

**В. Ю. Пустовіт**

**УКРАЇНСЬКА ПИСЬМЕННИЦЬКА МЕМУАРИСТИКА ХІХ СТ.:  
ГЕНЕЗА, ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ**

Письменницька мемуаристика завжди була в полі зору як сучасників, так і дослідників пізніших часів. На актуальності цього метажанрового утворення наголошує І. Денисюк: “Так звана література факту – листи, щоденники, спогади, есеї – нині досягла рангу белетристики й переживає свій ренесанс. Читача вже мало приваблюють знекровлені штучні образи в кривляннях постмодерну і деформація аж до абсурду і так деформованої дійсності. Уже сама форма літератури факту

налаштована на передачу живого безпосереднього враження дійсності. Листи, мемуари, щоденники, есеї розковані від конвенансів, вони можуть бути “рапаві”, вільні й свавільні” [1, с. 4 – 5]. Поділяємо думку дослідника щодо актуальності мемуаристики в наш час, це й підтверджується започаткованою серією “Мемуари письменників”, яка щороку поповнюється новими виданнями.

Наприкінці ХІХ ст. з’являються поодинокі розвідки з мемуаристики окремих письменників. Так, зважаючи на цінність фактів, які містить епістолярій, багато уваги приділяв цьому І. Франко, в 90-ті роки ХІХ століття вчений чимало зробив на цьому ґрунті, зокрема перший прокоментував листи Т. Шевченка, розшукав, проаналізував і опублікував на сторінках журналу “Життя і слово” “Листи Федьковича до ученицької громади в Станіславі 1866 – 1868”. І. Франко і М. Павлик підтримали наміри галичан видати листи М. Драгоманова.

Неоціненним внеском у літературознавчу науку з питань теорії та історії споминів є розробки І. Кривецького, О. Назарука. Як справедливо зазначає сучасна дослідниця М. Федунь, – “це матеріал для теоретичного підґрунтя у справі дослідження мемуарів” [2, с. 44 – 45]. Ці роботи по праву вважаються першими і поки що єдиними дослідженнями з історії й теорії мемуаристики ХІХ ст. І. Кривецький багато уваги приділяв жанровим особливостям мемуарів, а також у кожній новій своїй розробці наголошував на цінності цих матеріалів для майбутнього й закликав до створення історичних портретів і біографічних нарисів як сучасників, так і діячів минулого.

За словами І. Кривецького, з часів ХІХ ст. припадає “наше відродження – національно-культурне та суспільно-політичне – на всім просторі українських земель: на Наддніпрянщині, в Галичині, на Буковині, а по часті й на Угорській Україні” [3, с. 12]. Учений наводить яскраві зразки мемуаристики, як-от: щоденник Т. Шевченка, спогади М. Драгоманова, фрагменти спогадів-автобіографії В. Антоновича, театральні спогади Миколи Садовського, записки-спогади Я. Головацького, Б. Дідицького, А. Вахнянина, а з останніх десятиліть минулого і теперішнього століття – “одинокі в своїм роді у нас” [3, с. 14], спогади О. Барвінського, “так само великі, дуже цінні спомини” [3, с. 14], Є. Олесницького та ін. Однак дослідник зауважував, що більшість письменників, театральних діячів і видатних людей так і не залишили по собі жодних мемуарних свідчень. Зовсім інакше, на думку І. Кривецького, стоїть справа в поляків, росіян, чехів, угорців.

Привертає увагу матеріал Д. Дорошенка “В справі видання мемуарів та листування (кілька уваг та дезидератів)”, де зокрема зазначено: “Здається, було би зайвим говорити про вагу й значіння, які мають для історії нашого національного руху мемуари й листування людей, котрі брали активну участь в громадському житті або хоч стояли близько до нього” [4, с. 151]. Автор стисло зупиняється на визначних постатях української державності, які були речниками українства у

XIX ст., розглядаючи українське політичне життя, згадує роль М. Драгоманова та його листування, опубліковане М. Павликом, листи М. Драгоманова до І. Франка (оприлюднені самим Франком протягом 1906 – 1908 років). Усі листи Драгоманова відбивають його погляди на політичне життя, стосунки з галичанами та наддніпрянцями. Дорошенко зважує, що ніхто не взявся до коментування цих листів, що багато дало б корисного матеріалу. Наступне десятиліття 80-х років автор визначає як “один з найбільш темних, нез’ясованих періодів нашого життя. Допомогти його з’ясуванню могли б лиш матеріали, що полишилися по другому видатному діячеві тих часів – Олександрові Кониському” [4, с. 153]. Дослідникам були відомі щоденник і велике листування, упорядковані й систематизовані, які, на жаль, залишилися в бібліотеці видатного українського письменника і діяча в Петербурзі (прізвище нам невідоме). Матеріал архіву дає багато розшифровок до історії українства 80 – 90-х років.

Значущими є спомини Олександра Барвінського, видані в перші десятиліття ХХ ст. (1910 – 1912 рр.). Спомини містять дуже цінний матеріал до історії галицько-українських зносин, у них докладно розкрито роль П. Куліша, М. Лисенка, О. Кониського, додано також значний епістолярний матеріал, а саме листування від Антоновича, Комарова, Грінченка та багатьох інших видатних людей того часу. Підсумовуючи огляд мемуаристики, Дорошенко звертає увагу на генетичну пам’ять, на необхідність збереження й публікацію надбань мемуарної спадщини як попередників, так і сучасників, а також підкреслював важливу роль цього матеріалу для подальших досліджень.

На жаль, ґрунтовних теоретичних і практичних робіт про українську мемуаристику більше не зафіксовано, але на сторінках таких часописів, як “Правда” (1869), “Киевская старина” (1885), Записки НТШ (1908), “Українська хата” (1911), “Україна” (1929) активно публікувалися листи Рудольфа Моха, Марка Вовчка, М. Костомарова, Т. Шевченка, П. Куліша, літературні спогади й некрологи тощо.

І. Кривецький зазначав, що “Українська історія дуже вже обставлена знаками питання, особливо погано ”стоять справи” з ХІХ ст. (курсив наш. – **В.П.**), [3, с. 13]. Назване століття вирізняється як історичними подіями, так і культурно-національними зрушеннями, як от, організація Громад, діяльність Кирило-Мефодіївського братства, просвітницька діяльність “Руської Трійці” тощо, усе це було спрямовано не лише на пробудження національних ідей серед українства, а й на залучення інтелігенції, яка мала виступити рушійною силою до формування націєтворчих позицій народу.

Мемуари ХІХ століття містять відомості про селянські повстання, рух декабристів, описи побуту та звичаїв дворянства, польської шляхти й українських поміщиків. У щоденникових записах, дорожніх нотатках, відбито події літературно-мистецького життя, постаті письменників, драматургів, акторів, художників та ін.

У 20-ті роки ХХ ст. особливо активно розвивається мемуаристика, свідченням чого є праці Олени Пчілки “Спогади про Михайла Драгоманова” (1926), М. Мочульського “З останніх десятиліть життя І. Франка. 1896 – 1916. Спогади і причинки” (1928), Г. Хоткевича “Моя автобіографія” (1928) тощо. У цей же час академік С. О. Єфремов підготував і видав листи Тараса Шевченка з коментарями (усього 222 листи). Це видання стало базовим науковим підґрунтям для подальших досліджень у галузі епістолярної спадщини українських письменників, науковців, громадських і політичних діячів. Громадсько-політичне життя України другої половини ХІХ – початку ХХ ст. становить основний зміст мемуарних нотаток М. Драгоманова (1892), Споминів О. Барвінського (1912), Х. Алчевської (1912), С. Русової, І. Франка та ін.

Слушно зауважує М. Федунь з приводу відсутності розробок і надбань мемуаристики: “Історичні умови ХІХ ст., коли Україна була “розтерзаною” між Росією та Австрією, теж вплинули на “вбогість” нашої мемуарної прози. Але вже початок ХХ ст., коли в Літературно-науковому віснику з’явився відділ “Мемуаристика”, засвідчив про якісно нове зростання літератури цього жанру” [2, с. 171]. Однак, вважаємо, що українська письменницька мемуаристика ХІХ століття сформувалася в автобіографічних творах, а також у літературних портретах, присвячених Г. Сковороді, Т. Шевченкові, згодом і П. Кулішеві. Значна кількість мемуарних творів, сформованих у Галичині була пов’язана з іменем І. Франка, що дало можливість дослідникам усе це зібрати в спеціальні збірники лише в другій половині ХХ століття. На думку Т. Гажі, така робота дозволила “Побачити досвід, нагромаджений українською літературною мемуаристикою у створенні образу літературного діяча та його епохи” [5, с. 195]. Саме в 1817 році з’являються перші спогади про Григорія Сковороду Г. Гесса де Кальве та І. Вернета. З цього часу до української мемуаристики ніхто не звертався, і лише певні зрушення помітні після смерті Т. Шевченка. Вперше були надруковані спогади про Кобзаря М. Костомарова, М. Лескова, О. Лазаревського, згодом літературні мемуари про Великого Генія України були розкидані в періодиці другої половини ХІХ ст., й зібрані шевченкознавцями. Пізніше великого розголосу й зацікавлення української мемуаристики набуло життя І. Франка – це позначилося на значній кількості опублікованих спогадів, епістолярію, що послужило поштовхом до вивчення цієї спадщини науковцями.

У літературознавстві радянського часу розвідок з письменницької мемуаристики було не так багато, особливо з ХІХ ст. З’явилась низка праць, де актуальні питання джерелознавства, текстології розглядаються крізь призму письменницької мемуаристики, адже саме тут можна шукати ключів до творчої лабораторії автора, його сокровених думок і розв’язків багатьох невіршених питань.

До вивчення мемуаристики у ХХ ст. зверталися науковці. Однією з перших була робота В. Гладкого з теми: “Епістолярна спадщина і

новели Василя Стефаника”. Метою її було вивчення листів новеліста в історико-літературному, суспільно-теоретичному та літературно-естетичному аспектах. Новизна дослідження полягає в аналізі листів прозаїка в контексті художньої творчості письменника.

Уперше звернулася до епістолярію Т. Шевченка Ж. Ляхова, захистивши кандидатську дисертацію з теми: “Листи Тараса Шевченка і розвиток українського епістолярію в першій половині XIX ст.” [6]. Дослідниця проаналізувала відомі епістоли (проте поза увагою розвитку в контексті світової мемуаристики); запропонувала класифікацію приватних кореспонденцій, наприклад, лист-бесіда, лист-сповідь, лист-спогад, лист-подорож, побутовий лист. У висновках науковець зазначала, що Тарас Шевченко, долаючи певні труднощі, вивів український епістолярний стиль за межі буденності, тим самим ще раз довів значущість української мови. Стиль листів поета, як доводить дисертантка, також залежав і від адресації їх різним дописувачам, від настрою та психічного стану автора під час написання листа.

Дослідженню проблеми функцій письменницького епістолярію в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття в контексті українсько-російських літературних зв'язків присвячено дисертацію В. Дудка [7]. Науковець розглядає принципи дослідження епістолярної спадщини письменників, що й на сьогодні залишається актуальною проблемою. Літературознавець доходить висновку, що “Ефективність вивчення листування значно зростає при врахуванні його специфіки як документального джерела” [7, с. 6]. Дослідник звертає увагу на використання листів як письменників, так і їх адресатів, бо при втраті письменницького листа, певну інформацію, зокрема зміст, дату написання можна встановити на підставі зустрічних листів. В. Дудко, застосовуючи поєднання історико-літературного підходу до вивчення епістолярної спадщини з джерелознавчим та текстологічним, зауважує, що такий підхід дає можливість розглядати письменницькі листи не лише у поєднанні з творчістю, а й як джерело історико-літературної, національно-культурної інформації.

Вивченню німецькомовного епістолярію Івана Франка присвячено дисертацію В. Ткачівського [8]. На основі листів досліджуються зв'язки письменника з редакторами австрійських та німецьких видань, відомими науковими й політичними діячами, близькими людьми і знайомими (В. Адлером та Е. Пернерсторфером, Г. Адамом, М. Габерляндтом, Р. Кайндлем, В. Ягичем), також простежується перебування письменника у Відні, аналізуються основні риси його німецькомовної стилістичної майстерності. Хоча ці листи І. Франка мають здебільшого ділове спрямування, оскільки тут ідеться про входження української літератури в західноєвропейський контекст, про питання художньо-естетичного, наукового, особистого характеру тощо, та все ж досліджений матеріал має важливе значення для вивчення українсько-австрійсько-німецьких літературних та суспільно-культурних зв'язків. Дослідник звертається до



історії епістолярного жанру, основну увагу зосереджуючи на розвитку листа в Україні.

Мовностилістичні особливості епістолярію українських письменників були предметом спеціального дослідження лінгвістів. Варто згадати монографію М. Пилинського “Мовна норма і стиль”, де автор звертається до листів українських письменників, акцентуючи при цьому на неоціненному фактичному матеріалі вивчення мови ХІХ століття: “Текстами, дуже вдячними для аналізу розвитку норм, особливо для першої половини ХІХ ст., видаються нам листи українських письменників. Адже на той час, крім творів художньої літератури, це були фактично єдині зразки української писемної мови. Крім того, у листах українських письменників ХІХ ст. простежується зародження майже всіх сучасних функціональних стилів: розмовно-побутового, літературного мовлення, ділової мови, публіцистики, а пізніше навіть наукової мови” [9, с. 177]. Завдяки лінгвостилістичному вивченню письменницької мемуаристики ХІХ століття науковці змогли виявити фактори, що відобразились у вітчизняному листуванні, зокрема наступні: “відсутність власної періодики через заборону української мови змусила українську творчу еліту до епістолярного спілкування, висловлення епістолярних літературно-критичних оцінок. Автори листів витрачали багато зусиль на доведення можливості і повноправності існування української мови та української літератури як самодостатніх” [9, с. 10].

Першим комплексним дослідженням письменницького листування крізь призму творчості є монографія В. Святюця “Епістолярна спадщина Лесі Українки”. За мету дослідження автор поставив: “Розглянути епістолярну спадщину Лесі Українки в історико-літературному, теоретичному, а також частково в літературно-естетичному, психологічному і джерелознавчому аспектах” [10, с. 24]. Опрацьовуючи епістолярій Лесі Українки, літературознавець звернув увагу на особливості побудови, та проблеми, порушені у листах.

На жаль, досі немає спеціального дослідження мовностильових особливостей епістолярної спадщини Лесі Українки, тут варто згадати наукові розвідки С. Богдан, яка глибоко вивчає мовні аспекти українського епістолярію та Л. Мірошніченко, яка досліджує рукописну спадщину письменниці.

Серед досліджень епістолярію українських класиків оприлюднено чимало фактичного матеріалу, друкованого в періодиці. На жаль, залишаються нечисленними статті-коментарі, у яких подано скупі відомості про публіковані листи, історію їх знайдення. Серед дослідників виділяємо Ф. Погребенника, який активно працював у цій галузі, особливо багато ним зроблено по віднайденню й публікуванню мемуаристики Є. Чикаленка. Слід віддати належне авторському колу літературознавців часопису “Слово і час”, які у 1990 році започаткували рубрику “Написане лишається”, де побачили світ листи й публікації

М. Грушевського, І. Огієнка, Модеста Левицького. Тут же цікаві спогади й листування Олени Пчілки, Софії Русової, Марії Заньковецької та ін.

Українці в діаспорі також прислужилися корисній справі. У 1989 році під редакцією Юрія Луцького в Нью-Йорку було видано книжку “Самі про себе. Автобіографії видатних українців ХІХ-го століття”. У ній представлено 15 автобіографій – Т. Шевченка, П. Куліша, М. Костомарова, М. Драгоманова, В. Антоновича, О. Барвінського, Софії Русової, К. Михальчука, О. Потебні, І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, Галини Журби, І. Франка, Б. Лепкого й С. Смаль-Стоцького.

Серед літературно-критичних праць окремі питання мемуаристики розглядалися у двотомній збірці критико-біографічних нарисів “Літературні портрети” та в монографії “Історія української літературної критики”. У цих працях мемуари згадуються як частина літературної спадщини видатних українських письменників, звертається увага на автобіографічні елементи в художніх творах, наведені уривки із автобіографічних нарисів, спогадів, листів літераторів.

Відзначаючи дослідників мемуарної прози на Заході, слід назвати П. Кенделла, К. Каколевського, Д. Баррета, Б. Нойманна, Г. Маї, І. Олні. Відзначається книга Г. Маї, який проаналізувавши багатий матеріал національної мемуарної та автобіографічної літератури, дійшов обґрунтованих висновків про природу жанрів мемуаристики, розрізнив на теоретичному рівні мемуарну та автобіографічну прозу, зупинився на питаннях структури та композиції творів мемуаристики. Як впливає з цього, проблема розвитку жанрів мемуарної прози – це проблема світового літературознавства.

Значним літературним явищем світової літератури є мемуаристика. Сьогодні активно в галузі мемуаристики працює чеський дослідник Властеміл Валек, автор багатьох праць з означеної проблеми. За його підтримки в університеті міста Брно створено школу з вивчення мемуарної літератури. Свої надбання і результати проведених досліджень науковець відобразив у роботі “До специфічності мемуарної літератури” (1984), яка синтезувала теоретичні та історико-літературні аспекти [11]. В. Валек виділив наступні ознаки мемуарної прози: автентичність, репортажність, суб'єктивність, ідентичність автора і героя твору, оповідь від першої особи. Визначаючи жанри чеської мемуаристики дослідник назвав щоденник, спогади й мемуари, автобіографію (автобіографічний роман), збірник спогадів і фейлетон. Створивши історичний нарис чеської мемуарної літератури, автор запропонував водночас періодизацію її історичного шляху.

Відомим дослідником мемуаристики у США є Г. Грабович. Він один з тих учених, хто завжди бачив в українській мемуарній та автобіографічній літературі значний потенціал оновлення, відродження творчої енергії української літератури як сьогодні, так і в майбутньому.

Питанню дослідження української художньо-документальної прози Г. Грабович присвятив свою доповідь на Міжнародному літературному конгресі в Італії (1989 р.).

Рубіж XX – XXI століть значно посилив інтерес літературознавців до мемуарної спадщини митців XIX ст. Варто згадати монографічні дослідження О. Галича, П. Ротача, М. Коцюбинської, Л. Вашків, Л. Зеленської та ін.

У роки незалежної України було захищено ряд кандидатських і докторських дисертацій, які розглядали окремі аспекти письменницької мемуаристики означеного століття.

Заслугове на увагу дисертація Л. Вашків [12], де авторка здійснює концептуальний аналіз епістолярної літературної критики як різновиду літературної діяльності, зосереджуючи увагу на розкритті ролі епістолярної критики в літературному процесі за умов його цензурних обмежень. Аналізуючи листи українських письменників XIX ст., науковець враховує особливості літературних дискусій і полеміку у відкритій пресі. Завдання дисертаційної роботи розв'язуються на ґрунті епістолярної спадщини Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, П. Куліша, Л. Глібова, І. Нечуя-Левицького. Досліджуючи вплив епістолярних літературно-критичних оцінок письменників на розвиток українського літературного процесу авторка з'ясовує види, форми та функції вияву епістолярної критики – це дало змогу їй виділити такі групи листів: “листи, в яких письменники безпосередньо висловлюють своє розуміння твору чи ставлення до автора; листи, через які письменники переказують авторам певних творів думку власну чи чужу (але, як правило, авторитетну); листи, адресанти яких діляться враженнями від прочитаного чи почутого; своєрідною формою вияву оцінки є фіксований інтерес до творчості певного автора і просьба переслати його твори” [12, с. 19]. Чи не найцікавішими в теоретичному аспекті є листи, що переростають у літературознавчі студії, публіцистичні роздуми, критичні рецензії, у цих же зразках наявна взаємкритика.

Своєрідними науковими підходами відзначається робота: “Українська мемуаристика в Галичині кінця XIX – початку XX століття: жанрово-стильові особливості” Марії Федунь. Дослідниця розглядає термінологію мемуаристики і доходить висновку, що на сьогодні немає синтетичного дослідження”, де б ґрунтовно розглядалася означена проблема. Авторка розробила свою класифікацію мемуарів “за такими параметрами: за походженням авторів (українців: про Україну і на чужі теми; іноземців – про Україну); за обсягом (тут застосовано такий термін як криптомемуари – “дрібніші спогади чи їх фрагменти, що зустрічаються в ін. джерелах”, епічні полотна – від оповіданневої до романної форми); за часом написання; за роллю автора в подіях, які ним описані; за змістом; за соціальним походженням авторів; за об'єктом зображення. Розглядаючи жанрово-стильові особливості українських

мемуарів у Галичині, М. Федунь аналізує спогади, листи й щоденники, досліджуючи при цьому мову творів виділених жанрів. Досліджуючи твори спогадового характеру Галичини, авторка визначає низку специфічних ознак мемуаристики, зокрема використання у творах пейзажів, портретів, інтер'єрів тощо. Усім матеріалам притаманна особлива стилістика, що робить їх цінними пам'ятками української мови того періоду.

Робота М. Федунь має важливе значення і завдяки введенню в широкий науковий обіг архівних матеріалів, авторка довела значення спогадів для життя нації й визначила характерні риси мемуарної літератури Галичини.

Наведений перелік літератури дає право не погодитися з думкою Є. Барана: “І якщо наші найближчі сусіди, росіяни і поляки, давно вже зрозуміли культурно-естетичну цінність листування, то українське літературознавство і тут відстає” [13, с. 80]. Але водночас і визнати, що досі поза увагою дослідників лишається мемуарні свідчення про діяльність таких відомих постатей, як Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Д. Мордовець, М. Костомаров та інші. Тим часом висвітлення творчої індивідуальності письменника, ключ до розуміння секретів творчості приховано в мемуарному жанрі, який ще недостатньо вивчено, особливо письменницька мемуаристика XIX ст.

Проведений аналіз дає змогу визначити певні аспекти досліджень у письменницькій мемуаристиці: вивчення мемуаристики крізь призму історичного минулого (розвідки І. Кревецького та О. Назарука, Д. Дорошенка); дослідження жанрової модифікації листів; висвітлення проблем літературної критики й літературного процесу в листах та щоденниках; вивчення мемуаристики в тісному зв'язку з російською та німецькою спадщиною митців (В. Дудко, В. Ткачівський).

Отже, різновекторні дослідження української мемуаристики дали змогу літературознавцям з'ясувати місце й роль мемуарної спадщини українських письменників у літературному процесі XIX століття, її вплив на подальший розвиток вітчизняної літератури та становленні історії української мемуаристики.

### **Література**

- 1. Денисюк І.** Людина в катаклізмах епохи : майстерність мемуариста / І. Денисюк // Крушельницька Л. Рубали ліс... : (Спогади галичанки) / Л. Крушельницька. – Львів : ЛНБ ім. Стефаника, 2001.
- 2. Федунь М.Р.** Українська мемуаристика в Галичині кінця XIX – поч. XX ст. : жанрово-стильові-особливості: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Федунь Марія Романівна. – Івано-Франківськ, 2001. – 220 с.
- 3. Кревецький І.** Українська мемуаристика. Сучасний стан і значіння. Як писати мемуари / Пояснення і вказівки подали І. Кревецький, д-р О. Назарук. – Львів : 3 друкарні НТШ, 1923. – 48 с.
- 4. Українська мемуаристика XI – XX ст.** // Стара

Україна. – 1924. – Ч. IX – X. – С. 119 – 156. **5. Гажа Т.П.** Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об'єктивного і суб'єктивного типів: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Гажа Тетяна Павлівна. – Харків, 2005. – 220 с. **6. Ляхова Ж.Т.** Листи Тараса Шевченка і розвиток українського епістолярію в першій половині ХІХ ст.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ляхова Жанна Тимофіївна. – К., 1974. – 154 с. **7. Дудко В. И.** Эпистолярное наследие украинских писателей-реалистов конца ХІХ – нач. ХХ вв. в контексте украинско-русских литературных взаимосвязей: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Украинская литература” / В. И. Дудко.– М., 1989. – 18 с. **8. Ткачівський В. В.** Німецькомовне листування Івана Франка як літературознавче джерело: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / В. В. Ткачівський. – Івано-Франківськ, 1997. – 18 с. **9. Пилинський М. М.** Мовна норма і стиль / М. М. Пилинський. – К. : Наук. думка, 1976. – 288с. **10. Святовець В.** Епістолярна спадщина Лесі Українки : Листи в контексті художньої творчості / В. Святовець. – К. : Вища школа, 1981. – 184 с. **11. Valek V.** K specificnosti memoarove literatury / V. Valek. – Brno: Univerzita J. E. Purkyne, 1984. – 161 с. **12. Вашків Л. П.** Епістолярна літературна критика: Становлення, функції в літературному процесі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література”/ Л. П. Вашків. – Львів, 1995. – 25 с. **13. Баран Є.** Богдан Лепкий у листах / Є. Баран // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 80.

**Пустовіт В. Ю. Українська письменницька мемуаристика ХІХ ст.: генеза, засади вивчення.**

У статті розглядається історія вивчення української письменницької мемуаристики від часів ХІХ ст. Увага зосереджується на дослідженнях минулих і сучасних часів.

*Ключові слова:* письменницька мемуаристика, мемуари, жанр, епістолярій.

**Пустовіт В. Ю. Украинская писательская мемуаристика ХІХ века: генеза, основы изучения.**

В статье рассматривается история изучения украинской писательской мемуаристики с ХІХ века. Особое внимание сосредоточено на исследованиях прошлых и современных лет.

*Ключевые слова:* писательская мемуаристика, мемуары, жанр, эпистолярій.

**Pustovit V. Y. Ukrainian writers' memoirs of 19th century: genesis, basis of learning.**

The article deals with the history of study of the Ukrainian writer memoirs since the origin to the nineteenth century. Attention is focused on studies of past and modern times.

*Key words:* writer memoirs, memoirs, genre, letter.

УДК 821.161.2-94.09 +929 Гуменна

**В. Ю. Родигіна**

**СПЕЦИФІКА ПРОЯВІВ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В КОЛІ ЕМІГРАНТІВ  
У МЕМУАРАХ ТА ПУБЛІЦИСТИЦІ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ**

Збереження власної національної ідентичності стало головним завданням письменників-емігрантів для можливості подальшого творчого зростання. Феномен посилення генетичних зв'язків у творчості з покинутою Батьківщиною є недостатньо вивченим, але від того не менш цікавим сучасним дослідникам.

Останнім часом з'явилась низка дисертаційних робіт та наукових досліджень присвячених питанню національної ідентичності в українській літературі та культурі. Цьому процесові сприяє не тільки пострадянська відсутність політичної цензури, але й бажання заповнити вакуум сприйняття українців як окремої нації. В різних аспектах дискурс національної ідентичності в українській літературі досліджували Є.Маланюк, Д. Донцов, С.Андрусів, Б. Синевич, В. Пасічник, Т.Воропай, Ю. Мариненко та багато інших дослідників.

Вельми ґрунтовною в цьому руслі постає праця Є. Маланюка "Книга спостережень", у якій досліджуються витoki національної ідентичності українців від першопочатку створення нації в контексті існування її літератури. Автор бачить розвиток єдиної нації в відмовленні від явища "малоросійства" та у нерозривному зв'язкові з літературою та історією України [7, с. 230].

Аналізуючи просвітницький характер неонародництва Т. Гундорова та Н. Шумило виходять з релігійних коренів національної ментальності: "Саме релігія поставала, на думку багатьох, єдиною ланкою між народом та інтелігенцією, гарантуючи, зокрема, дієвість закликів до любові, правди, братерства. Звідси й настанова на пробудження національної свідомості кожної особи з необхідністю осягнення моральних імперативів на шляху духовного зростання" [4, с. 62]. Погоджуємось з дослідниками в тому, що ідентифікація себе як нації найглибше проявляється в культурі, літературі, релігії, але

ставимо за завдання розглянути цей феномен в несприятливий період репресій в українській літературі та, як результат, вимушеної еміграції.

В нашій статті виходимо з того, що мемуаристика Докії Гуменної, письменниці-емігранта, ще не ставала об'єктом дослідження в національно ідейному руслі. Хоча неопубліковані мемуарні матеріали містять у собі чимало невідомих фактів з життя та розмірковувань письменниці щодо того “Чиїх батьків ми діти?” та “Куди та з чим прямує наша нація?” Ці питання Докія Кузьмівна Гуменна намагалася вирішити все своє життя, чому свідченням є супутні з науковими художні книги з життя прадавніх українців “Велике Цабе”, великий роман-епопея про життя української нації в ХХ столітті “Діти Чумацького шляху”, збірки малих прозових жанрів про життя української діаспори та еміграції закордоном “Внуки столітнього запорожця”, “Багато неба”. На сторінках її книжок постійно стверджується самостійна українська нація в різні епохи, але неодмінно постає унікальною та невивченою. Письменниця намагалася довести на прикладі героїв своїх книг, що основою поваги до своєї країни є знання історії та витоків свого етносу.

Мемуари Д. Гуменної здебільшого репрезентують сумні дорікання та констатують невміння українців консолідуватись закордоном, небажання допомогти один одному, влаштувати національно віддану справу на користь Батьківщини. Ті ж організації, що існують не в повному обсязі діють на користь тих, на благо кого створювалися. Коли письменниці довелося почати видання 4 тому “Дітей Чумацького шляху” власним коштом, жодна громадська організація, жоден меценат не зголосилися допомогти: “А одного разу дістала я від Українського Конгресового Комітету (УКК) заклик – прислати національний даток на народні й культурні цілі. Ага! – Зраділа я. – Ось хто мені позичить! І написала до УКК листа, що я потребую позику на видання книжки. Це ж і є культурна потреба. Чи була відповідь? Ніякої. З того часу я безжально рву заклики УКК і викидаю в смітник” [3, с. 94]. Аналогічною була й співпраця зі схожою організацією Добрус, що мала на меті допомагати письменникам-емігрантам.

Після того, як життя письменниці почало заспокоюватися та входити в стабільне русло, вона вирішила зайняти більш активну громадянську позицію та відвідала відділ жіночої організації Союзу Українок: “І що ж ми там почули? Жіноча організація існує на те, щоб зійтись, попліткувати, розпродати якнайбільше “голубців і пирогів” (вареників) під церквою. І ніяких більше зацікавлень” [3, с. 87]. Коли ж письменниця звернулася по допомогу на видання книги до жіночої організації “Золотий хрест”, то дізналася що “Гуменній не треба передплачувати, це вона видає для своєї власної амбіції...” [3, с. 102]. Та з часом Д. Гуменній пощастило самостійно з допомогою коштів передплатників видати книгу і письменниця прикро констатувала, що жіночі організації: “То ж лише – “чис пасовисько...” [3, с. 103].

На жаль ті гасла, з якими створювалися національні громадські організації не завжди помічали нагальні потреби емігрантів, що зовсім не сприяло консолідації останніх та відвертало їх від участі в цих організаціях: “Якби на мене, то я розпустила б усі партії, всі жіночі організації. Натомість мають бути клуби, де кожен може виявляти себе, як хоче, де вільно кується думка в розмовах-дискусіях. Ось я не маю ніякого замилювання в політиці, то я належала б до літературного гуртка...” [3, с. 64]. А Докія Гуменна могла б бути активним та корисним членом такого угруповання, звісно за умови зацікавлення в подальшій долі справ організації. Одного разу їй навіть було запропоновано змінити важку роботу на фабриці на легшу – канцелярську, але письменниця обрала більш важкий та спокійний шлях бо знала, що: “В “Голосі Америки” працювали Колосів, Залевська, С. Гаєвська, Л. Дражевська, М. Приходько, Шугаєвський, ще інші. Ну, і Коваленко. Вже чула я – там жаклива атмосфера, одне одного виїдає, як тільки може. Чорнильниці літерують у повітрі, до того доходить” [3, с. 103].

Можливо, що факти були викладені автором у дещо суб’єктивному розумінні через важке становище, в якому ніхто не допоміг, але для повної картини розуміння національної ідентичності в еміграції мемуари “Дар Евдотеї” є виключно цінною та унікальною, за висловом О. Тарнавського: “...це безпосередній матеріал для характеристики важливого періоду нашого літературного життя”, який має право на існування та оприлюднення [8, с. 116].

Докія Гуменна надавала особливого значення мові нації, постійні факти відстоювання права говорити саме українською, а не російською мовою ми зустрічаємо на сторінках мемуарів “київської” доби, коли письменниця ще перебувала на території України. Але її прискіплива спостережливість документаліста-нотатника примушувала робити все нові й нові висновки. Одного разу їй довелося бути свідком “пікантної” ситуації. На мотузяній фабриці працювали майже самі українці, і коли їхали додому на метро, то звісно розмовляли голосно. “На моїх очах раз одна одну спиняє: – Тихше, не бачиш, що оцей-о уважно слухає! – і показує пальцем на одного молодого чоловіка з виразними семіотичними рисами. – Та він нічорта не розуміє: безпечно відказала гомінка кумася. А приємний молодий чоловік на це, також гарною українською мовою: – Ви помиляєтеся! Я досконало вас розумію! Мій батько походить із Львова і навчив мене української мови для бізнесу. Який разуючий ляпас тим українцям, що їхнім дітям уже непотрібна мова навіть для бізнесу!” [3, с. 24]. Так мова ставала першою жертвою американізації української еміграції, адже для отримання більш вдалої роботи була необхідна англійська мова, українська натомість поступово викреслювалась із життя.

Так за спостереженнями письменниці “стара” еміграція – покоління, яке виїхало з України ще до Першої Світової війни, асимілювалось з місцевим населенням, повністю забувало мову та



звичаї, а більш це було характерним для дітей. Письменниця вбачала причину такої кризи духовності у втраті традиції етносу ще з дитинства: “Це ж величезне відкриття для тих, що боліють асиміляцією українських дітей в Америці. Вона починається з дитинства, там її коріння... А коли молоде американське покоління асимілюється? Тоді, як всмоктує зразки оточення і ніколи не бачило етнографічного звичаю та свята” [3, с. 95].

“Нова” ж хвиля еміграції, яку умовно називали “скитальці” асимілювалась ще швидше та знаходила мало спільного для порозуміння з першою: “Оце таке із старими імігрантами. Нема спільної мови” [3, с. 54]. Мало хто захотів підтримати новоприбулих українців. Очевидно, проявилася національна риса певної байдужості та окремішності: “Із старою тутешньою іміграцією ще менше спільних точок, як із мамою галини Лашенко. Власне – просто ніяких. Вони живуть окремо, ми – окремо. Пані Катерина Пелешок вийшла на пристань, щоб прогнати мене з Нью-Йорку. Інші ж – зовсім не показалися, що то кого обходить, як я вишпортуюся із нью-йоркської трясовини, то не їхня справа” [3, с. 87].

Вийнятком з того може стати в оточенні Докії Гуменної сім’я Олександри та Федора Бражників “з піснями, прислів’ями, мовною неушкодженістю”, яка займалася пошивом українського національного одягу до свят, адже “скрізь є українці, всі вони влаштовують різні імпрези. Вирядила одних Олександра – вже другі дзвонять. Їм треба сорочок, поясів, шараварів, спідничок, шапок, вінків, намиста, чобіток... не дарма Бражники стогнуть, що остогидло вже – і нікому передати” [3, с. 55 – 56].

Мемуари письменниці є детальним полем для розмірковувань про українські національні інтереси та національний дух, власне для засвідчення свого бачення національної ідентичності української нації цей грандіозний проект і було створено. У цьому аспекті доречною є власне манера письма Д. Гуменної – її тонка спостережливність та доскональна документальність, з якими вона підмічає найменші відтінки та настрої.

Письменниця занотовувала в пам’яті найменші деталі розмов у своїм колі друзів та нових знайомих. Після важкого поселення та хоч найменшого обживання в новому краї серед оточення Д. Гуменної утворився “літній клуб”, до якого входили родина Лавріненків, Холодні, О. Буревій, Л. Биховський, М. Ковальська, Гіряк, В. Барка, П. Одарченко, І. Кубинець, Л. Лиман, В. Гришко, П. Голубченко, В. Карнова. Майже всім доводилось прибирати приміщення, важко працювати на фабриках, але кожен вихідний цей гурток влаштовував поїздку на узбережжя Атлантичного океану, як називала Д. Гуменна те скелясте місце “біля Пушкіна”. Час проходив за тим, що “Фотографувалися, пліткували – але дотепно! Барка виявився дуже цікавим оповідачем та анекдоти стом. (от якби він так і писав зрозуміло!) Він збирав навколо себе гурт слухачів. Тут можна було почути й цікаві

новини” [3, с. 46]. Таким чином нереалізована необхідність національної згуртованості вилиталась у самотійно створений літературний гурток.

Схожі авторські спостереження викладені в приватних листах до українського письменника емігранта в Австралії Дмитра Нитченка. Докія Гуменна неодноразово зверталася з доріканнями щодо неорганізованості української діаспори, політичної невлаштованості країни, які, на її думку, заважають нації бути щасливою. Після підпалу видавництва “Український Прометей” письменниця зазначала: “З одного боку, і наша громадськість східняцька добра – була одна газета, й ту не підтримали передплатою. З другого боку, самі “прометеївці” її так урдепівсько провадили, з таким партійно-кусючим креном проти своїх доленковців, що від неї багато дуже відскочило “східняків” і вважали її спричинником заколоту. < > А мимоволі так воно є, що одна “східняцька” газета була в Америці. І виходить, що ми не зуміли виступити перед світом як однастайна стіна непримиренців – виходців з-поза залізної заслони” [6, с. 181 – 182]. Через певний час на спонсорські кошти газету все-таки продовжили видавати, але байдужість громади залишилась очевидною.

У видавничій справі теж не було згуртованості серед емігрантів, що заважало видавати книжки, а ще більше – розповсюджувати їх. Таке напружене видавання власне й штовхало письменників на пів законне розповсюдження творів через кольпортерів. Майже половина зі змісту листів до Д. Нитченка та мемуарів Д. Гуменної присвячена постійним вимушеним розрахункам та зітханням з ситуації: “Взагалі, тут у нас розброд, розбиття, хто як задумає, так і пре, а натяку на згоду нема” [6, с. 185]. Так Д. Гуменна була змушена самотійно друкувати, видавати, але найгірше – продавати через пошту свої твори, майже не маючи з того прибутку та постійно працюючи на фабриках.

Після виходу “Хрещатого Яру” на Д. Гуменну посипалось чимало звинувачень з приводу того, що книга не сповна відповідає “героїчним” настроям воєнного Києва.

В письменниці ж завжди була власна думка щодо викладу історичних фактів: “Хто хоче читати зразкову “патріотично-героїчну” літературу, хай читає Любомирського. Пишуть до мене листи, що не погоджуються на “розвінчання героїв”. Але зате ось підійшла до мене вдова Плужника і потиснула руку. Вона дякує мені за цю книжку і каже, що це книжка найкраща на еміграції – своєю щирістю й правдивістю. Знає, що багато мене лають, але що я не повинна на це зважати. Ідеалізації вимагаєте й Ви, а я думаю, що не треба, бо ідеалізація заколисує солодким сном, а тут треба знати, як боротися, з ким і проти кого. Бо узавтра можуть повторитися ці самі помилки, і знов через ідеалізацію та вимріяні ідеали, які перекреслює груба і страшна дійсність” [6, с. 182].

Д. Донцов, очевидно, мав на увазі саме це, говорячи про “карикатурність” української літератури: “Перечулений ліризм – переважаюча прикмета наших літературних типів... < > Наші

герої – страшенно шляхетні. < > І чомусь, оті герої з їх чеснотами, роблять вражіння не живих людей, а порушуваних тіней в двовиміриві світі... Це філософія життя з витягнутим з нього жалом, гарфа з півваною струною, інфантильний світ, рум'янець сухітника” [5, с. 274 – 275]. Цій темі присвячена ціла частина його книги “Дві літератури нашої доби”, в якій дослідник розвінчує надмірну чуттєвість українських Прометеїв, Мойсеїв, Дон Кіхотів та Гей, але не у всіх авторів. Нам невідомо чи був Д. Донцов ознайомлений з творчістю Д. Гуменної, але очевидним є той факт, що документальність та ретроспективність найприкметнішими рисами її письма і одночасно – шляхом підняття творів національної літератури на світовий щабель.

Також треба зауважити, що виняткова правдивість та достовірність є ніби візитною карткою мемуарів Докії Гуменної, вона не змальовує постаті солодко прикрашеними, але їй віддає належну шану в тім, де вони на неї заслуговують. Це не є результатом взаємності, чи принципом “око за око”, а лише власним щирим принципом правди, якого так прагне небайдужий читач. Письменниця не тільки засмучується недбаліми ставленням до влаштування національно налаштованих організації, але їй вірить у майбутнє звершення нації не маючи надійних підстав на це. Єдине що підтримувало її – це вміння передбачати. Завдяки цьому вмінню було реалізовано найзаповітніше прагнення – література та незалежна Україна. Рецепції цього передбачення постійно постають в мемуарах у вигляді невідомої Вищої Сили, яка вела Докію Гуменну все життя та присутність якої вона постійно відчувала.

Отже, робимо висновки про виняткову насиченість мемуаристики Докії Гуменної картинами становлення та збереження, але подекуди занепаду, українців як нації на теренах американського континенту. Незмінним залишалось ставлення письменниці до навколишньої дійсності: фотографічна документальність та самозречена відданість Батьківщині – це чи не найхарактерніші риси її мемуарного стилю. Розробка даної теми є продуктивною з огляду на її незначну вивченість, а також в перспективі порівняння заявленого аспекту з творчістю інших письменників еміграції.

### **Література**

- 1. Воропай Т.** Національна ідентичність. Хрестоматія / Т. Воропай. – Х., 2002.
- 2. Гуменна Д.** Дар Евдотеї. / Д. Гуменна. – К.: Дніпро, 2004. – 520 с.
- 3. Гуменна Д.** Дар Евдотеї. II серія – Америка. Хапайся за вітер. Загнуждана неможливість / Д. Гуменна. – Відділ рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Фонд № 234. – Од. зб. 20. – 227 арк.;
- 4. Гундорова Т.** Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.) // Слово і час. – 1993.- №1. – С. 55 – 66.
- 5. Донцов Д.** Дві літератури нашої доби / Д. Донцов. – Торонто, Онт. – Канада.: Гомін

України, 1958. – 296 с. **6. Листи** Докії Гуменної до Дмитра Нитченка. Спадщина // Березіль. – 2008. - № 5-6. – С. 178 – 191. **7. Маланюк Є.** Книга спостережень / Є. Маланюк. – К.: Атака, 1995. – 236 с. **8. Тарнавський О.** Любов моя – література / О. Тарнавський // Сучасність. – 1991. – Ч. 10. – С. 113 – 117.

**Родигіна В. Ю. Специфіка проявів національної ідентичності в колі емігрантів у мемуарах та публіцистиці Докії Гуменної**

У статті розглянуто прояви національної ідентичності в колі українських емігрантів в Америці. Мемуари Докії Гуменної є важливим та актуальним джерелом, що ілюструє національні інтереси українців у США. Автор відтворює атмосферу роз'єднаності українців на чужині та їх неспроможність до консолідації.

*Ключові слова:* національна ідентичність, мемуари, публіцистика.

**Родыгина В. Ю. Специфика проявлений национальной идентичности в кругу эмигрантов в мемуарах и публицистике Докии Гуменной**

В статье рассмотрены проявления национальной идентичности в кругу украинских эмигрантов в Америке. Мемуары Докии Гуменной являются важным и актуальным источником, иллюстрирующим национальные интересы украинцев в США. Автор воссоздает атмосферу разобщенности украинцев на чужбине и их неспособность к консолидации.

*Ключевые слова:* национальная идентичность, мемуары, публицистика.

**Rodigina V. Y. The features of national identity in the circle of Ukrainian emigration in the memoirs and publicism by Dokia Gumenna**

The article examines the features of national identity in the circle of Ukrainian emigration in America. The memoirs of Dokia Gumenna are valuable actual material for establishment of facts of national interests of Ukrainians in USA. Author exposes the atmosphere of separateness of Ukrainians in a foreign country and their insolvency to consolidation.

*Key words:* national identity, memoirs, publicism.

УДК: 821.161.2:82-92

**О. О. Стадніченко**

**ОСОБЛИВОСТІ ПРОТИСТАВЛЕННЯ ПОЛЯРНО  
СПРЯМОВАНИХ КОНЦЕПТІВ У ПУБЛІЦИСТИЦІ  
ВОЛОДИМИРА ЯВОРІВСЬКОГО**

Термінологічна одиниця “концепт” у лінгвістиці чітко корелює з кількома науковими дисциплінами, серед яких можна виділити аксіологію – філософське вчення про цінності, етику – науку про мораль у всіх її проявах, психологію, особливо в її вченні про уявлення як базову структуру сприйняття навколишнього світу, культурологію, на межі якої з мовознавством функціонує лінгвокультурологія, і, нарешті, етнологію, тобто науку про закономірності виникнення і розвитку етносів. У лінгвістичному тлумаченні концепт – це “одиниця колективного знання/свідомості (така, що відправляє до вищих духовних цінностей), має мовне вираження й позначена етнокультурною специфікою” [1, с. 34]. Концепти – це насамперед одиниці мовлення, які не можуть бути без втрати змісту перекладатися на іншу мову: “Вербалізовані й етнокультурно позначені світоглядні смисли високого ступеню абстрактності [...] на іншу мову не перекладаються, а “трансляються” в іншу лінгвокультуру, тобто адаптуються до іншої “апперцепційної бази” [2, с. 88]. При цьому ключовою особливістю системи концептів кожної мови є їхня конкуренція або зіставлення: “Експліцитно чи імпліцитно концепт – завжди об’єкт зіставного аналізу, що має на думці порівняння” [3, с. 6]. Серед іншого, така конкуренція породжує таке стилістичне явище, як антитеза, де часто протиставляються концепти в межах так званої діалектичної антитези, яка базується на взаємозв’язку тих полярних ознак, що кладуться в основу стилістичної фігури [4, с. 29]. Інакше кажучи, кожний концепт має діалектичну будову, своєрідні полюси “верху” і “низу”, позитиву й негативу, що взаємодіють між собою в межах єдиної лінгвокультури.

У цьому сенсі цікавим явищем для аналізу концептології є лінгвокультурне поняття “українська історія”, що організована – в повній відповідності з вищесказаним – за ознаками як полярного протиставлення негативно й позитивно маркованих відтінків його організації, так і, що також характерно для цього концепту, продукується у взаємозв’язку бінарних опозицій, створюючи передумови для логічного парадоксу – одного з підвидів стилістичної антитези, що пов’язаний з відносинами логічно взаємовиключних понять. Концепт “українська історія” під цим кутом зору – чудова ілюстрація наведеного вище твердження, тому що він найбільш повно розкривається в зіткненні його “полюсів” на своєрідній шкалі оцінок.

Це добре видно, якщо проаналізувати, наприклад, публіцистичні тексти В. Яворівського, де дається визначення національної історії: “Маючи *глибочезну, з карколомними поворотами долю*, знаючи *вершини злету національного духу до свободи, освіти й культури*, але й знаючи *моторошний морок неслави, забуття, існування начеб поза історією* – тільки на початку третього тисячоліття від Різдва Христового ми, українці, відзначаємо десятилітній, підлітковий ювілей своєї держави” [5, с. 14]. Імплицитні акценти “прірви”, “мороку” та “вершини”, “злету” тут красномовно демонструють специфіку рецепції української історії публіцистом, який бачить у ній дуже складний феномен, в якому конкурують гранично розбіжні за своїм знаком полюси – слава й неслава, злету на вершину й падіння в найглибшу безодню, що, власне, й породжує вжиту В. Яворівським у цьому мікротексті контрастну діалектичну антитезу.

В іншому контексті публіцист користується прийомом ораторської антитези, де негативна теза перетворюється на позитивно марковане твердження, створюючи передумови для логічного парадоксу: “Одні кажуть, що ми *занадто повільні*, ба, навіть *ледачі*. Так, *повільні, бо – великі*” [6, с. 23]; “Інші кажуть, що ми занадто *сентиментальні й мрійливі*. І це правда, бо мрія – єдине, що рятувало нас від *занепаду й байдужості*” [6, с. 23]. В останньому випадку бачимо трансформацію концепту “мрійливість, мрія” з негативним відтінком значення, адже репродукується враження “зі сторони”, на його позитивне семантичне втілення, де той же концепт отримує власне лінгвокультурне звучання: “Ми змушені були постійно *вигадувати себе*” [6, с. 23]. І так по кожному чужинецькому твердженню, що перетлумачується публіцистом згідно з етнонаціональними підходами до їхнього сприйняття: “Кажуть, що ми народ аж занадто *домашній*. Правда. Ми рідко *відлучалися* від свого дому. Вряди-годи ходили під Царгород, Варшаву, Москву чи до Криму по сіль” [6, с. 23]; “Кажуть, що ми співучі. Так, половина з нас завжди *співала*, щоб не чути було, як друга половина *стогне*. Ми співучі, бо мусимо співати, щоб світ знав: ми ще є” [6, с. 24]. Тріада “теза – антитеза – синтез” тут реалізується як розгортання троїстої рецепції національної історії, де до негативу додається позитив, щоб отримати складне семантичне ціле, в якому полюси аннігілюються (самознищуються), створюючи першооснови для функціонування синтетичних концептів, що містять ознаки парадоксального поєднання вершинного й провального.

Логічний доказ від зворотного, отже, є основоположним засобом характеризування В. Яворівським національної історії, яка постійно відображається письменником у зштовхуванні різноспрямованих векторів: “... Жорстокість окупаційної влади, хвороблива авантюризм і садизм вождів, зневага до людської особистості і національних цінностей, руйнація святинь і віри в Бога – все це було спрямоване на те, щоб *навіть сліду українського не залишилося* в історії людства. А ми таки

*вистояли*. Ми – є” [5, с. 14]. Незнищенність нації тут передається як концепт через конфліктне співіснування смислів підштовхування до загибелі та відродження. Тобто українська історія вкотре визначається через бінарні опозиції, що породжують синтез. Причому мовностилістичний план реалізації цього контексту корелює в письменника з ідеологічним, а це і є здійснення принципів ознак концепту як явища, який, крім того, що конкурують його зовнішні смисли, персоніфікує також конкуренцію внутрішніх дискурсів кожної мови. Зокрема, ідеологічний дискурс непокори тут імпліцитно протистоїть дискурсу конформізму. Тим самим національна історія зображується як така, де жорстко протидіють один одному чітко протиставлені вектори “за” і “проти” існування українства.

Підкреслюючи трагізм історичного минулого українців, В. Яворівський у той же час намагається сформуванню горде усвідомлення величі своєї історії, користуючись все тими ж прийомами контрастного протиставлення позитиву й негативу: “Озирнімося ще раз у це трагічне для нас століття, бо воно ще недалеко, бо до нього ще можна торкнутися рукою. І не для того, щоб черговий раз *стиснути кулаки, втерти сльозу чи скрушно зітхнути*, а щоб повторити ми собі – ми *стожильні, живучі і незнищенні як нація, як великий народ*, що живе на перехресті світу” [5, с. 14 – 15]. Афоризм Лесі Українки *contra spem spero* трансформується тут у власний варіант “проти трагізму відчуваю гордість”, а реалізується цей зміст якраз за рахунок антитези з елементами парадоксальності.

Різно протиставляючи дискурси величі й морально-етичного падіння України, публіцист жорстко структурує контрастні образи, в яких декларативний пафос спрямовується проти реалій радянської доби, і надія пов’язується з позбавленням від його залишків: “... Що ж ми за народ такий, що йшли, і йшли, і йшли *від Володимира Великого*, а прийшли *до Володимира Щербицького! Від княгині Ольги до піонервожатої Валентини Шевченко?*” [6, с. 25]. Омонімія імен Святого Володимира та В. Щербицького тут ще більш дошкульно зображає шлях деградації української державності, який посилюється зіставленням жінок-діячок, одна з яких – титан, а інша – за контекстом – пігмей історії.

В іншому контексті антропонімія, організована за допомогою ампліфікації, дає змогу протиставити трагічному дискурсу обнадійливий, адже імена підбираються В. Яворівським за ознаками їхньої значущості, щоб заперечувати контекст незнищенності національного духу: “Та можна *застрашити, придушити* наш дух, *загнати* його в підпілля, але *вбити його, знищити дощенту* – не дано нікому. Підтвердження тому *Богдан Хмельницький і Богун, Калнишевський і Мазепа, Орлик і Сковорода, Тарас Шевченко і Франко, Пантелеймон Куліш і Міхновський, Драгоманов і Грушевський*” [5, с. 15]. Теза в цьому випадку розгортається від протиставлення дієслів-експресивів, що різко контрастують одне з одним до застосування переліку онімів знакового звучання.

Тобто поєднання ампліфікації та контрастів – це базовий прийом продукування публіцистичного змісту в суспільно-політичних творах В. Яворівського, що безпосередньо стосується й концептології тих рівнів вираження письменника, що торкаються відображення української історії. Переліки негативних моментів минулого з невідворотною наочністю заперечуються автором за допомогою позитивно забарвлених образів: “Отакий ми народ, що нас *нищили голодом, мільйонами вивозили в концтабори, розстрілювали в казематах, змушували продавати один одного, готували з нас яничарів*, а ми й сьогодні віримо – вона можлива, суверенна демократична Українська держава” [6, с. 29]. У наведеному уривку протиставляється трагічне минуле й потенційно величне майбутнє, так що ретроспекція (зображення минулого) знищується як контекст проспекцією (змальованням майбутнього).

І це дуже типово для публіцистичного пафосу історіософських творів В. Яворівського, що послідовно відзначає дуалістичну природу української історії, коли “мінуси” ніяк не нівелюють значення “плюсів”: “Єдину історичну мить, неповні два роки, під тиском внутрішніх і зовнішніх антиукраїнських сил, інтервенцій, політичних провокацій більшовиків, постійних змін форм управління державою, змін лідерів, хаосу і непевності, але українці *ковтнули свободи, відчували себе повноцінним народом, нацією, відчували незвичний для себе смак державності* після століть *колоніального буття*” [5, с. 17]. Взаємоперетікання смислів глибокого падіння й вершинних здобутків тут вкотре показує сутність концепції національної історії у В. Яворівського, який завше протиставляє трагізму оптимізм.

На цьому підґрунті й базується ідейно-політичний пафос публіцистики письменника, для якого гранично трагічне минуле містить зерна обнадійливого сучасного, що потенційно може бути трансформоване в майбутнє, а відтак і розгортаються ті логічні тріади, що ми вже відзначали вище, коли теза (минувшина) породжує антитезу, маючи за собою надію на продукування синтезу. На рівні художності це й стимулює застосування контрастних засобів стилістики, що надзвичайно опукло демонструють першооснови формування В. Яворівським контексту зображення української історії, у тому числі модерної: “Бо Рух – відкритий для всіх. Так, сьогодні він трагічно різний, але таким є сьогодні і наш народ. Іншого ми не маємо і не шукаємо. Хай він збереться, та і таки відчує, що він – народ. *Кручений, згорблений, мудрий, уопслідуваний чиновниками, зневірений, крикливий після довгого мовчання, розумний і стоїчний*, але – народ” [5, с. 30]. Семантика неоднорідності сукупності особистостей імпліцитно заперечується тут зіставленням множини, маси – інтегрованому цілому, завдяки чому недоліки індивідів “викупаються” величчю спільного організму-нації.

Комплікація сприйняття в такій площині залишається в контексті (“згорблений” внутрішньо протистоїть “стоїчному”, концепти “розуму” й “мудрості” контрастують з “крикливістю” та “зневіреністю”), а ось



прозора ясність переводиться на рівень остаточного оцінювання подій. Тим самим зображення трагічного, недолугого в національній історії конкурує із змалюванням грандіозного, так, що “низове”, негативне врешті-решт залишається переможеним позитивно маркованим, тобто національна історія, маючи, чого не заперечує публіцист, вкрай багато негативного, в підсумку залишає все ж оптимістичне враження через те, що постійно виникають феномени національного відродження.

Красномовним підтвердженням цього є звернення В. Яворівського до контексту голодомору, який спочатку дається через цитату одного з провідників цього акту терору Хатаєвича, котрий наголошує, що більшовики виграли війну з українським селянством. Натомість письменник рішуче заперечує цю тезу: “Ні, навіть цю страхітливу, дикунську війну проти нас вони таки програли. Викосивши голодомором вісім мільйонів селян, розстрілявши чи кинувши до концтаборів смерті весь цвіт нації, її першу національну еліту, сформовану в коротку мить спроби відродження, депортувавши третину Західної України до Сибіру, довівши тих, хто залишився живим, до тваринного страху, перетворивши український народ на зросійщену біомасу – вони все одно програли війну з українцями” [5, с. 19 – 20]. Бінарна опозиція дієслів “виграти” й “програти” в цьому контексті “підпирається” контрастно протиставленими образами, що обертаються навколо асоціацій навколо концептів “життя, відродження” та “смерть, застій”. Особливо гострим є контрастивне зіставлення концептів “народ” і “біомаса”, де перше – безперечне позитивне явище, а ось другий – це вкрай експресивне використання термінологічної одиниці, що має всередині свого значення максимально знижений відтінок звучання.

І це вкотре показує динаміку конструювання В. Яворівським його тверджень щодо ключових ознак національної історії, у якій спостерігається широкий діапазон явищ – від найпотворніших, деформуючих національний організм до, навпаки, таких, що гранично вивищують рецепцію української історії. При цьому візія історичних подій постійно повертається в публіциста до засад контрастного зображення, де конкурують такі рівні характеризування, як “реальне” й “бажане”, “трагічне” й “оптимістичне”. Ця ознака переноситься автором тексту й на змалювання сучасної йому історичної епохи: “Всі прорахунки влади, трагічне зубожіння українців, кволе і примітивне реформування економіки, корупція і хабарництво – про всі ці українські біди я говорив відкрито, не приховуючи свого і вашого болю. Так, маємо ще не ту Україну, якої хочемо, за яку вже заплачено найвищу ціну багатьма поколіннями українців. І не славословити незалежність маємо у наступному десятилітті, а будувати надійну сильну, багату, демократичну і вже - вічну Українську державу” [5, с. 20 – 21]. У цьому реченні, крім минулого й майбутнього як типових для концепції української історії В. Яворівського як провідника державницького

дискурсу понять, протистоять ще й категорії “тимчасового” і “вічного”, що й тримає всю фразу в потрібному тонусі.

Отже, В. Яворівський-публіцист постійно користується засобами контрастного зіставлення реалій, образів, рівнів характеризування, вдаючись до зображення національної історії як такої, якій притаманні глибокі прірви, але водночас і найвеличніші злети. Звідси постійні антитези смислів “верху” і “низу”, позитиву і негативу, трагічного й величного, реалій та перспектив, минулого і майбутнього. Такі протиставлення у В. Яворівського гранично експресивні, всередині них взаємодіють такі стилістичні фігури, як антитези, протиставлення, парадокси, ампліфікації.

### **Література**

**1. Воркачѳв С. Г.** Концепт счастья в русском языковом сознании : опыт лингвокультурологического анализа / С. Г. Воркачев. – Краснодар, 2002. – 142 с. **2. Воркачев С. Г.** Культурные концепты и перевод : макаризмы в тексте Евангелия / С. Г. Воркачев // Вестник МГОУ. – 2003 – № 4 – С. 88 – 93. **3. Воркачев С. Г.** Концепт как “зонтиковый термин” / С. Г. Воркачев // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 24. – М. : МГУ, Макс-Пресс, 2003 – С. 5 – 12. **4. Литературный энциклопедический словарь** / Под общ. ред. Кожевникова В. М. и Николаева П. А. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с. **5. Яворівський В.** Українець, який ковтнув свободи / Яворівський В. Що ж ми за народ такий?.. – К. : Український письменник, 2002. – С. 14 – 21. **6. Яворівський В.** Що ж ми за народ такий?! // Яворівський В. І засурмив янгол...: Твори у 3-х т. – Т. 1. – С. 23 – 30.

### **Стадніченко О. О. Особливості протиставлення полярно спрямованих концептів у публіцистиці Володимира Яворівського**

Стаття присвячена дослідженню особливостей реалізації концептів національної історії у публіцистиці В. Яворівського з позиції кореляції позитивного чи негативного пафосу як основи для вивчення національної ідеї. У статті розглянуто засоби контрастного порівняння реалій, образів, етапів та характеристик національної історії та аналізу стилістичних фігур, що їх використовує Яворівський для зображення різноманітних подій.

*Ключові слова:* концепт, публіцистика, національна ідея.

### **Стадніченко О. А. Особенности противопоставления полярно направленных концептов в публицистике Владимира Яворивского**

Статья посвящена исследованию особенностей реализации концептов национальной истории в публицистике В. Яворивского с позиции корреляции позитивного и негативного пафоса как основы для изучения национальной идеи. В статье рассмотрены приемы контрастного сравнения реалий, образов, этапов и характеристик

национальной истории и анализа стилистических фигур, использованных Яворивским для изображения разнообразных событий.

*Ключевые слова:* концепт, публицистика, национальная идея.

**Stadnichenko O. O. The peculiarities of the polar orientated concept's opposition in the publicism by V. Yavorivsky**

The article is devoted to the investigation of the features of concepts 'realization of the national history in V. Yavorivsky's publicism from the point of view of positive and negative pathos correlation as the foundation for searching national idea. The article considers means of contrasting comparison of realities, images, levels and characteristic of national history and analysis of stylistic figure, which V. Yavorivsky uses to describe different events.

*Key words:* concept, publicism, national idea.

УДК 070.1 (477.61)

**К. М. Ульянова**

**ТИПОЛОГІЧНА СТРУКТУРА ЛУГАНСЬКОЇ ГАЗЕТНОЇ ПЕРІОДИКИ 20 – 30-х рр. ХХ ст.**

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю дослідження концепції формування й трансформації типологічної структури газетної періодики Луганщини 20 – 30-х рр. ХХ ст., зважаючи на суспільно-політичні умови її розвитку. Заявлена проблема розглядається вперше й має велику історичну й науково-практичну цінність.

Наслідки політичної кампанії 20 – 30-х рр. ХХ ст. неодмінно відобразилися на типолого-видовій організації газетних видань, яка набула рис стрункої ієрархічної системи. Універсальність типологічної моделі партійно-радянських друкованих медіа забезпечувалась виокремленням регламентованих владою ознак типологічного поділу за видавцем, територією поширення, читацькою аудиторією тощо. Запропонована ж нами типологія увиразнює й доповнює усталену класифікацію властивостями, характерними лише для преси досліджуваного регіону, основними серед яких є видавець, функціональне призначення, періодичність, наклад, а також географічні й національно-мовні ознаки. Така диференціація дає змогу органічно матеріалізувати національно-етнічну специфіку газетної періодики Луганщини 20–30-х рр. ХХ ст. в контексті “радянської медіапіраміди” [1, с. 10].

Загальноновизнаним і одним із найпоширеніших принципів типологічного поділу в радянській медіасистемі був адміністративно-

територіальний (географічний), згідно з яким усі видання поділялися на всесоюзні, республіканські, губернські, міські та окружні (районні). Універсальність такої класифікації забезпечувалася тим, що паралельно з територіальним спрацьовував принцип поділу за видавцем, адже всі без винятку газети були “придатком до різних закладів” [2, с. 244], зокрема партійних установ на місцях.

Територія сучасної Луганської області в досліджуваній часовій проміжок не мала чітких географічних кордонів і була розділена між декількома губерніями України та Росії (Харківською, Катеринославською, Белгородською, Воронежською та територією війська Донського). Саме містечко Луганськ із початкового моменту нашого дослідження належало до Катеринославської, а з 1932 р. – до Донецької губерній. У зв’язку з тим, що республіканські (центральні) часописи видавалися лише в адміністративно-територіальних центрах держави, типологічна система періодики Луганщини зовсім їх виключає. Тому за географічною ознакою й видавцем можна виділити лише три типологічні групи часописів:

1) губернські (видавалися переважно Донецьким губернським виконавчим комітетом у Луганську: “Известия”, “Всероссийская кочегарка”, “Известия Донецкого Губисполкома и Губернского комитета”, “Донецко-Криворожский коммунист”, “Бюллетень распоряжений и постановлений”);

2) міські (виходили під керівництвом міських партійних комітетів: “Ворошиловградський робітник”, “Луганская правда”, “За Советы” (Луганськ), “Сталинский забой” (Красний Луч), “Кадиевский рабочий” (Кадіївка), “За коммунизм” (Ворошилівськ);

3) окружні (районні). До поч. 30-х рр. ХХ ст. на Луганщині існувало лише дві газети, які створювалися окружними виконавчими комітетами – старобільський “Червоний хлібороб” та первомайська “Селянська правда”. Зі зміною округів на нові адміністративно-територіальні центри – райони, газети почали видаватися районними партійними та виконавчими комітетами. Названі вище окружні газети отримали нові назви – “Степова комуна” й “Прибузький комунар”, а також з’явилася низка інших: “Великий перелом” (Сватове), “Вперед” (Ровеньки), “За коммунизм” (Станично-Луганськ), “За соціалістичну перебудову” (Новоайдар), “Ленінська комуна” (Новопсков), “Ленінський заклик” (Рубіжне), “Більшовицький штурм” (Лисичанськ), “Під прапором Леніна” (Мілове), “Соціалістичний наступ” (Троїцьке), “Ударна бригада” (Олександрівськ), “Прапор Леніна” (Білокуракине), “Ударник” (Краснодон) тощо. Усього на кін. 30-х рр. видавалося більше тридцяти районок.

Типологічна ознака за видавцем об’єднує, крім названих вище губернських, міських та окружних (районних), відомчі та виробничі часописи.

Відомчі газети створювалися партійними осередками, спілками робкорів та сількорів, професійними комітетами різних організацій, молодіжними спілками ЛКСМУ тощо. Це газети “За виконання плану неписьменності” (Старобільськ), “За марксистсько-ленінське навчання” (Сватове), “За озброєння революційною теорією”, “Під прапором культурної революції”, “Кооперативний штурм”, “Рабкор-политотделец”, “Робсількор Луганщини”, “Робсількорівська газета”, “Комсомольське плем’я” (Луганськ), “За промфінплан” (Ровеньки), “Перемінник, на збори!” (Первомайськ).

Зважаючи на поважний статус Луганщини як великого промислового регіону у 20 – 30-х рр. ХХ ст., найчисельнішою типологічною групою була виробнича (багатотиражна) періодика, яка об’єднувала шахтарські, заводські, сільськогосподарські (колгоспні, радгоспні), будівельні й транспортні видання. Загальна кількість багатотиражних газет – 88, що становить 44 % від усієї кількості тогочасних часописів.

Шахтарські газети організовувалися гірничими органами – шахтами (“В бой за уголь” (Ровеньки), “Забой” (Ровеньки, Кадіївка), “Врубовка” (Кадіївка, Лисичанськ), “Голос ударника” (Лисичанськ), “Горняк” (Красний Луч), “За механізацію” (Кадіївка, Ровеньки, Краснодон), “За механизированную лаву” (Тошківка), “За механизированный труд” (Кадіївка), “За промфінплан” (Ровеньки), “За уголь” (Краснодон, Красний Луч) тощо. Це найчисельніша група багатотиражної періодики, вона сягає 39,7% від усієї її кількості.

Заводські (фабричні) багатотиражки виходили переважно під керівництвом робітників та службовців різних заводів і фабрик області (“Бюллетень правдиста”, “Даешь встречный промфинплан?”, “Жовтневий гудок”, “Ворошиловець” (Луганськ), “За качественный кокс”, “Дадим кокс черной металлургии” (Кадіївка), “За большевистские темпы”, “За большие темпы”, “Енергія” (Лисичанськ), “За механізацію” (Красний Луч) та багато ін. У групі виробничої періодики заводські видання становлять 33 %.

Сільськогосподарські часописи видавалися радгоспними та колгоспними організаціями (“Большевик” (Луганськ), “Ворошиловець” (Містки), “За озимий клин”, “За краший врожай” (Первомайськ), “Кировец” (Лозно-Олександрівка), “Соціалістичне тваринництво” (Сватове), “Сталинец” (Марківка). Вони становлять 11, 5% від усієї кількості багатотиражок.

Транспортні газети створювалися адміністративно-дільничними партійними комітетами будівництва залізничних доріг і магістралей. Серед них “Більшовицький темп” (Старобільськ), “Червоний залізничник” (Луганськ), “Ворошиловградський залізничник”, “Знамя железнодорожника” (Попасна), “Прапор залізничника” (Кадіївка) тощо. Такі видання в системі виробничої преси займають 10, 2%.

Будівельні часописи видавалися будівельними організаціями Луганщини – “За ударную стройку” (газета з такою назвою виходила в Лисичанську, Рубіжному, Красному Лучі), “Луганбуд” (Луганськ), “На стройке” (Лиман). Це найменш чисельна група багатотиражної періодики, яка становить 5, 6%.

Розглядаючи типологічну диференціацію луганських газет 20 – 30-х рр. ХХ ст. за функціональним призначенням, виокремимо наступні їх типи: партійні, селянські, виробничі, молодіжні та літературно-мистецькі, причому два останніх типи періодичної преси матеріально виражені як додатки до окремих видань. Для прикладу, згадаємо комсомольську сторінку новоастраханської газети “Вперед”, літературну сторінку краснолуцького “Сталинского забоя”, “Страницу молодежи” старобільського “Красного пахаря” тощо.

За національно-мовними ознаками газети Луганщини досліджуваного часового проміжку диференціюються на українсько-, російськомовні, ті, які видавалися як українською, так і російською мовами та іншомовні.

Найпоширенішими були українсько- та російськомовні видання (за винятком газети “Кадіївський пролетар”, яка через наявність татарських поселень на території Кадіївщини, певний час виходила татарською мовою), які функціонували приблизно в однаковому відсотковому співвідношенні. Суперечливі політичні обставини (влада в Україні поширювалася з центру Російської імперії, де заборонялась українська мова) та складні етносоціальні умови (міграції великих мас населення з етнічних територій Росії на прикордонні східноукраїнські землі у зв’язку з природними, історичними, соціальними та іншими катаклізмами) призвели до кількісної переваги газет, офіційною мовою яких була російська.

У той же час спостерігаємо значний вплив історичного чинника на мовну приналежність луганських часописів: переважна більшість російськомовних видань функціонувала до утвердження радянської влади. З середини 20-х рр. ХХ ст. відбулося потужне зростання українськомовної періодики, що пояснюється впровадженням і реалізацією політики українізації. 30-ті ж роки позначені посиленням тотальних методів керівництва, політичними репресіями, що призвели до згортання українізації: “Словниковий запас значно скорочувався, директивна мова ставала переважаючою, традиційні національні фразеологізми затирилися російськомовними стандартами, зникали барвники регіональних говірок, вилучалися характерні народні вислови, назви, дотепні зауваження. <...> Наприкінці 30-х рр. у пресі переважав стиль нагінок, нещадної викривальності “ворогів та шкідників соцбудівництва”. Лексика газет мілітаризувалася в прямому та переносному розумінні цього слова, оскільки мова ставала перенасиченою (російськомовною. – К. У.) термінологією” [3, с. 14]. Досить частим явищем було створення двомовних газет, що

нерідко призводило до переважання російських текстів. Така практика особливо типова для міської та виробничої преси.

Значний вплив на мову спричинив і територіальний чинник: майже вся міська, багатотиражна й невелика частина районної періодики видавалася російською мовою, що можна пояснити перевагою російськомовного населення у великих промислових містах області, і українськомовного – у більшості селищ і сіл. Українською мовою, іноді наближеною до просторічної, виходили майже всі районні та сільськогосподарські газети Луганщини, адже партійне керівництво прагнуло пристосувати селянську стихію, намагаючись будь-якою ціною солідаризуватися з інтересами робітничих мас.

Отже, утвердження національної мови в партійно-радянській пресі було ефективним засобом маніпулювання суспільною свідомістю української спільноти з метою приборкання національних суперечностей, що час від часу породжували вогнища соціальної ворожнечі.

Слід зазначити, що преса Луганщини не мала чіткої системи періодичності. Найбільш розповсюдженими були щоденні, дводенні, триденні та щотижневі видання. У той же час досить поширеними були й щодакдні, щомісячні, газети, які виходили 6, 8, 10, 12, 15 разів на місяць, залежно від економічних (фінансування редакцій), соціальних (попит населення), політичних (стосунки з владою) та ін. факторів. Цими ж обставинами врегульовувався й наклад періодичних видань, який досить часто трансформувалася.

Таким чином, вивчення історико-типологічної структури партійно-радянської преси Луганщини 20 – 30-х рр. ХХ ст. дало змогу зробити висновок про те, що під дією суспільно-політичних чинників сформувалася досить розгалужена система типів газетних видань. Типізація соціалістичних видань за територіальними ознаками та видавцем пояснюється уніфікацією регіональної преси за єдиним директивним планом, який забезпечував тотальний партійний контроль над розвитком її структури. Інші типологічні ознаки (мова, періодичність, наклад, читацька аудиторія, тематика, внутрішня структура й т. ін.) також керувалися політико-ідеологічними чинниками, що передбачало згортання свободи думки й слова, перетворення журналістики й преси на маріонетку комуністичної доктрини. “Диференційовані газети відрізнялися стилем і манерою подачі матеріалу, засобами аргументації, фактами й доказами, які вони наводили, але всі вони були тільки різними видами однієї зброї партії, виконували одні й ті ж бойові завдання зміцнення Радянської держави, зміцнення непорушного союзу робітничого класу і трудового селянства і виховання широких мас в дусі комунізму” [4, с. 48].

### **Література**

**1. Гур'єва С. А.** Типологія сучасної преси Східної України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец.

10.01.08. “Журналістика”/ С. А. Гур’єва. – К., 2006. – 13 с. **2. История** мировой журналистики / [Беспалова А. Г., Корнилов Е. А., Короченский А. П. и др.]. – [3-е изд.] – М. : ИКЦ “МарТ”, Ростов н/Д : Издательский центр “МарТ”, 2003. – 432 с. **3. Коляструк О. А.** Преса УСРР в контексті політики українізації (20-30-х рр. ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.08 “Журналістика” / О. А. Коляструк. – К., 2003. – 22 с. **4. Рубан В. А.** Становлення української радянської преси (1921 – 1925) / Рубан В. А. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 1965. – 196 с.

**Ульянова К. М. Типологічна структура Луганської газетної періодики 20 – 30-х рр. ХХ ст.**

У статті визначено основні концепції формування й трансформації типологічної структури луганської газетної періодики 20 – 30-х рр. ХХ ст., зважаючи на суспільно-політичні умови її розвитку.

*Ключові слова:* періодика, медіасистема, газета.

**Ульянова К. Н. Типологическая структура Луганской газетной периодики 20 – 30-х годов ХХ в.**

В статье определены основные концепции формирования и трансформации типологической структуры луганской газетной периодики 20 – 30-х гг. ХХ в., учитывая социально-политические условия ее развития.

*Ключевые слова:* периодика, медиасистема, газета.

**Uliyanova K. N. The typological structure in the press of Lugansk region during the 20 – 30 years of the XXth century**

The author of the article shows up the main typological generating futures and their influence in forming the type in the press of Lugansk region.

*Key words:* press, mediasystem, newspaper.

УДК: 821. 161. 2Т – 95. 09

**Т. В.Хом’як**

**“... ТАМ, ДЕ ТРЕБА, Я ТВЕРДА Й СУВОРА”  
(ПУБЛІЦИСТИКА ОЛЕНИ ТЕЛІГИ ЯК ВИЯВ ЇЇ СВІТОБАЧЕННЯ)**

Олена Теліга, представниця так званої “празької” поетичної школи, відома передусім як авторка поетичних творів, але їй належить і низка публіцистичних статей. Чи не найбільш відомі з них і найчастіше ставали об’єктом осмислення критики “Якими нас прагнете?”, “Партачі життя”, “Прапори духу”. До дослідження публіцистики О. Теліги звертались літературознавці як діаспорні, так і з материкової України,



зокрема Ю. Бойко [1], Д. Донцов [2], М. Жулинський [3], І. Качуровський [4], Н. Колесниченко-Братунь [5], Н. Котенко [6], О. Логвиненко [7], Н. Миронець [8] тощо.

Детальний глибокий аналіз всіх публіцистичних творів Олени Теліги ще попереду. Завдання ж цього дослідження окреслити найголовніші віхи.

Спробу проаналізувати поетику публіцистики О. Теліги знаходимо у статтях Н. Колесниченко-Братунь, О. Логвиненко. Зокрема, остання вважає: “Інакшу грань таланту виявила Олена Теліга у стихії публіцистики: з одного боку, обмеженій рамками суворої логіки, точністю фактажу, високої громадянської відповідальності, а з другого – розкутій у способі мислення, стилі” [7, с. 300]. Статті О. Теліги насичені цитатами з поетичних творів Т. Шевченка, Є. Маланюка, П. Грабовського, Б. Грінченка, О. Ольжича, П. Капельгородського, С. Кушніренка, Ю. Лермонтова (повністю процитованого поезію “Княгине Щербатовой”), тощо, цитатами із праць І. Франка, Джіакомо Леопарді, Кассона, Унамуно, Т. Карляйля, Арака; із газет та журналів (наприклад, “Дейлі-Мейл” – 31.X.1933). Апелювання до героїв окремих творів певних письменників (скажімо, Мар’яни із “Завулку” М. Хвильового, Аглаї із його “Вальдшнепів”, “Сосенка” із “Хочу” В. Винниченка) та згадки художніх творів (“Тарас Бульба” М. Гоголя, “Марія” Уласа Самчука, “Вілліам Завойовник” Р. Кіплінга, “Оргія” Лесі Українки, “Сини” В. Стефаника та ін.) допомагає авторці виразніше і логічніше розкрити свої думки.

Проблематика публіцистичних творів О. Теліги різноманітна, та найчастіше звертається авторка до “проблематики чину” [6, с. 304], передусім у статтях “Книжка – духовна зброя”, “Партачі життя (До проблеми цивільної відваги)”. Остання – це доповідь, виголошена у краківській “Просвіті” у 1941 році. У ній Олена Теліга виклала основи власного світовідчуження, “Партачами життя” вона називає тих, хто “перешкоджають на шляху до творення” “повного життя нації і людини”, що не раз свідомо, по чужому наказу, валять вже його збудовані підвалини, навіть розуміючи їх цінність, як не тими, що його руйнують і псують” [9, с. 125]. І далі авторка статті впевнено стверджує, що для них це є “найбільш відповідна назва”, і конкретизує: “Партачі життя, це є ті люди, що не мають звичайної, не геройської, а буденної цивільної відваги, без опертя якої найвищий героїзм зависав в повітрі, не пустивши коріння ані в землю, ані в маси. Тому власне тепер, коли стільки слів присвячується героїзмові, мусимо сказати собі одверто: культ героїзму є не до подумання без культу цивільної відваги, про яку чомусь – забуваємо цілковито” [9, с. 126]. Концепція чину передбачає виховання нової героїчної особистості, українця за національністю. Олена Теліга формує кодекс честі Нової людини, окреслює обов’язок митця перед нацією. Взірцями для прикладу в цьому вона називає переважно літераторів, зокрема Т. Шевченка, Олену Пчілку, І. Франка,

Лесю Українку, М. Хвильового. Особливо виділяє Олену Пчілку, яка була несхитною і твердо дотримувалась своїх життєвих принципів, відважно й сміливо їх відстоюючи, часом будучи лише “одним воїном у полі”. При цьому Олена Теліга апелює і до думки свого вчителя й побратима Д. Донцова: “Правду каже Донцов – в історії воюючого українства займе постать Олени Пчілки одне з найперших місць” [9, с. 136]. Образно й поетично авторка статті порівнює “партачів життя” із рослиною, одним із символів України, – соняшником: “Вони, як соняшники, хилять свої голови, то в один, то в другий бік, залежно від того, в який саме бік падає сонце загальної opinii чи чийогось успіху і де саме можна витягнути максимум матеріальної користі для себе” [9, с. 127 – 128]. Це порівняння надзвичайно влучне (пригадаймо, як вдало використав його і Остап Вишня в усмішці “Чухраїнці”). Олена Теліга доходить глибокого філософського висновку: “І найцікавіше, що те, що не дається багатьом героїчним зусиллям, це завжди вдається партачам життя” [10, с. 128].

О. Логвиненко у статті “Жінка із серцем орла” стверджує, що в “Партачах життя” О. Теліга “вже ворує на новий тип українця, котрий не просиджує в марності сірі дні, не партачить, взявши фальшиву ноту, в оркестрі державницьких ідей, а присвячує себе великій меті, керуючися цивільною відвагою у безкомпромісній боротьбі за її здійснення” [7, с. 301]. “Великим Партачем” називає вона В. Винниченка, безумовно, неординарну постать і в літературі, і в політиці. Та, думається, має рацію Ю. Бойко, коли наголошує в статті “Олена Теліга як публіцистка і поетка” на “невлучності характеристики Винниченка, постаті, обтяженої багатьма органічними недоліками в політиці та ідейно занепадними творами, але водночас автора визначних творів, а також і мужнього підпільника” [1, с. 251]. Олена Теліга в творчості В. Винниченка бачить лише один образ – образ Сосенка (вір “Хочу”) як втілення безкомпромісності; він має ідею в житті і бореться за її реалізацію.

“Найбільшим завзятим ворогом усіх партачів життя” авторка називає Миколу Хвильового, який, на її думку, вважаємо справедливим, “розумів і відчував цілою своєю істотою, що творити або помагати комусь творити нове життя можуть лише люди, які абсолютно уявляють собі, як те життя має виглядати, люди, які до глибини душі зрозуміли якусь ідею і хочуть її перевести в дійсність понад всякі свої інтереси” [9, с. 140]. Відчувається щире захоплення Хвильовим і його життєвою позицією. Для О. Теліги М. Хвильовий – “правдивий майстер життя”, “правдивий великий мистець”. Вона переконана, що “вистрілом у свою голову він забив не лише себе. Він розстріляв однією кулею в багатьох серцях безвольну нерішучість і рабську покірність, яку розстрілював за життя словами” [9, с. 143], упевнена, що він відчув, що “лише прикладом великої цивільної відваги і безкомпромісовості, аж до смерті, можна впливати на душу свого оточення так, щоб воно із суцільної маси лакеїв обернулося в націю, варту своїх великих героїв” [9, с. 143].

Стаття “Партачі життя” – це палке, пафосне, можливо аж занадто емоційне (але це від щирості і відкритості, відвертості, прямолінійності і безпосередності!) засудження духу рабської покори, опортунізму суспільства.

Олена Теліга запитує сама в себе: “Що ж то є ця цивільна відвага, яка необхідна для тріумфу будь-якої ідеї? Які її основні прикмети?” [9, с. 132]. І відповідає: “То є передусім вміння сказати “ні”, коли від тебе вимагаються речі, противні твоїй гідності і твоїм переконанням...”

То є вміння бути собою у всіх обставинах і перед людьми різних поглядів і різних становищ, одверто маніфестувати і боронити свої власні переконання і людей, думки яких ти ділиш.

То є вміння підтримувати людей, яких ти шануєш, ризикуючи навіть з цього приводу різними неприємностями та охолодженням з боку інших. То є, зрештою, вміння сказати в очі гірку правду тим, кому ця правда належить, а не шепотіти її по кутах інших, нагороджуючи при зустрічі об’єкт своїх шепотінь дружнім поглядом і сердечним стиском руки” [9, с. 132].

Концепція чину визначає і розуміння функції слова. О. Теліга присвячує статтю “До проблеми стилю” темі формування нового стилю мистецтва і стилю життя, які повинні б максимально відповідати вимогам часу. Літературознавець Н. Котенко класифікує її як “трохи декларативну” і шкодує, що “на жаль, досить складно зрозуміти із загальних фраз, позначених полум’яною риторикою і метафорикою, в чому ж таки, за Телігою, суть нового стилю” [6, с. 305]. Цей стиль повинен бути синтетичним, який “стинає криваві зигзаги, викликані шаленим темпом нашого життя, і збирає розкидані факти в одну чітку лінію від минулого до майбутнього” [9, с. 125]. Митці, які зуміли “схопити” цей стиль, – справжні, а інші – лише “імітатори”. Завданням нового мистецтва є “віднайдення не розплесканої пересічності, а правдивих глибин і висот української духовності і створення для них стрункої і незнищеної форми” [9, с. 162]. Щоправда, О. Теліга не уточнює, що ж це за форма. Вона стверджує лише: “Є в стилі нашого життя і нашого мистецтва щось від буряної ночі, з диким гуркотом грому, з блискавицями, що нагло освітлюють все довкола, ясніше як день, як сірий день стилю минулого віку, коли крізь павутиння туману тяжко було доглянути сонце, що так відчувається за темрявою сьогоднішньої ночі” [9, с. 102]. Авторка переконана, що саме така ніч “є найвиразнішим символом” доби, “її правдивим стилем”. Творцями ж його можуть бути лише ті, “хто може загострити свій зір в темряві, хто потрапить не лише безсило сліпнути від блискавиць, але й саме тоді схоплювати в ясному сяйві рефлексі минулого і бачити, як вогненні мечі світла роздирають чорну заслону, що ще висить над майбутнім” [9, с. 103]. Олена Теліга закликає створити свій стиль життя і творчості, який би відповідав певній добі, “стиль (як зауважує М. Жулинський) гострої і чесної реакції талановитого митця на несподівані спалахи

народного духа, героїки звитяжців, розбурханої стихії національного відродження, стиль простоти і лаконічності” [4, с. 95]. Нова епоха асоціюється в уяві О. Теліги не із спокійною буденністю, в основу мистецького піднесення покладено, як підмітив Ю. Бойко, “не статичне думання-міркування, а динамічна загострена думка-рішення” [1, с. 253].

Проблема призначення митця і мистецтва порушена О. Телігою і в інших публіцистичних творах. У статті “Прапори духа” вона означає їхнє завдання як “велике і прекрасне”, а суть його в тому, щоб виховувати “лише сильних і твердих людей української нації, що вміють жити, творити і умирати для своєї батьківщини” [9, с. 158]. У статті “Нарозстіж вікна” уточнює, що великий стиль правдивого мистецтва – це “романтика нації, романтика змагань, романтика життя!” [9, с. 165]. Вона вважає, що саме романтика може “вкласти” в “порожні руки” “творче натхнення, владний рух і тверду зброю”, бо тільки “романтика дає усьому барву, ритм, запах і струнку пружність” [9, с. 165].

Спробу визначити роль літератури зроблено в статті “Книжка – духовна зброя”. Публіцистка закликає людей чини цінувати силу слова, а літераторів не зневажати зброю, бо “книжка – духовна зброя – сміливо стає поруч залізної зброї” [9, с. 37]. Свої теоретичні міркування О. Теліга розкриває на прикладі “Боярині” Лесі Українки. В усвідомленні авторки Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка є борцями за національну ідею. На думку дослідниці Н. Котенко, “у розумінні Оленою Телігою того, яким має бути справжнє мистецтво, криється парадокс: з одного боку, вона явно проголошує необхідність суспільно заангажованого мистецтва, з другого, – переконує, що мистецтво не мусить бути пропагандистським (з “Прапорів духа”)” [6, с. 307]; “Треба собі виразно усвідомити, що українське мистецтво ніколи не було й не сміє бути лише агіткою, хоч би і зверненою проти нашого найбільшого ворога – Москви” [9, с. 162]. Певно така відмова від ідеологічної функції літератури, тут поділяємо думку Н. Котенко, викликана намаганням відмежуватись від радянського мистецтва, яке для неї було чужим.

Проблема “виховання нації” – лейтмотив усіх статей О. Теліги, яка поділяє світоглядні основи Олега Ольжича з його програмою виховання молоді. О. Теліга вважає, що мати в родині зобов’язана виховувати у дитини любов до рідної землі, що справжня українка повинна “дивитися на чоловіка, дітей, а головне на саму себе, не лише як на сторожів домашнього вогнища, а передусім – як на сторожів цілості, щастя і могутності більшої родини – нації” [9, с. 94]. При цьому вона порівнює українську жінку з німецькою і доводить, що для українки чотирьох “К” замало. Цю думку публіцистка сформулювала у статті “Якими нас прагнете?”, яка викликала чи не найбільший резонанс у критиці. Н. Котенко зауважує, що в цій статті наявні “феміністичні тенденції” [6, с. 307], хоча тут же згадує і думку Н. Ливицької-Холодної, дуже близької подруги О. Теліги, що остання була “гарячим ворогом фемінізму”, вважала, що лише у співпраці з чоловіками жінки можуть

створити щось значуще (це доведено і її життєвим прикладом). І все ж навряд чи правомірне таке твердження Н. Котенко, хоча вона й далі стверджує, що “з феміністичною критикою Олена Теліга мала чимало спільного, взяти хоча б її статтю 1935 року “Якими нас прагнете?” [6, с. 307]. Свідчення тому і слова самої О. Теліги у названій статті: “Треба ще більш рішуче відгородитися не лише від фемінізму (амазонства), але й від чотирьох К, що відгомоном грають навіть серед тих, які того зрікаються” [9, с. 92]. Так, О. Теліга безапеляційно усвідомлює, що в “усіх випадках роль жінки – величезна” [9, с. 94]. Вона переконана, що в сучасному її житті зустрічаються все частіше жінки, які порвали “зі старим шаблоном “жінки-рабині” і більш новочасним “вампом” [9, с. 97], що багато з них “віддають всі свої думки, всю свою працю, і хотіли б віддати своє життя рідному краю” [9, с. 97], “сотні, тисячі жінок відійшли далеко від типу “сонної весталки”, “простої земної мадонни” [9, с. 97]. І тут же з гіркотою констатує: “Та, на жаль, часом задалеко” [9, с. 97]. І тут знову, по суті, йде заперечення або в усякому разі неприйняття фемінізму: “Бо багато серед них стало тепер суворими амазонками, мужчинами в спідницях, позбавленими жіночності. Безперечно, вони можуть багато зробити для суспільності, але той викривлений, хоч часом і корисний, тип жінки ніколи не стане джерелом натхнення мужчини, який потребує поважності в чині й при праці, але ніжності й гумору – в перерві” [9, с. 97]. Тип жінки, до якого слід прагнути, за авторкою, це ті жінки, що є “вже ані рабинями, ані амазонками” [9, с. 97]. Саме така жінка може і хоче “дати мужчинам покраної України нове серце, новий імпульс до нових зусиль і до – перемоги” [9, с. 97]. Такий тип жінки О. Теліга уже знаходить і в художній літературі, українській зокрема, – Аглая у “Вальдшнепах” М. Хвильового, Васса в “Першій весні”. На думку публіцистки, чоловіки, зокрема і письменство, і “самі не знають, які жінки їм потрібні, якими вони хочуть їх бачити” [9, с. 100], “бо жінка в кожній нації є такою, якою її прагне мужчина” [9, с. 100]. На думку О. Теліги, українська жінка уже визначилась із своїм ідеалом, який би найповніше відповідав своїй добі, вона “хоче бути Жінкою. Лише такою жінкою, що є відмінним, але рівновартісним і вірним союзником мужчин в боротьбі за життя, а головне – за націю” [9, с. 101]. О. Теліга аналізує жіночі образи, характерні для української літератури того часу: жінки-рабині, жінки-вампа, жінки-товаришки. Проте ця стаття була уже не раз об’єктом дослідження науковців, отож обмежимось лише головними заувагами.

“Найслабшою ... публіцистичною річчю” О. Теліги Ю. Бойко вважає статтю “Сила через радість”. Це звіт, виголошений в Українській Студентській Громаді у Варшаві 15 червня 1937 року. Ю. Бойко наголошує, що “тут вона є ще ученицею Донцова, щирою, запальною його апологеткою, що сприймає українське духове життя ХІХ – початку ХХ століття крізь його окуляри” [1, с. 247 – 248]. Як не прикро стверджувати, але за молодечею запальністю, думається, О. Теліга

захопилась активністю молоді в Італії і Німеччині, навіть не підозрюючи, що саме від рук конкретних її представників буквально через кілька років обірветься її власне життя і життя багатьох її однодумців, а поки що вона уславляє одну “з розривкових юнацьких організацій нової Німеччини” – “Сила через радість”. “Праця і спочинок, сила і радість, обов’язки і пристрасті переплітаються у тих юнаків в одну цілість. Вони нічого не зрікаються в житті, живуть барвно і гостро, але живуть для Німеччини” [9, с. 105]. Плакаючи “культ наших”, тобто українських традицій, вона знаходить його в добі козаччини і по-дитячому наївно й щиро захоплюється конкретними їх представниками: Тарасом Бульбою, Сірком, Богуном. Про останнього вона з натхненням говорить: “Він був найяскравішим представником типу тогочасних українців, що зі сміхом зустрічали небезпеку, не розв’язували вузли, а розрубували їх, не жєбрали, а здобували, що вважали потрібним здобути” [9, с. 107].

Даючи узагальнюючу характеристику творчості Лесі Українки, Василя Стефаника, В. Винниченка, Павла Грабовського, Олега Ольжича, О. Теліга не завжди об’єктивна. По-перше, вона апелює до неї лише з точки зору вираження в конкретних творах “любові до батьківщини”, що безперечно, впливає із її завдання. По-друге, напрошується висновок, що далеко не з усіма творами цих митців була ознайомлена. Бо ж коли й стверджує, що в Лесі Українки й Василя Стефаника вони “пересякнені фанатизмом” [9, с. 112], і це сприймається як позитив, бо у них “вже був той фанатизм, те натхнення боротьби, які вирости в щастя у їхніх молодших наступників” [9, с. 112], то осмислюючи лише під означеним кутом зору, волюючи довести, що “герої їхньої творчості дивляться на свою боротьбу не як на жертву, лише як на своє життя, на свою мету. Вони не шукають середньої дороги, воліють смерть, як ганьбу...” [9, с. 112]. Процитувавши поезію про революцію О. Ольжича, “найбільш яскравого представника сучасної молоді поезії” (“Для них боротьба і життя – це синоніми. Життя – це боротьба, а боротьба – це справжнє життя” [9, с. 113]), авторка закликає уявити, “якого розпачливого вірша написав би з цього приводу такий Грабовський” (“і ми відчуємо всю безодню, яка ділить психіку цих двох поколінь поетів” [9, с. 113]. Навряд чи доречно було апелювати до творів саме П. Грабовського, ліричним героєм поезії якого переважно виступає борець за інтереси народу, та й саме життя (враховуймо, безперечно, умови!), якого є по-своєму також подвигом, бо ж із 38 років відведених долею і Богом майже 20 провів по тюрмах і на засланні, але ж для нього Слово і було зброєю, про яку пише О. Теліга в інших статтях (не згадуючи, щоправда, як приклад П. Грабовського) і володів він нею віртуозно, тримався до останнього.

Світогляд О. Теліги дослідники на сьогодні визначають як націоналістичний. У такому плані творчість П. Грабовського могла б їй не імпонувати, бо інтернаціональні мотиви у нього сильні і в поезії, і в прозі, а О. Теліга в статті “Братерство в народі” безапеляційно і твердо визнала, що “жодного інтернаціоналізму нема й не буде” [9, с. 155]. Але

ж під таким кутом зору творчість П. Грабовського нею не розглядається. Що стосується другої половини цитати, то вона правдива, і це цілком зрозуміло, умови життя цих поетів були різні передусім.

Саме у цій статті О. Теліга, даючи характеристику “сучасної молоді”, по суті характеризує себе (як згодом показала реальність, за екстремальних умов вона й повелась відповідно до власних принципів і переконань): “Шалена любов до життя і шалена погорда смерті. Чи може бути більш прекрасне і глибоке з’єднання? Звичайно, можна бути завжди поважним і бути героєм. Але нас завжди будуть більше захоплювати ті, які з усміхом стрічали небезпеку. Це тип людей, який своїми ідеями, своїми жертвами ніколи не гнітить свого оточення; навпаки, його захоплює і пориває за собою” [9, с. 115]. Як не згадати часи перебування О. Теліги в Києві в період другої світової війни, її перехід до ОУН, цієї політичної організації, яку О. Ольжич називав “військом незримим поневоленої нації”? О. Теліга поділяла позицію О. Ольжича, що Українську державу треба здобувати героїчною самопожертвою. Своє розуміння обов’язку і моралі втілила в життя. На смерть вона пішла без примусу, свідомо. Чи могла вона її уникнути? Певно, так. Могла і взагалі до Києва не їхати, а коли вже приїхала, то могла вчасно його залишити, бо ж знала, що небезпека стає близькою і реальною. То ж хіба не про себе пише в “Силі через радість”: “Завданням сучасної нашої інтелігентної молоді мусить бути стремління стати на чолі рядів, а не лиш між ними, а тому і повинна вона старатися виробити в собі прикмети не лише рядовика, а й провідника. Не лише послуху, а й команди, не лише ремісничого виконання, а й плануючої фантазії, блискавичної орієнтації. Щоб бути готовим кожної хвилини взяти лише на себе відповідальність, а не почувати, що ця відповідальність мусить лягати завжди рівномірно на плечі всіх її сусідів” [9, с. 119]. Пригадаймо, з яким захопленням описує свою першу зустріч з О. Телігою Яр Славутич у поемі “Моя доба” в розділі “Теліга в Києві”! Вона мала дуже великий вплив на людей. І вони їй вірили. Ішли за нею. І не помилились. З ними Олена Теліга була до кінця. Олег Жданович у статті “На поклик Києва” пише про час напередодні арешту спілчан: “Ситуація була більш як поважна, в кожному разі настрої був похоронний, лише Олена Теліга бриніла сміхом, підбадьорювала, казала, що братиме всю відповідальність на себе, тому іншим нема чого боятись. Потім ми довідались, що додержала слова абсолютно. Голошене нею почуття і обов’язок відповідальності вона виконувала і в обличчі смерті” [10, с. 226]. В іншій статті, “Література й революція”, щиро і символічно водночас Олег Жданович стверджує: “Поклавши на себе вінок мучеництва, Олена Теліга стала символом перемоги духу над матерією, ідеалу над тиранією, відваги над інстинктом самозбереження” [11, с. 294].

Та це буде згодом, а до цього Олена Теліга формувала кодекс честі й моралі і в поезії, і в публіцистиці.

Помітне місце в останній займає “Вступне слово на Академії в честь Івана Мазепи”, виголошене авторкою в Криниці в липні 1940 року. Ще й сьогодні, у дні ювілею Івана Мазепи, навіть від істориків чуються далеко не ювілейного плану слова, а тим більше відсутнє об’єктивне поцінування ролі цього гетьмана в історії. В усякому разі одностайності немає, різночитання і різносприймання ще на часі. Олена Теліга вважає без будь-яких застережень Мазепу справжнім героєм, що розпочав нову добу. Основною, найвищою метою життя, на думку О. Теліги, Мазепа вважав “обрубати нахабні московські пальці, що вже глибоко вбилися в живе тіло української нації. У цій боротьбі треба було бути і лисом, і левом. Мазепа вмів це в собі злучити” [9, с. 146 – 147]. Називаючи Мазепу великим політиком, вона підкреслює: він розумів, що “велич нації і сили держави будується мистецтвом і війною”, стверджує, що “для потомних поколінь, для завзятої, войовничої молоді, Мазепа лишився не лише як блискуча романтична постать, істинно великий майстер життя, але як найвищий символ змагань української нації за свою державну незалежність” [9, с. 150], “Мазепа – це ціла окрема і повна, виняткового значення доба в нашій історії. Мазепа – це символ справжнього голови держави і символ змагання за її суверенність” [9, с. 150], “Мазепа – це той незламний дух, що з залізною консеквенцією вів свій нарід з безнадійної руїни до тієї незалежності, яка і досі для нас всіх є найвищою метою” [9, с. 151]. Хоча з часу промови минуло майже сімдесят років, слова ці залишаються актуальними. О. Теліга нагадує, що Іван Мазепа, готуючись до збройного виборення незалежності України, зміцнював розбудовою національної культури і освіти дух народу (з’являлися храми, палаци, академії, школи). Він розумів, що лише внутрішня єдність і духовна енергія народу є запорукою державності і її визначальною опорою.

Роль особистості у формуванні стилю визначальна. О. Теліга вбачала в гетьманові Мазепі особу, заслугою якої був розвиток стилю українського бароко. Мабуть, таке твердження є дещо проблематичним, але сам факт свідчить про шанобливе ставлення О. Теліги до українського гетьмана і його діянь.

Усе своє життя (а згодом і смерть) О. Теліга підпорядковувала “безсмертним і невмолимим вимогам нації”. Вона була переконана, що тільки таке повне підпорядкування себе інтересам нації і “дозволить їй стати перед світом у весь свій потужний зріст!”. Свідчення тому – стаття “Братерство в народі”. У ній звучить застереження одностайності від використання “тріскучих слів і блискучих гасел”, якими двадцять років більшовицька Москва засипала українську свідомість: “І коли ми несемо ідею українського націоналізму на свої землі, не сміє бути ні одного порожнього слова. Кожне гасло має вростати в нашу землю, а не засмічувати її порожньою лускою. Коли говоримо про національну спільноту, мусимо її відчувати. Так, як тепер понад усе мусимо відчувати нерозривний зв’язок крові – братерство в народі” [9, с. 155].



Думки, висловлені авторкою у публіцистичних творах, думається варто більше розглядати в морально-етичному аспекті, аніж у площині суспільно-політичних відносин. Статті “Братерство в народі”, “Прапори духу”, “Розсипаються мури” написані під впливом і враженнями від подій другої світової війни, зокрема визвольних змагань ОУН. Вони виразно підкреслюють інваріантний спосіб мислення авторки. Виявилось, що в реальності традиційні заклики націоналізму не завжди адекватно сприймалися на Східній Україні. Увесь пафос О. Теліги спрямовує на утвердження послідовного відстоювання ідей нації в усіх ланках суспільно-політичного життя. Вона не адаптує свою ідеологію до конкретних реалій, а лише застерігає: “Будемо самими собою, з усіма своїми поглядами перед обличчям людей своєї нації...” [9, с. 163]. І далі: “Ми не йдемо накидати згори якусь нову ідею чужому середовищу, лише зливаємось із своїм народом, щоб спільними силами, великим вогнем любові розпалити знову всі ті почування, які ніколи не згасали: почуття національної спільноти і гострої окремішності” [9, с. 163]. Послідовна у власних переконаннях О. Теліга до самозречення вірить у Велику Ідею. Щирість, емоційність, гармонія слова і діла, автобіографічність, причетність до всього, вболівання за долю рідного краю і готовність все, навіть життя, віддати за свободу української нації – це далеко не всі ознаки публіцистики О. Теліги, яка поклала своє життя на вівтар рідної Батьківщини.

#### **Література**

- 1. Бойко Ю.** Олена Теліга як публіцистка і поетка / Ю. Бойко // Теліга Олена. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 243 – 261.
- 2. Донцов Д.** Поетка вогнених меж / Д. Донцов // Теліга Олена. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 268 – 280.
- 3. Жулинський М.** Пішла, бо знала : повернеться! / М. Жулинський // Жулинський М. Олег Ольжич і Олена Теліга. – К. : Вид-во імені Олени Теліги, 2001. – С. 81 – 100.
- 4. Качуровський І.** Творчість Олени Теліги / І. Качуровський // Самостійна Україна. – К. – 1997. – Ч.2 – 4.
- 5. Колесниченко-Братунь Н.** Публіцистика Олени Теліги / Н. Колесниченко-Братунь // Дзвін. – 2004. – ч.4. – С. 137 – 140.
- 6. Котенко Л.** Вихор і вогонь Олени Теліги / Л. Котенко // Теліга Олена. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 303 – 314.
- 7. Логвиненко О.** Жінка із серцем орла / О. Логвиненко // Теліга Олена. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 296 – 303.
- 8. Миронець Н.** “І злитись знову зі своїм народом”: Біографічний нарис / Н. Миронець // Теліга О. О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис. – К., Вид-во імені Олени Теліги, 1999. – С. 323 – 446.
- 9. Теліга Олена.** Вибрані твори / Олена Теліга. – К. : Смолоскип, 2006. – 344 с.
- 10. Жданович О.** На поклик Києва / О. Жданович // Теліга Олена. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 177 – 231.
- 11. Жданович О.** Література й революція / О. Жданович // Теліга Олена. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 292 – 296.

**Хом'як Т. В. “Там, де треба, я тверда й сувора” (публіцистика Олени Теліги як вияв її світобачення)**

У статті проаналізовано журналістський доробок Олени Теліги. Розкрито проблематику основних робіт. Висвітлено коло інтересів Олени Теліги. Автор приділяє значну увагу деяким аспектам поезії Теліги. Доведено непересічність та широту проблематики публіцистичної спадщини письменниці. Сучасний читач віднайде в есе Олени Теліги благочесні ідеали для наслідування та відповіді на низку важливих суперечливих запитань.

*Ключові слова:* публіцистика, есе, автор, світобачення.

**Хомяк Т. В. “Там, где нужно, я тверда и суворая” (публицистика Елены Телеги как проявление ее мировоззрения)**

В статье проанализировано журналистское наследие Елены Телеги. Раскрыта проблематика основных работ. Освещен круг интересов Елены Телеги. Автор уделяет особое внимание некоторым аспектам поэзии Телеги. Доказана значительность и широта проблематики публицистических работ писательницы. Современный читатель отыщет в эссе Елены Телеги благородные идеалы для наследования, а также ответы на ряд важных и протворечивых вопросов.

*Ключевые слова:* публицистика, эссе, автор, мировоззрение.

**Homiak T. V. Olena Teliga's publicism as the display of her world outlook**

Olena Teliga's journalism is analyzed in the article. The problematics of the main works is defined. Olena Teliga's range of interests is outlined. The author pays special attention to several aspects of Teliga's poetics. The fact that Olena Teliga is an outstanding publicist of a wide spectrum is proved. A modern reader will find fair ideals to follow and answers to numerous crucial issues in Olena Teliga's essays.

*Key words:* publicism, essay, author, world outlook.

## **Актуальні проблеми літературознавства**

УДК 821.161.2 : 087.5 ' 06

**Н. В. Антипчук**

### **ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Останніми роками ведуться активні суперечки про роль і місце дитячої літератури у становленні молодого українського суспільства. З одного боку, справа в тому, що література для дітей – одна з найбільш затребуваних у суспільстві галузей культурного розвитку. З іншого боку, треба брати до уваги, що численні проблеми не дозволяють сучасній творчості для дітей вийти на гідний рівень та зайняти поважне місце серед інших жанрів та видів художньої літератури. Найчастіше вказують причини ринково-матеріального характеру, які зумовлюють важкі умови існування дитячої книжки, її обмежений обіг, а нерідко також і невисоку якість такої продукції. Але цим не обмежується проблематика літератури для дітей, адже багато що залежить також від творчої спроможності сучасних письменників, від їхнього бажання працювати саме з малолітнім читачем.

Одним словом, у розвитку дитячої творчості спостерігаємо цілий ряд проблем, розуміння яких дасть змогу швидше подолати той виразний інформаційний вакуум, який відчутний на ринку дитячої книжки сьогодні. Увага до проблематики дитячої літератури, проте, нечасто звертається на найвищому рівні. В основному ці аспекти підлягають обговоренню в поточній пресі, однак серйозних наукових форумів, які порушували б згадану проблематику, бракує. Окремі сучасні вчені також порушують у своїх працях теоретичні аспекти літератури для дітей. Так, варто наголосити на відкривавчому характері книг та статей М. Славової [3, с. 4], яка прагне по-новому представити світ творчості для дітей, спираючись на наративну та рецептивну наукову методологію та впроваджуючи в український науковий обіг методи західних студій над дитячою белетристикою. Рецепція теоретичних проблем письменства для дітей присутня також у розвідках молодих дослідників Л. Ходанич [7, с. 8], О. Папуші [2], О. Тараненко [6], Р. Зозуляк [1] та інших.

На нинішньому етапі інформаційного розвитку українського суспільства традиційна дитяча книжка – як основний носій інформації та необхідний учасник виховного та розвивального процесу – посідає принаймні значно скромнішу роль, ніж раніше. Книгу витіснили інші джерела інформації, зокрема електронні, що за своєю мобільністю та

доступністю склали їй достойну конкуренцію. Таким чином, книга втрачає функцію найкращого друга дитини. Це, звичайно, стало закономірним наслідком сучасних інформаційних процесів.

Однак такий чинник не може також не викликати тривоги, бо ми не можемо чітко відповісти на питання, що і яким чином замінить роль книжки в дитячому розвитку. Місце книжки у житті наймолодшого читача ущільнювалося в міру інтенсифікації появи та популярності різноманітних дитячих забавок, комп'ютерних приставок, тетрісів, тамагочі, а далі – ігрових автоматів, мобільних телефонів, Інтернету, та, поза всякою конкуренцією, – телебачення.

Звичайно, те, що дитина сьогодні, окрім навчальних видань, здебільшого нечасто цікавиться художньою літературою (так зване “позакласне читання”), – назріла суспільна проблема, яка має ряд передумов, характеристик і чинників, основним з яких є власне кількість дитячих книг. В Україні за останні 4-5 років видання книжок за кількістю сягає приблизно однієї книги в рік на людину, і ще менше, (тобто, навіть не ціла книга!) на дитину. “Складається враження, - вважає М. Сенченко, директор Книжкової Палати України, - що українська книга приречена на зникнення. Коли може виникнути така ситуація? Учені вважають, що вона виникає тоді, коли проти якоїсь нації ведеться інформаційна війна” [5].

Проте коли вести мову про якість україномовної дитячої книги, статистика буде куди сумнішою. До прикладу, за даними Книжкової Палати України, за останній 2008-ий рік спостерігається позитивна динаміка зростання кількості книжкової продукції, зокрема для дітей та юнацтва, причому, кількість дитячих видань українською мовою, у порівнянні з 2007 роком, а також у співвідношенні з російськомовними дитячими виданнями, теж помітно збільшилася, і це не може не тішити. Адже, безперечно, за сучасних соціокультурних умов вихованню мовної та мовленнєвої культури молодого покоління повинно сприяти високоякісне україномовне, надто дитяче видання. Однак чи завжди кількість означає якість? Таке риторичне запитання актуалізується в розрізі аналізу актуальної книжкової пропозиції для дітей.

Чи не найгостріше проблема дитячої літератури поставлена в Україні, де суспільству потрібно формувати себе заново, повертаючись до дитячої щирості, та зібрати всі сили, щоб виростити наступну генерацію, яка власне і стане українцями. Безперечно, стан дитячої літератури в Україні зараз є набагато кращий, ніж був колись. Сучасні діти мають хоча б можливість читати цікаву, дійсно дитячу літературу, і вітчизняну, і зарубіжну. Сама ж дитяча література перестала бути політично заангажованою. В ній менше фальші, надуманості, в дитячій літературі з'явилися нові українські автори, українською мовою перекладено багато відомих і улюблених дітьми книг зарубіжних авторів.

Проте власне україномовна література досі залишається недоступною для більшості українських дітей, а дитячі письменники

здебільшого пишуть “у шухляду” через проблеми книговидання. Сучасні ярмарки дитячої книги виявляють характерну тенденцію: запит і попит читачів значно перевищують пропозицію книговидавців. Дитяче книговидання все ще недостатньо враховує читацькі потреби, не завжди де в ногу з часом.

Варто пам'ятати, що перший контакт дитини з виточеною літературною мовою відбувається через книжку. Незалежно від того, чи дитина читає самостійно, чи слухає читання дорослих, вона бере участь у важливому процесі пізнання нового. Роль мови велика навіть щодо осмислення та інтерпретації тих об'єктів та предметів повсякденного вжитку та оточуючої дійсності, які дитина постійно бачить. Тому раннє спілкування дитини з книжкою є вкрай важливим для формування та подальшого розвитку її духовної культури.

Однак не менш важливою є сама мова у дитячих творах, адже власне через неї маленький читач знайомиться з безкраїми просторами цікавого, захоплюючого світу. Від багатства мови, її образності, експресивності, метафоричного забарвлення буде залежати уявлення дитини про навколишній світ, вибудовуватиметься індивідуальне бачення середовища, яке її оточує. Мовностилістична досконалість текстів дитячих видань – чи не найголовніша запорука, своєрідний фундамент безперервного процесу формування мовної культури дитини. З іншого боку, барвисте насичення мови дитячих творів здатне впливати і на емоційну сферу маленьких читачів, сприяти розвитку пізнавальних процесів, таких як увага, уява, пам'ять та мислення. Більше того, на гармонійний всебічний розвиток особистості якраз і мають вплив мовні особливості творів для дітей: синонімічні ряди, метафоричні вкраплення, порівняльні звороти, символічні навантаження (без фанатизму), асоціативні ряди тощо. Варто уважніше придивитися до досвіду минулих поколінь майстрів української дитячої літератури – Олени Пчілки, Михайла Коцюбинського, Степана Васильченка тощо. Адже ці письменники високо цінували яскраве та оригінальне слово, усвідомлювали його вагу саме в творах, призначених для дитячого сприйняття.

Будь-яке дитяче видання з психолінгвістичної точки зору повинно максимально сприяти ефективному вивченню та оволодінню рідною мовою наймолодшими читачами. Психолінгвістичні засади творення текстів дитячих видань, а інакше кажучи, багате різноманіття лексики дитячого твору, в міру структурованої та увиразненої, здатне впливати на концентрацію уваги та пам'яті малих читачів (або слухачів читання), сприяти розвиткові творчого мислення, уяві, а відтак і мовленню дитини. Як не парадоксально, однак сьогодні державній українській мові, мові більшості населення, необхідний дієвий захист та помітна підтримка з боку держави. Українська мова – мова однієї з найдавніших націй, в силу різних, історичних, географічних однак, здебільшого, штучних причин та умов, відверто почала втрачати свою автентичність, первозданну

природну сутність. У багатьох же регіонах утворилася недоладна суміш, своєрідний мовний паразит – “суржик”. В літературі, надто призначеній для читачів-початківців, важким наслідком українсько-російського білінгвізму стало вживання так званих росіянізмів. Їх застосування у повсякденній розмовній мові згубно впливає на мовленнєву культуру дітей, по суті, найуважніших слухачів, що ніби губка, всотують оточуючу інформацію.

Немає сумніву в тому, що книга, яка потрапляє до рук дитини, коли вона тільки вчиться говорити, а далі читати й писати, справляє неоціненний вплив на формування її мовної особистості. Відтак неможливо переоцінити відвертий, абсолютний вплив дитячої книжки на подальше становлення особи, витворення її індивідуальності. І, як наслідок, можемо говорити про вплив на розвиток суспільства в цілому, бо дитячій книзі тут належить особлива роль.

Одна з найбільш гострих проблем – це те, що нині ринок дитячої книги, як і книжковий ринок в цілому, ущерть переповнений низькопробною російськомовною літературою, яка, хоч є більш доступною, ніж високоякісне україномовне видання, чинить руйнівний вплив (або й зовсім не впливає) на виховання культури читання дитини [5]. Повноколірне, виконане на доброму папері видання сучасного українського автора чи перевидання класиків літератури зазвичай же відлякують своєю ціною. Як наслідок, асортимент книжок, привезених з Росії, та відповідний попит на них, перевершує очікування. Такий попит стає зворотним ефектом браку якісної україномовної книжки, що не може задовільнити потреби наших батьків та дітей.

Не можна у зв'язку з цим не згадати, що упродовж тривалого часу українська дитяча література перебувала під пресом заборон та утисків. Її сумне минуле також позначилося на сповільненні розвитку та недостатній активності в наш час. Коли в 1963 році було запроваджено Валуєвський циркуляр, то, за задумом організаторів такої „акції” забороні видавати українську книжку спершу передували плани щодо необмеженого ввозу дешевих російськомовних книжок на територію України, що значно б розширило коло читачів саме російськомовної літератури. Таким способом потенційна українська книжка вже наперед витіснялася за допомогою державної політики царської Росії. На кілька порядків дорожче від російського українське (“малоросійське”) видання, зрозуміло, втратило свою конкурентоспроможність. Відтак потреба в різного роду заборонах мусила би сама собою відпасти.

Поміркуймо: чи щось подібне не відбувається сьогодні на українському ринку книговидавничої продукції? Більше того, українському авторові випала, здавалось би, непосильна місія. Він має боротися за виживання дитячої книги не лише кількісно, але й якісно. Адже живемо не в часи царської Росії, а кожний поважаючи себе читач, обираючи видання для дитини, поміж низькосортним та недорогим “сусідським” читивом надасть перевагу в купівлі якісної вітчизняної

книжки. Важливо, щоб було з чого обрати. Та якість нашої книжки далеко не завжди задовольнить покупця.

У нинішніх умовах винятково актуальною лишається проблема досконалого дитячого видання, спеціально створеної літератури, яка би враховувала вікові та пізнавальні потреби дитини. Особливо це стосується видань, призначених для дошкільного, молодшого та середнього шкільного віку. Існують у цій галузі певні певні наукові напрацювання. Сприятливим фактором є також поживлення на ринку дитячої книговидавничої продукції. Це стимулює до вдосконалення книжок для наймолодших, хоча такий процес іде нелегко та потребує чималої уваги з боку власне авторів, видавців та книгорозповсюджувачів, а надто самої держави, яка сьогодні здебільшого займає пасивну позицію в такому важливому питанні.

В ідеалі дитяча книжка – це унікальний продукт, що акумулює зусилля багатьох фахівців. Проте реально більшість наших дитячих видань не є результатом глибокої аналітико-пошукової роботи, лінгвопедагогічних та лінгвопсихологічних досліджень, мало опрацьовані, не враховують віковий критерій та освітній рівень дитини, переоцінюють, чи гірше – недооцінюють інтелектуально-креативний потенціал як дошкільняти, так і школяра.

Особливе занепокоєння викликає сучасний стан української мови у дитячій літературі. І справа тут не лише у барвистості, вишуканості і що важливо, “чистоті” мови, позбавленні від усіляких невмотивованих запозичень, домішок, російських сурогатів та покручів. Ідеться також про вміле, доцільне використання в дитячій літературі мовленнєвого різноманіття, піднесення автором мовної культури тексту, звичайно, з дотриманням норм сучасної літературної мови. Необхідно, щоб процес читання спонукав малюків, а згодом старших дітей до активації внутрішнього мовлення, а відтак і зовнішнього. Тому багатство лексики у дитячих творах є настільки важливим критерієм якості. Адже воно становить необхідну складову не лише формування та розвитку мови дитини, а й її особистості в цілому.

Ще один актуальний аспект – це вибір тону та характеру спілкування з дитиною. У середовищі дорослих часто побутує думка про те, що з юними слід говорити по-дитячому, за допомогою так званого “сюсюкання”, своєрідного передражнювання дитячої ще не виразної мови, відповідно і застосування дорослими дитячої лексики, різного роду звуконаслідувальних слів тощо. Ця думка хибна у своїй основі. Якщо в недалекому майбутньому ми хочемо бачити наших дітей свідомими особистостями, то слід уже сьогодні ставитися до них як до дорослих. Звичайно без упередженої серйозності чи зайвої суворості, яка може перерости у байдужість до внутрішнього світу дитини. Те ж саме стосується і дитячих творів. Пишучи їх, автор повинен враховувати досвід дитини, відчувати свого читацького адресата, брати до уваги віковий чинник. Однак він не повинен вдаватися до спрощеного тону

спілкування з дитиною, бо діти добре відчують штучність та удаваність.

На сьогодні навіть у фаховій літературі нерідко зустрічається стереотипне уявлення про те, що дитяча література – спрощений варіант “дорослої”. Вважають, що дитяча книга не вимагає великих зусиль і таланту, є явищем пересічним, а відтак і не заслуговує на спеціальну увагу. Її роль зводять до морально-виховного впливу, через те розмова про цей науковий об’єкт обмежується ствердженням практичної функції – як дитяча література впливає на свідомість, світогляд, характер, громадянську позицію тощо. Проте такий підхід зовсім ігнорує естетичний аспект, до якого останнім часом літературознавці придивляються дуже уважно.

Дитячий письменник ні в якому разі не повинен наголошувати мовною тканиною твору (вживаючи, наприклад, спрощені поняття) меншовартість дитячого розуміння та осмислення певних подій та явищ довколишнього світу. Він має розмовляти з дитиною практично на рівних (без перебільшення), уникаючи сентиментальних прикрас та не зловживаючи пестощами чи своєрідним мовним сентименталізмом. Дитяча література у своєму мовленнєвому прояві сприяє писемному й усному мовленню дитини. Від якості мовного оформлення тексту, адресованого дитині, залежить ефективність процесу опанування нею навиків читання й розуміння, а згодом і формування загальної мовної та мовленнєвої культури.

Свого часу Василь Сухомлинівський застерігав, що жодне захоплення не принесе користі, якщо воно не викликає в дитини думок, не торкається душі і серця. Звичайно, це безпосередньо стосується й дитячої книги. У процесі діалогу автора й читача самі його учасники поступово змінюються, набуваючи ознак іншої ідентичності, що відповідають їхній включеності в літературну комунікацію. “У процесі комунікації дорослий, – пише М. Славова, - актуалізує дитяче у собі і прагне до творчої реалізації через дитячий код, а дитина стає його “співавтором” із вирішальним голосом при виборі репертуару та стратегій тексту, які забезпечують його “потенціал сприйняття”. Позиція дитини в тексті виявляється “рольовими іграми” автора, а позиція дорослого – використанням дитячого досвіду та формуванням художнього образу на основі уявлень письменника про дитяче бачення світу” [3, с. 12].

Письменник, який пише для дітей, опиняється перед складним завданням: не спрощуючи тону й характеру спілкування, він має знайти такі прості й ефективні засоби, які б відповідали рівневі світосприйняття дитини. Відмова від сухих стереотипів оформлення дитячого видання, подолання автором одноманітності, шаблонності мови, що проявляється у заштампованості слів та виразів, статичності й стандартності конструкцій синтаксису, однотипності використовуваного словника, стане важливим кроком, що в подальшому буде стимулом до



мовленнєвої активності дитини, сприятиме повному і всебічному засвоєнню нею різних фрагментів національної мовної картини світу.

Справедлива думка, що майбутнє твориться в дитинстві. Від того, якими книжками та якою поезією чи прозою і, врешті, мовою виховуватимемо своїх дітей, підростаюче покоління, значною мірою залежатиме і подальший стан розвитку українського суспільства. Людство матиме розвиток тільки тоді, коли кожне покоління дітей отримає кращі умови для того, щоб зрозуміти себе і світ. Завдання літератури – не лише власне виховання дитини, а передусім - дати якнайбільше якісної поживи для роздумів. Тому наукові дослідження літератури для дітей та юнацтва беруть на себе місію зрозуміти дитину сьогодні, щоб змінити завтрашній день.

Зміна культурно-історичної парадигми початку XXI століття з її світоглядною плюралістичністю, актуалізацією проблеми ідентичності та комунікативною кризою, відтворена у гуманітарній галузі та мистецтві, знаходить відчутний вияв у творах, написаних для дітей та юнацтва у світовій літературі. Якщо сучасну культуру характеризують через категорії вичерпаності, то це свідчить, що саме з майбутніми дорослими асоціюється вдосконалення світу, а своє призначення теперішнє суспільство дедалі сильніше уявляє у плеканні наступного покоління людей.

### **Література**

**1. Зозуляк Р.** Виховання моральних рис молодших школярів Галичини засобами української дитячої літератури (1900 – 1939 рр.) : Автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.01 / Р. В. Зозуляк; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2005. – 20 с. **2. Папуша О.** Дитяча література : на шляху теоретичного самоусвідомлення / Олена Папуша // *Studia Methodologica*. – Вип. 12. – Тернопіль, 2002. – С. 119 – 125. **3. Славова М.** Волшебное зеркало детства. Статьи о детской литературе / Маргарита Славова. – К. : ПЦ “Київський університет”, 2002. – 92 с. **4. Славова М.** Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей / Маргарита Славова. – К. : ПЦ “Київський університет”, 2002. – 81 с. **5. Сенченко Микола.** Проблеми національного книговидання та бібліотечної справи. Розмову вів Володимир Бондар / Микола Сенченко // *Персонал*. – 2005. – № 10. Електронний ресурс : <http://www.personal.in.ua/article.php?id=138>. **6. Тараненко О.** Роль казки в становленні сприйняття художнього твору: Автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук / О. Тараненко. – Донецьк, 1999. – 24 с. **7. Ходанич Л.** Виховні та дидактичні аспекти в українській поезії для дітей / Л. Ходанич. – Ужгород, 1998. – 78 с. **8. Ходанич Л.** Виховні та дидактичні аспекти українського абеткового вірша в сучасній педагогіці / Л. Ходанич. – Ужгород, 1988. – 87 с.

**Антипчук Н. В. Проблеми сучасної дитячої літератури**

У статті розглядаються проблеми сучасної літератури для дітей. Вони викликані як загальним незavidним становищем книги в українському суспільстві, так і занедбаністю творчості для дітей, зокрема її мовно-стилістичних та пізнавальних аспектів.

*Ключові слова:* письменник, дитяча література, суспільство, культурна традиція, рецепція, мова.

**Антипчук Н. В. Проблемы современной детской литературы**

В статье рассматриваются проблемы современной литературы для детей. Они вызваны как общим незavidным положением книги в украинском обществе, так и второстепенностью творчества для детей, в частности языковых, стилистических и познавательных аспектов.

*Ключевые слова:* писатель, детская литература, общество, культурная традиция, рецепция, язык.

**Antypchuk N. V. Problems of modern child's literature**

In the article analysed the actual aspects of modern literature for children. These problems are related to the difficult general of book on modern Ukraine. But matter very much also aspects of language and satisfaction of cognitive ability of child.

*Key words:* writer, child's literature, society, national sources, cultural traditions, reception, language.

УДК 821.161.2.09 + 929 Малахута

**І. О. Вечоркін**

**М. МАЛАХУТА. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ІДЮСТИЛЮ**

Проблема стилю в літературознавстві достатньо відома, можна сказати давньовідома, адже привертала увагу ще античних мислителів, не зникла з наукового виднокола і в добу середньовіччя, і пізніше, актуальна для дослідження вона і на сьогодні. Відповідь на питання – чому ж понині, зважаючи на тривале, тисячолітнє вивчення, на цьому полі наукових шукань не розставлено всіх крапок над “і”? – вельми проста. Справа в тім, що індивідуальний стиль як об’єкт наукового дослідження – річ змінна, постійно поновлювана, якій повсякчас іманентне виникнення новотворів, до цього не класифікованих і не упорядкованих попереднім науковим досвідом. Адже ідіюстіль є втіленням, конденсатом багатьох особистісних рис конкретного письменника (йдеться лише про значних письменників), до яких належать, приміром, авторське бачення/сприйняття світу, естетичне

кредо, громадська і політична позиції, уподобання в добиранні способів і засобів художнього зображення тощо. Все перелічене підпорядковується багатьом чинникам, головний з яких – час. Час створює нові історичні епохи, суспільні формації, побутові умови, породжує все нових і нових талановитих митців із самобутнім світоглядом, котрі в подальшому своєю творчістю і розширюють, поповнюють зміст поняття “індивідуальний стиль”, постійно живлять питання ідіостилю, залишаючи його для науковців повсякчас відкритим, невичерпним. Адже “авторська індивідуальність не є статичною системою... Вона – не дещо подібне замкненому простору, в котрому у наявності то-то, вона швидше ламана лінія, яку викривляє і скеровує літературна епоха” [зош. №13].

Усвідомлення природи авторського стилю відбулося в добу Відродження, “поглибилось у XVIII ст., коли Ж. Бюффон висловив думку просвітників: “Стиль – це людина” [4, с. 406]. Дійсно, важко з цим не погодитись, стиль є своєрідним обличчям духу, психологічним рентгеном письменника. Метою ж даної розвідки стане дослідження одної із складових індивідуального письменницького стилю, а саме кольору, окраски художньої реальності, твореної автором. У своїй роботі ми просуватимемось подвійним шляхом: докладніше зупинимось на конкретному творі, побічно – на сумі творів письменника, поскільки для вибудови більш чіткого і довершеного уявлення про ідіостиль того чи іншого митця замало побачити один його твір, хай і з найвдаліших. Необхідно вивчати весь доробок купно, аби точно вилучити стильові доміканти із художньої тканини. Також в нашій роботі розглядатимуться й деякі інші прийоми нарощування письменником експресії, формування ним у реципієнта “правильного” емоційного фону під час читання і сприйняття тих подій, типів, образів, якими населено твір.

Віддавна безперечним вважається факт певної подібності між видами мистецтва, наявності спільного фундаменту, зокрема і у художньої літератури і живопису. Письменник так само широко, привільно, як і маляр, користується з кольорової палітри. Наука вже давно довела експериментальним шляхом залежність між кольором і його психологічним впливом на людину. Е. Савостьянов, покликаючись на дані сучасної науки, пише: “Кольорознавство і психологія встановлюють закономірності реакції на колір, взаємодію органа зору з випромінюваним кольором. Встановлено, що блакитний колір і його відтінки діють заспокійливо, червоний колір збуджує, зелений – підвищує загальний фізичний тонус організму і т.д. Комбінації кольорів, їх сполучання створюють ще більш складні форми емоційного впливу. Крім того, в процесі сприйняття різних кольорів у нас виникає уявлення про емоційний тон кольору: “теплий” чи “холодний” колір, “веселий” чи “траурний” колір тощо” [зош. № 14].

Отже, авторське бачення світу, крізь яке проглядають ті чи інші стильові засоби і способи писання художнього полотна, полягає не лише в певному доборі осмислюваних письменником тем і проблем, не тільки

в окресленні кола його соціальних та філософських позицій. Авторське бачення світу включає в себе ще й конкретне кольорове забарвлення, спектр барв якого в кожного значного письменника свій, і саме крізь цей спектр, порівняний із самобутньо забарвленими окулярами, митець і бачить ту життєву ниву, з котрої вибирає роками ідейно-сюжетний матеріал для власної творчості. Таке художньо-літературне явище найбільш зіставне з живописом – як традиційного, так і авангардного стилю. Певний світловантаж творів (або гама кольорів), запровадимо тут самк такий термін, є невід’ємною ознакою індивідуального письменницького стилю, нарівно з іншими стилетвірними складниками. Саме стилю, що вирізняє крупного митця, а не манери, притаманної багатьом. Визначається світловантаж шляхом аналізу комплексу творів, взятих у діахронії їх створення. Найбільш ефективним тереном для усвідомлення і літературно-наукової ідентифікації авторських кольорів, пануючих у світобаченні письменника, є робота з малою прозою та поетичним масивом творів. Пояснити це легко. Адже колір виступає домінуючим знаком епізоду, миті художньої дійсності, тим необхідним штрихом, що деталізує або емоційно закодує зображене. Емоційність і короткочасність – то прикмета малих жанрів, а не, приміром, роману чи повісті, котрі якраз збираються, комплектуються з цих численних епізодів, завданням яких є малюнок об’ємної, панорамної картини. В об’ємній же картині значущість кольору скрадається саме через об’ємність, необхідність насичення твору багатьма різними кольорами, іноді й такими, що не властиві “окулярам” митця, в цілому чужі для нього, але які у наміченому напрямку рухають сюжет, послуговують доконечній меті. В такому разі світловантаж стає заручником глобальної ідеї, покладеної в основу написання роману чи повісті, лише засобом її художнього втілення, і не може нам дати уявлення про принципи осягнення людини і світу даним автором. Одиначний художній факт, мікрофакт – ось царина, в якій доцільне й очікуване використання тої чи іншої кольорової гами з метою запланованого письменником впливу на реципієнта, породження в читача бажаної митцю реакції, емоції, настрою.

За приклад, на підтвердження вищенаведеного ми скористаємося з літературного набутку відомого українського письменника-шістдесятника, члена Спілки письменників з 1970-го року Миколи Даниловича Малахути. Його спадщина налічує сотні творів, і поетичних, і прозових. М. Малахута за творчим методом – реаліст, хоча протягом своєї письменницької діяльності зазнавав, що природно, різних літературних впливів, приміром “химерної” течії в українській літературі 1970-х, про що ми ще згадаємо нижче. У прозі, навіть у великих жанрах, Микола Малахута переважно лишається ліриком, щоправда зрілому йому була притаманною і певна публіцистичність, нарисовість (у кращому значенні цього слова), побудником якої, напевне, став його журналістський фах. Отже, лірик у прозі – найліпше “сировина” для

відшукання, виділення стилетвірних кольорів, якими митець фарбує власний художній світ, трансформуючи їх зі світу реального. І справді, довго з'ясовувати світловантаж М. Малахути нам не доводиться. Просякнення, проймання творів М. Малахути очевидне: тут владарюють фарби біла, сива, сиза, срібна, сіра. Якщо наводити конкретні приклади, перелічувати назви творів, то обсяг такого реєстру склав би сотні сторінок. Проте, аби не виглядати голосливно, подамо тут з малої прози та поезії кілька типових варіантів авторського бачення світу в кольорі: прозова збірка “Що таке щастя?” – сизий туман [с. 10], сивіли пагорби, пшениця, шлях [с. 12], білий-білий пісок [с. 15], свинцеві очі [с. 59], біло-сизо-димною стіною стояло місто [с. 72] тощо; прозова збірка “По той бік сну” – уві сні автор сам себе бачить сивого [с. 46] тощо; прозова збірка “Сьома книга оповідань” – все сиве від пилуги [с. 16], сивизна долини [с. 52], висивіле листя [с. 64] тощо; прозова збірка “Зустріч увечері” – дорога увижалася білою [с. 176], мов інеєм обсіпане серце [с. 177] та інше; у віршах “У літо з цього березня піду...” (зб. “Поезії цього року”, 1999 р.), “Помиєш любистком косу” (зб. “Вона”, 1974 р.), “Сивина” (зб. “Мужня доброта”, 1977 р.) та багато інших; або ж самі назви книжок – “Сивий кінь на сніжній отаві” (проза), “Підсвічу сивиною – аж диво в очах” (поезія) і т.д. і т.п.

Таку кольорову гаму передусім здибуємо в оповіданнях, новелах, в яких діє конкретний персонаж (персонажі) – людина. У творах же, в яких ідейний центр – лише природа (єдиним персонажем-людиною може бути сам оповідач – задумливий мрійник-спостерігач), така гама не культивується або репрезентована більш яскравою тональністю. Ці тенденції у доборі світла промовисто свідчать про драматично-трагічне переживання автором як громадянином соціальної даності, загальну незгоду із суспільним устроєм, прагнення самотності, спілкування з природним довкіллям. Проте характеризують його як людину все-таки світлу, адже, помічаємо, неяскраві кольори мають спільну саме світлу основу, темного, чорного кольору обмаль. І спадщину М. Малахути в цілому можна позначити оптимістичним карбом, його твори сповнені якщо не любов'ю до суспільства, то принаймні вірою в торжество Правди, турботою про людей, осмисленням існування людства, звичаїв, моралі. Знаючи М. Малахуту особисто, можу відзначити, що це зовсім не мізантроп, оскільки навряд чи знайдеться добропорядна людина, котра могла б засвідчити, що М. Малахута колись не допоміг, не підтримав, образив.

Цікавий зразок щодо світловантажу, нерозривно пов'язаного з образністю, являє собою оповідання Миколи Даниловича Малахути “Сиве воронове крило”, яке обговорюватимемо окремо. Саме на його прикладі ми зможемо простежити вміння оперувати, майстерність творення письменником відповідного настрою, емоційної атмосфери за допомогою і фарб, і образів, і деяких інших оригінальних художніх засобів. Порушених тем і проблем маємо в оповіданні чимало, і їм, як

годиться, властива певна ієрархія, першорядність. Очілником даної ієрархії виступає, безсумнівно, тема Дому, малої батьківщини. Туга за рідним краєм, місцями, де минули дитинство і юність, виникає ще у почині твору і вже не втихає до самого кінця. Композиційно ж опус вибудовано струнко і чітко: три глави – і два розбіжних ключі оповіді, два різних сюжетних відгалуження, які увіходять, вливаються в одне русло у третій главі – завершальній та об'єднавчій.

Перша глава ґрунтується здебільше на діалозі, розв'язанім автором під супровід стукоту залізничних коліс і під швидкі зміни пейзажів за шибками вагона. У потягу випадково зустрічаються двоє немолодих чоловіків, як з'ясується потім – краян. В подальшому вони згадують минуле, намагаються зазирнуть у майбутнє – через це мотив дороги, просування поїзда у весняну ніч надає їх розмові присмаку смутку, минулості й химерності людського життя. Дорога – це психологічне тло для подій першої глави, використане як образотворчий засіб М. Малахутою свідомо і, як побачимо далі, художньо виправдано. Часто-густо думки чи бесіду персонажів перериває авторський малюнок придорожного, мінливого гатунку: "... поїзд увірвався на повному ході між рясних вогнів, а вони, ввижалосся, трасують і враз наступально густо оточують його з двох боків..." [с. 5] або: "Шаленіли колеса на стиках і на стрілках, вагон заносило, відцентрова сила спершу штовхнула Тараса й Михайла на вікно, а потім притулила один до одного – поїзд на малій станції, що зустрілася, не зупинився, лише перехопився з однієї колії на другу, вирівнявся і чимдуж потадахакав у степ далі..." [с. 5].

Тарас і Михайло Редька – головні дійові особи оповідання. Прізвища Тараса автор не називає, мабуть маючи на увазі певну людину із літературних кіл (за словами самого М. Малахути, прототипом є Тарас Рибас і випадок, що трапився з ним колись), адже фах Тараса означається чи не відразу – він письменник. Письменник, хворий на серце, який, відірваний од теплового товариського оточення в Ірпені, мусить вертати в сім'ю, в Луганськ, оскільки обіцяв дружині бути на власні іменини вдома. Тарасові ж їхати не хочеться (про це він каже другові Василеві), через що не хочеться – М. Малахута не пояснює, створюючи в такий спосіб ситуацію невизначену, загальну. Даний епізод жодним разом не характеризує Тараса як певного персонажа, адже небажання їхати додому не вмотивовується тут якимсь конкретним конфліктом. Ні, автор веде про інше, повселюдне і типове "небажання" вже літнього чоловіка, бува, їхати (йти) додому. Читач має тут поміркувати самотуж про те, що з віком життя все більше натомлює людину одноманіттям, що часом і рідна оселя, хай і благополучна, надокучує своєю однаковістю і старизною. Особливо це вчувається на схилі літ, коли до старості крок (саме до цієї вікової категорії належить Тарас), коли відчуваєш, як життя спливає щомиті, точиться із тебе помалу, наче пил із пісочного годинника. Об цій порі людина прагне змін, усвідомлює ціну кожному дню, а надто такому дню, коли вдається вислизнути за межі усталеного

побутоіснування. Тож Тарас, з тих чи інших причин не бажаючи їхати додому, безрадісно прощається з товаришем на київському залізничному вокзалі. М. Малахута, малюючи розставання, влучно грає на контрастах (як і у всьому оповіданні), вплітаючи в оповідь вже від початку твору струмінь легкої зажури, який дедалі буде ширшати й розростатися, психологічно поглиблюватись. Наприклад, зарисовка весняної погоди: “Сонце, що котилося вже надвечір, було ще веселе, сліпучо сипало проміннями. Березень по перону між поїздів випустив вітра, свіжого, гострого, вже пропахлого весною...” [с. 1]. Опис весни, чудової погоди, психологічно, безумовно, позитивно освітляє той чи інший художній фрагмент. Так було б і тут, але поруч М. Малахута змальовує ось як самого Тараса: “Тарас був блідий і за останні дні ще більше схудлий. Під смутними очима – помережані зморшками тіні, уста посірілі...” [с. 1]. В іншому місці: “Він поплескав м’якими доторками Василеві передпліччя, затим легко потис руку, *гарячу*, а гуляв же довкола них *свіжак-вітер*...” [с. 1] Подібна дисгармонія додає творові експресії і аж ніяк не налаштовує на веселкове зав’язання і розв’язання вузла конфліктів ув оповіданні.

Отже, попрощавшись із Василем, Тарас вирушає у путь. В купе їде самотою, його опановує непояснений смуток. М. Малахута пише: “... він (Тарас. – І. В.) нарешті збагнув: той гачок на його душу накинула депресія. Таке з ним траплялося і раніше. А останнім часом, до поїздки в Київ, – частіше. І ось зараз – знову. Підступало... Підступило...” [с. 2] Саме в цю хвилю, вийшовши з купе покурити, Тарас і зустрічає Михайла Редьку – другого головного персонажа оповідання, либонь, центрального, бо про його долю й внутрішню природу читач звідує надалі більше ніж про Тарасові. Звідси вже триває основоположна дія і добігає кінця письменницький фоноутворюючий зачин.

Побачивши Михайла, Тарас не може оговтатись од несподіванки: “Невже й справді він?.. – все ще не вірилось у таку неймовірну зустріч Тарасові. – Невже він, таки навсправжки?.. Та ні, щось тут не те-е... Щоб через якихось, либонь, двадцять років та твій головний персонаж з оповідання “Мишко-сонях” та опинився з тобою у вагоні і просив отак запросто прикурити... Ну-у, життя!.. Щоб отакий номер відчикрижити...” [с. 2]. З часу написання “Мишка-соняха” минуло вже більше 20-ти років, тож обидва – ані автор, ані його персонаж - не стали молодшими. До того ж Михайло Редька не знав і так і не дізнався впродовж бесіди, що випадково став колись прототипом головного героя одного з творів свого співрозмовника, причому твору улюбленого, найсильнішого у власному доробку, на думку Тараса. І Михайло, і Тарас якимось одразу відчувли щирю взаємну приязнь, розговорилися, хоча розповідав переважно Михайло Редька. Виявилось, що обидва з полтавського села Старі Стожари. Це ще більше зблизило співбесідників, зблизило настільки, що згодом, коли Михайло сховався з поїзда, письменник Тарас “уповні відчував, як невіддільно злилися в одне ціле

той давній образ із його оповідання і цей чоловік, що стоїть поруч з ним в опівнічному вагоні” [с. 5]. А також Тарас відчув біль, почувачи при цьому, “що такий біль буває тільки в батька, коли він достеменно знає, що незабаром втратить свого сина. Ось цього, останнього, вже ні осягнути, ні збагнути не міг. Чому він повинен втратити? Як? Коли? Навіщо?.. Для кого?..” [с. 5] У свою чергу, Михайло, прощаючись, каже Тарасові: “... близькі ви мені стали. Чесно. Як рідня. Ну-у, не поминайте лихом!..” [с. 6] В діалозі між двома попутниками М. Малахута торкає ті теми, що завше у фокусі письменників, які бачили війну і повоєння. Так, Михайло Редька згадує своє важке післявоєнне дитинство, сирітство, дорослу роботу в діточі літа, батька, який загинув на війні, тощо. Художня література як продукт конкретної епохи відбиває більшою чи меншою мірою катаклізми цієї епохи, те основне, що непокоїло, із чим жило тогочасне покоління. М. Малахута, як і інші діючі в літературному процесі “діти війни”, в багатьох своїх творах пише про Велику Вітчизняну, повоєнні важкі роки, про тогочасне життя взагалі. І це природно: адже дійсний поет перепускає крізь себе бачене, спостережене, пережите, відчуте, а все це – пульс доби, її соціально-психологічне буття.

Протягом діалогу між Тарасом та Михайлом Редькою автор вдається до цікавих і обширних ідейно (однак невеличких за обсягом) ретроспекцій. Ці летючі екскурси в колишнє оздоблюють діалог художньо, породжують певний настрій, несуть необхідну за задумом М. Малахути інформацію читачеві. Так, приміром, Тарас, згадуючи Старі Стожари в розмові, звертається водночас до них і в пам’яті: “... і ясно перед собою побачив той куток села: він прилягав до поля, а кладовище було затиснуте з одного боку широким вигоном, з другого – вулицею, що прямувала до степу, а з третього – шерегою велетенських правічних дубів, од них – назва кутка (Дубовиця. – І. В.); а цвинтар старий, на ньому вже й не хоронили, він весь був у дрімучих бузкових кущах...” [с. 6] Такі описові, ліричні ретроспекції межують з подієвими, котрі зорієнтовують читача у сюжетних перипетіях, пояснюють зміст. Наприклад, коли Михайло Редька згадує під час розмови старобільське село Чмирівку, Тарасу миттєво пригадується-уздвівається: “Он де я його бачив, виявляється-таки у Чмирівці колись давно, – покивав Тарас своїм думкам головою. – У того діда. Мою матір теж доля закинула в Чмирівку. Тоді я саме працював у редакції обласної газети. І раз мене послали у командировку в Старобільськ. Так-так. І я заїхав до матері. Як ішов по вулиці, чув: на одному дворіщі дід умовляв хлопця залишитися, а він розджохано гарячкував: “Усе! Баста! Їду додому! Додому!” – натискав на це слово” [с. 4]. Додому, дім – ось та емоційно-смілова вісь, навколо котрої й обертається діалог між Тарасом і Михайлом. Ностальгія за спільною малою батьківщиною, Старими Стожарами, – саме це несвідомо злучає співбесідників духовно. Адже до несподіваної зустрічі в поїзді вони не були знайомі особисто. А тут, у



тамбурі, випалюючи одну цигарку за іншою (художній прийом – з метою інтимізації розмови), поклик землі особливо гостро почули обоє, він сколихнув приспалу десятиліттями любов до батьківщини. Персоніфікуючи в діалозі батьківщину, М. Малахута емоційно підкреслює ті поклади ніжного почуття до рідного села, які час нагромадив у душах Тараса і Михайла, останній неодноразово говорить про отчину як про певну живу істоту: “А вона, вона, - натис на це слово особливо з болем, - як вона там поживає? Не знав. Не відаю. Соромно, – зізнався, кліпнувши очима. – Ах, господи, бачу ту, що в дитинстві... А яка зараз, як жила, як була, що пережила, яка стала, що з нею? – вдарив себе по бортах піджака та й опустив зів’яло руки. – Туман... А вона ж є і в мені. Й у вас. А в кого нема? – скрушно і тихо, знов з болем спитав. І тут же сам собі відповів: – В усіх є. А бач – забули... Ви не забули?” [с. 5].

Під Полтавою Михайло зійшов. Тарасові тим важче було з ним розлучатися, що Михайло далі прямував саме в Старі Стожари, де вирішив придбати хату і оселитися назавжди. Тарас лишає Михайлові телефон, просить подзвонити, розповісти, як там “вона”.

Друга глава – також карбована мотивом подорожі. Але це вже подорож одноосібна: Михайло Редька намагається добутися Старих Стожар. Образ Тараса ми вже не побачимо у творі, хіба що опосередковано чи у сюрреалістичному дусі. Докорінно переминяється і форма письменницької оповіді: діалог поступається місцем авторському живописанню внутрішнього стану (переживань, думок) виключно одного персонажа – Михайла Редьки. Його дотичність до інших (епізодичних) персонажів полягає лише в обміні кількома репліками спершу з таксистом, а потім – із дівчиною-диспетчером. Редька наполегливо, з пересадками і дрібними перешкодами, правує до Старих Стожар, і в ньому “вже жило передчуття зустрічі з рідним краєм, душа раділа з того” [с. 7]. Сівши в автобус, він думав: “... от уже надивиться у вікно на поля, на села, на річки, на людей, на долини і на узвишся, на ліси і на степові гаї, на птахів і на тварин різних диких (їх тепер розвелось – запросто виходять на шляхи: простягай руку з іством і годуй)...” [с. 7].

Автовокзал у місті, де Михайло зійшов з потяга, через надто ранній час був зачинений. До рейсу першого автобуса лишалося більше двох годин, і Редька вирішив зачекати, “вибравши десь посередині лаву, мовляв, там затишніше, сів, поставив під лікоть чемодан, підняв повище комір плаща, насунув нижче на лоба кепку, убрав голову в плечі, глянув так на світ, прищулившись, промимрив: – Рання весна цього року. Ще й половини березня нема, а воно вже, бач, і... Ніч, правда, свіжа... – і незабаром уже дрімав” [с. 7]. Тут вперше в оповіданні, не враховуючи назви твору, з’являється образ ворона, починають панувати сивий та сірий кольори (попелясто-вицвілий чуб, сивий поїзд, сиве крило, сірий плащ, камінь сірий – про бруківку). Високохудожнім і густоасоціативним порівнянням М. Малахута уподібнює сплячого Михайла Редьку до

похмурого птаха: “Він сидів, як полинялий ворон (плащ був сірого кольору), якого місячно-зоряна ніч занесла під людський навіс до світання: кепка нагадувала настовбурчене пір’я, а ніс, що виглядав з-під неї, – дзюб... Він був наморений переживаннями, дорогою, неладним своїм життям, що он стільки вже рветься перебратись до Старих Стожар, додому, а воно все ніяк не складається, не виходить...” [с. 7]. Уві сні Редька бачить свого поїзного попутника. М. Малахута не називає попутника на ймення, і це створює ефект відчуження між колишніми співбесідниками, ніби вони знаходяться по різні буттєві виміри. Михайло ж поіменується на цих кількох рядках чотири рази, плюс пестливе Мишко з вуст попутника та незрозуміле Редьці звертання Мишко-сонях. Через це читач немов фізично відчуває, як від Михайла віє життям, силою й енергією, тоді як від його попутника – холодом, безликістю. Виникненню в читача таких почуттів сприяє також гротескний опис автором попутника, який являвся Михайлові уві сні: “... з розкуйовдженим чубом, попелясто-вицвілим, із такими ж невеличкими, охайно підстриженими вусами, з високим чолом, запалими щоками, і все те покрайне вздовж і впоперек ламаними зморшками... А окуляри схожі на очі якогось птаха” [с. 7]. Далі події у сновидінні набувають ще більш химерного вияву. Попутник звертається до Михайла: “Здрастуй, Мишко-сонях! Я лише на хвилинку, бо мене чекає мій *сивий поїзд*. Передай привіт же Старим Стожарам. Великий привіт батьківщині, Мишко, від мене передай! І – прощай! Тепер уже – прощай. – І поклав правицю йому на ліве плече: - Прощай Мишко-сонях! – і легенько штовхнув долонею: глянув на неї Михайло, а то *не рука, а сиве крило ворона*...”

Від того поштовху він і прокинувся. Враз. Оглянувся – туди, сюди, назад – ніде нікого. Михайла трясло – промерз – і від сну, і від того поштовху сивого воронового крила...” [с. 7].

Знаковим художнім фактом у сні Редьки є те, що попутник називає його Мишко-соняхом, і це при тому, що Михайло не знав про існування оповідання з такою назвою – “Мишко-сонях” та й навряд чи чув у своєму житті цю словосполучку від когось, тим більше на свою адресу. Тоді постає питання: звідки ж взялося у свідомості Редьки словосполучення, яке він не чув за життя, але яке було письменницьким неологізмом (гапакс легоменон) його попутника? Сновидіння, безперечно, всякі несподівані й чудернацькі речі можуть піднести нам, але такий збіг неможливий, тут угадується втручання чогось невідомого, ареального. Особливої ж гостроти прибирає це питання наприкінці твору, коли стає зрозумілим, що попутник Михайла на момент сну вже вмер або принаймні був при смерті. Тож виходить, що автор вдається у своєму оповіданні до чистого поля містики, сягає середовища трансцендентного, змальовуючи в сюрреалістичному ключі побачення небіжчика із живою людиною. І хоча таке ірреальне побачення “зреалізоване” явищем сну, стає ясним, що образ Тараса-попутника цюмить є не елементом сну, а “реальною” постаттю,

пов'язаною із потойбіччям, є прийдюю чи приви́дом з іншого світу. Такий сон можна вважати своєрідною прихованою антиципацією, віщою оповісткою щодо скорої долі Тараса. Отже, ми бачимо, що часопростір оповідання завдяки антиципації та передусім численним ретроспекціям виходить за пороги оповідання як жанру, тобто за поріг одноподієвості, надаючи творові прикмет повісті, оскільки читач має можливість досить докладно простежити чималий уступ життєшляху Михайла Редьки. Дане оповідання написане 1978 року, в ті часи в літературному процесі України ненадовго виникла так звана “хімерна” течія у прозі (В. Земляк, В. Міняйло, В. Дрозд, О. Ільченко і т.д.), де поєднувалися реальне з фантастичним, міфологічним. І хоча “Сиве воронове крило” навряд можна віднести до типових зразків творів цієї течії, проте її відгомін, стильові й змістові акорди (гротеск, фантастика, умовність) в оповіданні М. Малахути дуже відчутні.

Повертаючись до тексту оповідання, відзначимо, що образ ворона – як одиничний, так і множинний – у різних видозмінах присутній у дальших подіях твору. У районі на автовокзалі Михайло Редька не знаходить в автобусному розкладі Старих Стожар. У диспетчера дізнається, що територію, на якій розташоване село, вже років з двадцять як затоплено за державним планом, на тому місці тепер розпросторилося велике водосховище. Психічно-емоційний стан Михайла Редьки від такого повідомлення наближається до шокового. Він машинально крокує абикуди повторюючи: “Не мо-же бу-ти! – і надав ходи ще швидше. Тепер крокував під розрізнене по складах: – Не мо-же бу-ти. Не може бути” [с. 8]. Районне містечко було невелике, і Редька незчувся, як опинився на околиці, там, звідки починається дорога, що вела колись до його рідного села. Михайло, згадавши дорогу ще “живою” (коли нею їздили й ходили), вирішує простувати у напрямку села. Його шлях додому за тим, як описано природу, її “поведінку” у цей час, нагадує казкові чи билинні фольклорні мотиви, коли через ментальність, традиції українців природа у народному міфологемному світосприйнятті виступала як жива дійова особа. В даному разі природа мовби віщує біду або ж створює обрамлення біди такій, що вже сталася: “Обабіч, у високих і якихось урочистих, наче храми, осокорах, густо вигравало гайвороння. Луна гаркавила піднебесно й далеко, як по невидимих залізних трубах” [с. 8]; “Михайло пройшов трошки бруківкою і зупинився: відчув, що гайвороння репетує дужче...” [с. 8]; “Птахи, як чорні тіні, колами миготіли й над ним” [с. 8]; “Гайвороння з дужими й, здалося, сердитими вимахами крил пікірувало над Редькою...” [с. 8] тощо. До того ж дорога виглядала покинутою, забутою, від неї віяло запустінням. Ще перегода Михайло натрапляє на лисицю, з пащі якої стримить мертвий ворон. Причому лисиця, в свою чергу побачивши Михайла, не полошиться і не втікає, почувається тут хазяйкою, мовби вперше спіткає людину. Редька починає нервувати, і це художньо логічно, переконливо, адже автор свідомо для цього використовував градацію в описі природного

довкілля, що зрештою психічно напружує Редьку, таке з'явище природи “підстьобнуло його, і він надав ходи...” [с. 9]

Далі – знову сплеск експресії, основаної на контрастах. Так, слід було б очікувати, що така недобра народнопоетична градація має перевтілитися на щось негативне, зле, проте М. Малахута раптово втихомирює пристрасті, вводячи в оповідь розлогі сині кольори (на асоціативному рівні): “Вода відкрилася зненацька, подихом – вологим, свіжим, іскристим драйвом і блиском, мовби по ній щойно на шаленій швидкості проїхалося сонце... Це було красиво, так, наче Михайло раптом дістався до моря. Так, ніби воно вродилося перед ним несподівано, враз. Це було як диво” [с. 9].

Отже, цю мить читач опиняється перед двоякою, діалектичною соціальною проблемою, бінарною опозицією, висвітленою художньо: боротьба за першість між науково-технічним прогресом, з одного боку, і природою, традиціями, нарешті мораллю – з другого. Затоплено, принесено в жертву старе (хати, сади, городи, могили) заради будівництва нового, сучаснішого, необхіднішого людині в господарюванні ( водосховища). Взаємовідносини природи і людини як творця матеріальних благ – тема чинна для національної літератури другої половини ХХ століття. Крім своєї первинної актуальності і важливості, під пером майстрів красного письменства вона набрала філософського звучання, прибралася художньо, поєднала диктоване днем і вічне (“Поема про море” О. Довженка, “Тронка” О. Гончара, “Птахи полишають гнізда” І. Чендея тощо).

Повертаючись до образу ворона у “Сивому вороновому крилі”, слід відзначити, що він має як ознаки наскрізної художньої деталі, котра відповідає за емоційно-показовий фронт і присутня протягом всієї оповіді, так і ознаки символу, який опосередковано виражає сутність, часом глибинну, показаного у творі. Ворон у свідомості українців – це уособлення самотності, здиравіння, лиховісного знамення. В одному з епізодів оповідання (сон Редьки на лаві біля автовокзалу) М. Малахута обох – і Михайла, і Тараса – порівнює з вороном. Михайла зображено зовні схожим на ворона, а Тараса, який явився Михайлові вві сні, – із сивим вороновим крилом замість руки. Ворон як птах не прив'язаний до певної місцевості, він літун, перекотиполе, де поживок – там і він, саме такий, які в своєму житті є і Михайло з Тарасом, що забули про батьківщину. Наприкінці ж другої глави, змальовуючи водосховище, задля підсилення просторової ознаки, відчуття величі, всеохопленості води, М. Малахута вживає суфіксальну конотація “озерище” (замість нейтральної семи – “озеро”).

Трагічність фіналу, невдалого вороття на батьківщину підсилюється останнім епізодом оповідання, який уміщено в невеличкій третій главі. Отже, прибувши в Луганськ, Михайло Редька розмірковує: “Встигну ще на автостанцію... А йому подзвонити треба. Він просив. Я обіцяв. Так на так і буде. Як у земляків” [с. 9]. Слухавку довго не

піднімали, зрештою ж прозвучав млявий жіночий голос. Михайло привітався, запросив Тараса.

“ – Його нема... – невпевнено відповіла жінка.

- А де він? – підбадьорив своїм голосом Михайло.

- Помер... – голос у жінки при цьому слові одночасно здригнувся і померк.

Михайло повірив, і йому в спину дихнуло холодом, як од того водосховища...” [с. 10].

Отже, у вищеописаному ми мали змогу простежити не тільки в річищі дослідження ідіостилю М. Малахути, а й у літературному вимірі в цілому, як автор на підсвідомому для читача рівні за допомогою матеріально-формальних засобів організовує емоційне тло своїх творів, і не тільки застосовуючи один лише світловантаж. Л. С. Виготський у “Психології творчості” висловив конче слушну думку, що “емоції, викликані матеріальною формою мистецтва, впливають швидше на підсвідомість, емоції ж, породжені внутрішнім змістом твору, зведені швидше до свідомості” [зош. №14]. Тож не можна недооцінювати форму, бо саме в ній закладено ембріон естетичності, того невловимого, не завжди побаченого розумом, що неусвідомлено дозволяє нам насолоджуватися художністю, навіть іще не углиблюючися вповні в ідейно-змістові лабіринти твору. Світловантаж виступає й одним із ключових базисів для літературного психоаналізу творчого доробку конкретного автора. Дослідження, аналіз письменницьких фарб здатен розкривати перемінність психічного стану митця протягом всього його творчого буття, досить чітко віддзеркалювати його світобачення, сприйняття як приватної життєвої даності, так і катаклізмів сучасної йому епохи. Висвітлена нами стильова і психологічна проблема підбору кольорового спектра в художньому доробку конкретного митця у сучасному літературознавстві серйозно не стоїть, в площині дослідження індивідуального стилю кольоровому складнику приділено вторинну увагу. Таким чином, даний предмет має чималу перспективу у подальшому науковому обґрунтуванні й осмисленні.

### **Література**

**1. Методологические** и философские проблемы языкознания и литературоведения / Упоряд. д-р філософ. наук проф. А. Т. Москаленко. – Новосибірськ, 1984. **2. Савостьянов Е.** Искусство и зритель : К вопросу о сотворчестве при восприятии искусства / Е. Савостьянов // Эстетика и жизнь. – Вып. 5 – М., 1977. **3. Тынянов Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов – М., 2003. **4. Літературознавча** енциклопедія : У двох томах [Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К., 2007. **5. Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К., 1997. **6. Малахута М.** Поезії цього року / М. Малахута. – Луганськ, 1999. **7. Малахута М.** Вона / М. Малахута – Луганськ, 2000. **8. Малахута М.** Мужня доброта /

М. Малахута – К., 1977. **9. Малахута М.** Що таке щастя? / М. Малахута. – Луганськ, 2001. **10. Малахута М.** По той бік сну / М. Малахута. – Луганськ, 2002. **11. Малахута М.** Сьома книга оповідань / М. Малахута. – Луганськ, 2004. **12. Малахута М.** Зустріч увечері / М. Малахута. – Донецьк, 1988.

**Вечоркін І. О. М. Малахута. Деякі особливості ідіостилю**

В даній статті розглядається проблема індивідуального письменницького стилю. Також у центрі уваги знаходяться деякі особливості індивідуального стилю відомого українського письменника Миколи Малахути. Зокрема, це кольоровий аспект у зображенні художньої дійсності, інші засоби творення експресії.

*Ключові слова:* ідіостиль, експресія, колір.

**Вечоркин И. А. М. Малахута. Некоторые особенности идиостиля**

В данной статье рассматривается проблема индивидуального писательского стиля. Также в центре внимания пребывают некоторые особенности индивидуального стиля известного украинского писателя Микола Малахути. В частности, это цветовой аспект в изображении художественной реальности, другие средства созидания экспрессии.

*Ключевые слова:* идиостиль, экспрессия, цвет

**Vechorkin I. O. M. Malahuta. Some peculiarities of the individual writer's style**

The problem of individual writer's style is studied in this article. The special attention is paid to some signs of individual style of the famous Ukrainian writer Mykola Malahuta. Among them is the aspect of the colour which used in depiction of fictional reality, other ways of creation of expression.

*Key words:* individual writer's style, expression, colour.

**Відомості про авторів**

**Акіншина Ірина Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Антипчук Надія Василівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

**Біловол Юлія Євгеніївна** – асистент кафедри журналістики та видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Бровко Олена Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Бродська Оксана Орестівна** – аспірант кафедри теорії та практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**Веретейченко Ірина Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Національного університету “Києво-Могилянська академія”.

**Вечоркін Іван Олександрович** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Видашенко Наталія Іванівна** – викладач Харківської національної академії міського господарства.

**Гавриш Ірина Петрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства Національного аерокосмічного університету імені М. С. Жуковського “ХАІ”.

**Галич Артем Олександрович** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Галич Валентина Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики та видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Галич Олександр Андрійович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

**Гречаник Ірина Петрівна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Дубравська Зоряна Романівна** – аспірант кафедри теорії та практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**Дьяченко Ірина Сергіївна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Іванюха Тетяна Валеріївна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії літератури та журналістики факультету журналістики Запорізького національного університету.

**Куцевська Ольга Станіславівна** – асистент кафедри журналістики та видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Медоренко Олена Михайлівна** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Негодяєва Світлана Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Нестеренко Юлія Вікторівна** – аспірант кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Пангелова Марія Борисівна** – аспірант кафедри літератури та методики навчання Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди.

**Пінчук Тетяна Степанівна** – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Понасенко Артем Васильович** – аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Проценко Оксана Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету.

**Пустовіт Валерія Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Рева Лариса Григорівна** – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського.

**Родигіна Валерія Юріївна** – аспірант 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.



**Сизоненко Наталія Миколаївна** – старший викладач кафедри українознавства Полтавської державної аграрної академії.

**Скляр Наталя Володимирівна** – викладач кафедри романо-германської філології, аспірант кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Стадніченко Ольга Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри українознавства Запорізького національного університету.

**Ульянова Катерина Миколаївна** – асистент кафедри журналістики і видавничої справи Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Філоненко Наталія Михайлівна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Хом'як Тамара Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Запорізького національного університету.

**Черкашина Тетяна Юріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри романо-германської філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Шевердіна Анастасія Петрівна** – студентка четвертого курсу спеціальності “Літературна творчість” факультету української філології Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Шестопалова Тетяна Павлівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукове видання

**ВІСНИК**  
Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(філологічні науки)

**Відповідальні за випуск:**

проф. Галич О. А.,  
доц. Бойцун І. Є.

**Коректор:** Кулініч О. О.

---

Здано до склад. 31.07.2009 р. Підп. до друку 31.08.2009 р.  
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.  
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 32,7. Наклад 200 прим.  
Зам.№ 102.

---

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