

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 11 (198) ЧЕРВЕНЬ

2010

2010 червень № 11 (198)

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
(філологічні науки)

Постанова президії ВАК України
від 18.11.2009 р. № 1-05/5

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 10 від 30 квітня 2010 р.)

Виходить 2 рази на місяць

Засновник і видавець –
ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

Заступник головного редактора –

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

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, професор **Фоменко В. Г.,**

доктор 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 № ** (***) , 2010.

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 невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується ця стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з певним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з цього дослідження й перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Усі перелічені елементи повинні бути стилістично представлені в тексті, але графічно виділяти їх не треба.

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

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

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

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

ЗМІСТ

Актуальні проблеми літературознавства: українське літературознавство

1. Берберфіш М. В. Ірраціональна домінанта художнього світу як чинник поглиблення психологізації літератури (на матеріалі прози А. Крушельницького)	6
2. Бондаренко О. О. Концептуалізація простору в художній прозі Донбасу 1950 – 1980-х рр. (на прикладі творів П. Байдебури, І. Костири та М. Чернявського)	15
3. Бровко О. О. Ревізія тексту про текст в експериментальному романі Д. Бузька “Голяндія”	21
4. Бронза С. М. П’єса І. Тобілевича (Карпенка-Карого) “Мазепа” – переробка з поеми О. Пушкіна “Полтава”?	29
5. Бугайова Н. А. Дорога до себе у творі “Сенсація знічев’я” В. Гайворонського	35
6. Бурлакова І. В. Між традиційним каноном та модерним дискурсом: проза Юрія Клена (на матеріалі новели “Медальйон”)	40
7. Вечоркін І. О. М. Малахута і науково-критична думка ХХ – ХХІ століть	49
8. Галич О. А. Рецепція Києва в щоденнику Олесь Гончара	68
9. Гречаник І. П. Часопросторові характеристики внутрішнього світу героя (на прикладі фантастичної прози Олесь Бердника)	75
10. Двуличанська О. А. Особливості характеротворення жіночих образів у романі “Марія з полином наприкінці століття” В. Яворівського	80
11. Денисенко О. С. Театральна критика Юрія Шевельова	86
12. Зеленська А. В. Монументалізм як основа мистецтва сталінської доби	91
13. Зубова Т. П. Часопросторова організація художньої структури творів Василя Шкляра	101
14. Капліна О. О. Проблема самовизначення письменника в епістолярній спадщині Христі Алчевської	107
15. Коркішко В. О. Характерологічна функція хронотопу дороги у творчості Миколи Гоголя	112
16. Кочерга С. О. Семіотична партитура драматичної поеми Лесі Українки “Оргія”	118
17. Лапко О. А. Антитетичність художнього часу як атрибут романтичного мислення (на матеріалі “історіософських” поезій Якова Щоголева)	129

18.	Левицька Н. Є. Зображення української душі “знутри”, “від засад” у новелах Ю. Липи	136
19.	Мазнева Н. В. Проблема характеротворення образів у повісті Василя Слапчука “Кенгуру завбільшки з цвіркуна” ...	142
20.	Мержвинський В. В. Заголовки поем Т. Шевченка раннього періоду: особливості семантичного коду, специфіка параметрів форми	147
21.	Михида Л. М. Життєвий досвід автора як художній матеріал роману І. Багряного “Людина біжить над прірвою” (образ головного героя)	155
22.	Новик О. П. Дім у творчості Левка Боровиковського	162
23.	Перетята О. С. Переосмислення одвічних проблем людського буття у літературній казці Зірки Мензатюк у контексті світоглядного відображення народу: міфо-фольклорний дискурс	168
24.	Рибка О. П. Духовні опори: постаті Григорія Сковороди та Івана Світличного в українській літературі	176
25.	Синицина О. В. Стилїстична майстерність памфлетів Івана Багряного	182
26.	Тарарива Л. Ю. Адаптація темпоральної структури міфологічного календарного року в творчості Максима Рильського (на прикладі ідилїї “На узліссї”)	190
27.	Тичук О. М. Філософське бачення світу у поезїї Я. Кременського	195
28.	Шестопалова Т. П. Історія літератури як предмет науково-критичних рефлексій Ю. Лаврінєнка	201

Актуальні проблеми літературознавства:

зарубіжне літературознавство

29.	Верник О. А. “Пленительная это фигура ... в богатой замечательными людьми русской поэзии” (Н. А. Оцуп о Н. С. Гумилёве)	209
30.	Меншій А. М. Художня парадигма творчості Мішєля Уельбека	220
31.	Юган Н. Л. Сборник В. И. Даля “Два сорока бывальщинок для крестьян”: творческая история, структура, идейно-художественное своеобразие	229

Документалїстика на порозї ХХІ столїття

32.	Медорєнко О. М. Від інтуїтивного до знакового. Структуралїзм як новий етап розвитку автокоментаря	240
-----	--	-----

<u>Мовознавчі студії</u>	
33. Гоголенко О. П. Прізвиська з суфіксом –енк-о у творах Панаса Мирного	248
<u>Рецензії</u>	
34. Скиба О. В. Літературно-краєзнавче життя Слобожанщини ..	253
35. Фёдоров В. В. Рецензия на монографію Т. М. Марченко “Образ Богдана Хмельницького в літературе русского романтизма”	256
Відомості про авторів	259

Актуальні проблеми літературознавства:
українське літературознавство

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Крушельницький

М. В. Берберфіш

**ІРРАЦІОНАЛЬНА ДОМІНАНТА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ЯК
ЧИННИК ПОГЛИБЛЕННЯ ПСИХОЛОГІЗАЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ
(НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ А. КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО)**

Ірраціональна домінанта художнього світу – це превалювання нерациональних рис зображуваного письменником, а також його творчої манери, індивідуального стилю.

У цій статті предметом дослідження є ірраціональність як головна ознака показаних у творі подій, явищ, духовного життя й зовнішньої активності героїв, а також як чинник поглибленого психологізму в художній літературі (на прикладі прози А. Крушельницького). Вивчення категорії ірраціонального переважно здійснюється в царині філософії, психології, культурології, значно меншою мірою – в літературознавстві.

Особливості прояву категорії ірраціонального в художній літературі є маловивченими, оскільки їх вивченню присвячені принагідні розвідки. Попередні дослідження в цьому напрямку позначені поверховим характером, зводяться до ілюстрації конкретних прикладів реалізації ірраціонального початку в окремих творах. Це негативно впливає на рівень теоретичного осмислення проблеми, що або цілком відсутнє, або вкрай незначне. На сучасному етапі наявна невелика кількість праць, що репрезентують дослідження окремих аспектів категорії ірраціонального в межах певного художнього матеріалу. Це пов'язане з відсутністю в них узагальнень, усебічного погляду на проблему, а також із їх науковою націленістю, що полягає в дослідженні виключно конкретних творів на предмет наявності в них ірраціонального. Розвідки з цього питання також характеризуються виключно акцентацією й поверховим розглядом конкретних випадків наявності ірраціонального в літературі, проте вони позначені або відсутністю, або крайнім рівнем обмеженості дослідження його функцій у ній, взаємозв'язку з художніми особливостями й ознаками твору (зокрема, із поглибленим психологізмом).

Деякі дослідники розглядають ірраціональне в художній літературі як вільний від традицій, канонів і чітко визначених правил підхід письменника до творчості, оригінальне, непересічне подання ідей та образів (М. Мокрова, З. Є. Перфільєва) або як домінування почуттєвого початку в персонажах, на ідейно-тематичному рівні, проте

безвідносно до його зв'язку з особливостями твору, зокрема, із психологізмом (З. Є. Перфільєва). Дослідження в цьому напрямку також репрезентовані виявленням у певних художніх творах ідей філософів-ірраціоналістів (Т. Ю. Жихарева), а також окремих аспектів ірраціонального (наприклад, розвідки із застосуванням психоаналізу). При цьому поняття “ірраціональне” використовується в його “абсолютному значенні” як непізнаваного, не пояснюваного в принципі (Н. С. Мудрагей) [1, с. 7].

Зображення в літературі ірраціональних проявів людини іноді частково розглядається в спрямованих на вивчення психологізму творів наукових розвідках, проте поверхово: не досліджено, у який спосіб цей ірраціональний компонент художнього світу поглиблює й ускладнює його психологізм, а також не розв'язано проблему особливостей, специфіки експлікації внутрішнього світу, душі героїв у показі їхніх ірраціональних актів.

Проблема зв'язку ірраціональної домінанти художнього світу з образотворенням, тяжінням до індивідуалізації, поглибленим психологізмом, а також іншими художніми якостями твору досі не розв'язана.

У цій статті поняття “ірраціональне” використовується в такому значенні: 1. Непояснюване на основі законів логіки; 2. Такі “аспекти духовного життя людини” [2, с. 333], як емоції, почуття, неусвідомлюване, підсвідоме, інтуїція, віра, а також породжені ними її акти (у цілому – суб'єктивний компонент психіки людини та його реалізації); 3. Неадекватні, алогічні, неправильні й не контрольовані розумом прояви суб'єкта, а також незаконні явища.

Таким чином, ірраціональне – це узагальнене позначення явищ, актів, процесів, яким властива суб'єктивна природа, алогічність тощо.

Об'єктивний зміст завжди властивий виключно раціональному, а нерациональне як єдина альтернатива останньому має суб'єктивну природу. Отже, єдина сфера зародження ірраціонального – внутрішнє життя людини (суб'єкта). Показ ірраціонального прояву героя – це розкриття його психічної своєрідності в конкретний момент зображення і в цілому, оскільки нерациональній дії обов'язково притаманна суб'єктивність як “... ставлення до чогось, визначене особистими поглядами, інтересами або смаками суб'єкта” [3, с. 797]. У нерациональній активності персонажа виражено індивідуальні особливості його духовного життя через необ'єктивність її змісту: показано його погляд на певну проблему крізь призму іншої, домінантної для нього, а також його емоційного стану, специфічних поглядів тощо. Таким чином, у нерациональному прояві персонажа експлікується морально-психічний аспект його художнього образу, а в центрі зображення перебуває душа людини. На нашу думку, ірраціональна домінанта художнього світу зумовлює представленість у ньому на першому плані психічних особливостей героїв, що найповніше

виражаються в показі нерациональних актів останніх. Поглиблений психологізм твору – це значний рівень експлікації, “передавання ... внутрішнього світу персонажа, його думок, переживань, зумовлених зовнішніми і внутрішніми чинниками” [4, с. 292]. Ступінь розкриття внутрішнього аспекту образу персонажа (його душі) перебуває в прямій залежності від рівня представленості в ньому ірраціонального.

Показ ірраціональної активності персонажа фіксує й експлікує його психічний (зокрема, емоційний) стан у відповідний момент або період. Особливо виразно репрезентують це прозові твори А. Крушельницького, оскільки їх герої часто зображені в стані душевної нестабільності під час війни. Вона зумовлює майже безперервне психічне напруження, непевне, морально складне становище, передбачає постійну загрозу життю, небезпеку, критичні ситуації. Персонажі прози письменника перебувають саме в таких умовах, тому показ їх як суб’єктів емоційних актів та інших ірраціональних проявів цілком виправданий.

Психологізації художнього твору ґрунтується не тільки на зображенні ірраціональних проявів людини, а й глибинних внутрішніх якостей, так чи інакше прихованих морально-світоглядних основ героїв, що при цьому в них проявляються.

Ірраціональне в художній літературі, на відміну від раціонального, пов’язане з поглибленим розкриттям психіки героїв, ускладненістю їхньої душі, а також із домінуванням образотворення над показом у творі соціальних та інших реалій (проте в неореалістичному творі він також має місце поряд із поглибленим психологізмом). У порівнянні з раціональним, ірраціональний акт героя є засобом значно глибшого, ретельнішого розкриття його психіки: неконтрольована дія має “нерозумний”, суб’єктивний характер, розкриває неусвідомлювані компоненти душі персонажа (вони локалізовані в його психіці як невідоме, “нерозшифроване” для нього, реалізуються при цьому незалежно від його свідомих намірів, цілей, орієнтацій, переважно в момент його довільної активності, за цих найбільш сприятливих умов). Зображення ірраціональної поведінки героїв не тільки виявляє їхнє несвідоме, а й розкриває найбільш приховані внутрішні домінанти на протигагу їхній зовнішній активності (у т.ч. раціональної), воно є засобом з’ясування “істинного обличчя” персонажа, глибинної внутрішньої мотивації його раціональної й нерациональної зовнішньої активності, цілісного показу його психіки. Герой художнього твору як суб’єкт ірраціонального передбачає потенційно значну глибину й ускладненість розкриття душевно-психічної частини його образу.

Отже, ірраціональна домінанта художнього світу як надання письменником переваги зображенню нерационального є основою психологізації твору, оскільки заглиблення в духовне життя героїв пов’язане з показом їх суб’єктивних, алогічних проявів, емоцій, почуттів тощо.

Ірраціональна домінанта художнього світу твору є чинником підпорядкованості його змісту психологічному заглибленню в образи персонажів твору, вираженню суб'єктивної своєрідності людини. Нераціональне в літературі надає основу для психологічного плану зображення: людина постає у творі як суб'єкт експлікованих, “вивільнених” емоцій, почуттів, а її внутрішній світ виражається протягом дії. Отже, нераціональне є своєрідним засобом для поглибленого показу психічного компоненту образу героя.

Зображені не тільки зовнішні ірраціональні прояви персонажа, а й його внутрішні особливості, що підлягають непрямому вираженню. Через них встановлюється відповідність між зовнішніми діями (у т.ч. раціональними) та внутрішньою, непрямом показаною через нераціональне позицією героя: виявляється правда, глибоко прихована риса останнього. Ця експлікація носить невимушений характер, оскільки розкриття духовного життя героя через ірраціональне зображено природно, життєподібно, як випадкове й непряме. Ці внутрішні особливості якісно відмінні, а часом полярно протилежні по відношенню до зовнішньої активності героя. Їх виразником є ірраціональний аспект останньої, у якому вони так чи інакше мають місце незалежно від людини. Це зумовлює значне поглиблення психологічного плану зображення.

Позначені впливом емоцій, почуттів, неусвідомлюваного окремі прояви персонажів характеризуються невідповідностями наміру та змісту, а також зовнішньої діяльності та внутрішніх орієнтацій людини. Через ці ірраціональні акти героя показано його непряме саморозкриття: експлікація його душевного стану, а також поглядів, переконань, світогляду тощо. На нашу думку, значне занурення у внутрішній світ персонажа через ірраціональне ґрунтується на зображенні непрямого вираження тих особливостей його психіки, що містяться в ній поза межами контрольованого, свідомого й виражаються незалежно від людини (“саморозкриття без наміру розкриття”). Це вільне, нерегламентоване вираження глибинних якостей героя, “по відношенню до яких відсутній свідомий контроль” [3, с. 65]. Отже, показані ірраціональні прояви героїв зумовлюють поглиблений психологізм твору на основі експлікації переважно тих їхніх душевних якостей, що якнайбільше в них приховані й не підлягають свідомому, контрольованому вираженню. Таким чином, поглиблене висвітлення психіки персонажа реалізується в зображенні його ірраціональної активності, що містить його непряме саморозкриття. Передбачається або неусвідомлення, або осмислене приховування від оточення героєм тих його рис, що проявляються в цих його нераціональних актах. Ці внутрішні орієнтації, наміри, риси не підлягають прямому розкриттю людиною, оскільки вони або неусвідомлені нею, перебувають поза межами завжди готової до вираження, осмисленої складової її психіки. Вони наявні у психіці приховано від суб'єкта-носія, проявляються

непрямо в його актах, що позначені частковою або повною неконтрольованістю з його боку. До останніх належать саме ірраціональні прояви людини, у яких довільно есплікується її душевно-психічна своєрідність. Більшою чи меншою мірою неконтрольований акт людини є моментом висвітлення цих її якостей.

У прозі А. Крушельницького виразним прикладом такого непрямого саморозкриття є образ Павла Заячківського, що позначений амбівалентністю, невідповідністю зовнішніх дій та їх внутрішнього істинного, неусвідомлюваного підґрунтя. Зокрема, зображена громадська активність героя націлена на його самореалізацію, самоствердження в суспільстві, про що свідчать виключно його ірраціональні акти: відмова від підтримки ідеї революції на зборах від “слабкості”; неправильне розуміння окупації Львова. Спочатку він хоче тікати, відчуває страх, оскільки вважає, що місто перебуває “під ворогом”, а насправді його звільнила українська армія: героєві байдужі національні чи громадські інтереси, для нього головне – захистити своє життя. Образ Заячківського, на перший погляд, є суперечливим, тому що він спочатку постає як демократ, борець за громадські й національні інтереси, а потім – як великий землевласник, дідич. Проте показ цього героя ще в першому, позитивному, амплуа супроводжується непрямим розкриттям в ірраціональних проявах його правдивих внутрішніх рис. У його свідомості відбувається конфронтація цих орієнтацій, проте поза нею превалювання егоїстичного, власницького початку. Останній проглядається крізь ірраціональні акти героя, поза його свідомими намірами. Отже, правдива душевна природа, домінантна внутрішня ознака цього персонажа виявляється через ірраціональне ще до того, як її прямо зображено в його діях. У прозових творах А. Крушельницького так і не зображено остаточне усвідомлення героєм свого справжнього ества. Зображення раптової відмови прибічника революції й об’єднання українських земель від своїх поглядів на зборах, його зневіри в можливостях національної армії не знаходить логічного обґрунтування.

Розкриття правдивої внутрішньої домінанти героя реалізується в його ірраціональних актах як виявлення, “виведення назовні” незалежно від його свідомих намірів у певний момент його морально-світоглядних засад, що складають основу його поведінки.

Окремі герої творів А. Крушельницького є суб’єктами ірраціональних актів, що ґрунтуються на актуальному в конкретний момент домінуванні суб’єктивного початку в їхній психіці, зокрема, на превалюванні неусвідомлюваного або небажаного для вияву наміру над запланованим. Останній, як і пов’язана з ним лінія поведінки героя, є неправдивим: ним “замасковано” зовсім інші цілі суб’єкта, переважно особистого характеру. Вони є свідченням його правдивих рис, що розкриваються в його ірраціональному прояві. У творах А. Крушельницького найбільш виразно це репрезентовано в постаті Павла Заячківського: його активна громадська діяльність, показні

патріотизм і демократичність націлені на реалізацію егоїстичних претензій героя, зокрема на привертання уваги до його особи, на досягнення статусу в суспільстві, на його самозабезпечення тощо. Натомість у його ірраціональних актах представлено свідчення ефемерності його “позитивного амплуа” революціонера-демократа, борця за інтереси народу. На нашу думку, домінантним наміром цього героя є самореалізація, а визначальними внутрішніми рисами – зовнішня фальшивість, лицемірність, егоїстичність, надмірна увага до власної особи тощо. Така поведінка національно-свідомого, активного громадського діяча, яким постає на початку роману А. Крушельницького “Дужим помахом крил” Павло Заячківський у своїй раціональній зовнішній активності, не піддається логічному поясненню й не має у своїй основі чіткої закономірності. Проявлення фундаментальних внутрішніх рис героя через його ірраціональну активність представлено як спонтанне, випадкове: конкретний психічний прояв персонажа не безкомпромісний, не обов’язковий, а є тільки одним із варіантів його поведінки за зображених умов. Ірраціональний акт героя передбачає більш гостре й правдиве розкриття його глибинних внутрішніх якостей: воно не залежить від його свідомих інтересів і пріоритетів. Експліковане через ірраціональне не позначене впливом самоконтролю, свідомо визначених пріоритетів його суб’єкта, а його вираженню властива відсутність мотивації й незалежність від героя. Отже, визначальна риса морально-психологічного образу персонажа виявляється супроти його свідомих намірів, тому вона є його цілком правдивою й адекватною характеристикою.

Зображена ірраціональна дія не піддається осмисленню, розумінню або поясненню її суб’єктом (героєм художнього твору): він не в змозі подати обґрунтування своєї поведінки. Про це виразно свідчать внутрішні конфлікти, що не знаходять свого вирішення в розгорнутих психічних рефлексіях, “душевних метаннях”, а також пряма констатація персонажем своєї нездатності до осмислення, встановлення причин, мотивації власного акту. Герой циклу романів і повістей А. Крушельницького так коментує свою нездатність підтримати національні інтереси на зборах: “Я сам не знаю, ... що це таке було зо мною. Але я зробив зовсім незрозуміле для мене діло. Таке погане, що не всілі зясувати собі всього. Не можу спам’ятатися. Не всілі прийти до ладу сам із собою” [5, с. 29]. Зображення рецепції, бачення героєм власного вчинку як “темного”, невідомого, незрозумілого, такого, що не піддається осягненню розумом, указує на ірраціональний характер цього акту. Суб’єкт дії не здатний розкрити її причинно-цільовий аспект, дати їй будь-яку визначену оцінку (виправдати або визнати помилковою). Це ірраціональні, несвідомі прояви, вираження в яких глибинних рис людини не стримується розумом, не контролюється свідомістю. За відсутності таких обмежень найбільш глибоко локалізоване в психіці суб’єкта вивільняється й проявляється саме в цих ірраціональних актах, а

нерозуміння ним цього є потенційною основою зародження або активізації вже існуючих внутрішніх конфліктів. Прикметно, що у творах А. Крушельницького до ірраціональних психічних проявів більшою мірою схильні герої з душевною дисгармонією. Виражені в ірраціональній поведінці персонажа художнього твору глибинні психологічні особливості є важливими деталями, не усвідомлення або невизнання яких зумовлює виникнення внутрішнього конфлікту та його невирішеність.

Невипадковою в романі “Дужим помахом крил” є неспроможність Заячківського відстояти на зборах необхідність революції й об’єднання українських земель, коли він побачив “непристойну” поведінку однодумця: домінантним наміром цього героя є самореалізація, власні досягнення, натомість захист національних і громадських інтересів є тільки засобом для цього. Картина того, як Заячківський поступається своєю “благородною метою” через небажання бути схожим на цю людину, виявляє егоїстичність, зовнішню фальшивість цього героя: для нього важливіша його репутація, власні амбіції. Реалізація особистих егоїстичних амбіцій є домінантною по відношенню до боротьби за національні й громадські інтереси, що й зумовлює вибір цього героя на користь власної репутації й свого вигляду в очах оточення; для нього неприпустима схожість із п’яницею, а його подальші роздуми репрезентують неусвідомлення ним цієї його властивості.

Зображення у творі ірраціонального в героях передбачає розкриття в ньому їхніх правдивих глибинних внутрішніх якостей, оскільки неконтрольованість психічного акту (а саме цим характеризується ірраціональний прояв людини) означає відсутність будь-яких обмежень у вираженні через нього душевних особливостей його суб’єкта. Отже, через показ ірраціональної поведінки героя художнього твору письменник здійснює поглиблену експлікацію його психіки, зокрема, непряме розкриття причин її дисбалансу.

Ірраціональні прояви героїв також репрезентують їхні суб’єктивні погляди, переживання тощо. Наприклад, висловлювання селянина Кабана (“Як пригорне земля”) з приводу соціальної проблеми (поділу землі дідичів) має особисте підґрунтя: “... То нехай собі цей новий дідич не міркує, що він буде грати нам на носі. Я його спитаюся, хто з нас більш натерпівся: чи я, що просидів три роки в каторзі, чи він, що за той час село купив? Його жінка буде мені казати, що я її рабую? А на мою жінку вона не подивиться... А то, що я застав у хаті, як прийшов із полону, – то забавка? ... Чи в того нашого нового дідича було таке? А він же ж такий самий молодий, як і я! Чому він не на війні? Чому йому його пані не придбала бахура?” [6, с. 110 – 111]. Скасування хорунжим Летивітром (“Дужим помахом крил”) страти ворогів, один з яких стріляв з кам’яниці в представників української армії й не зізнався в цьому, має необ’єктивну основу: переконання, що неприпустимо стріляти в неозброєну людину, а гідна смерть армієця можлива тільки на “полі

бою” (війна як ірраціональне явище не передбачає таких правил, зокрема моральних). Цьому героєві притаманна глибока людяність, йому важко пристосуватися до жорстокої воєнної дійсності й прийняти її.

Поглиблення психологізму на підґрунті ірраціональної домінанти художнього світу полягає в зображенні емоційних порухів героїв, у тонкому показі деталей внутрішнього світу, висвітленні того пласту душі персонажа, який становлять неусвідомлювані чи свідомо замовчувані ним його особисті якості (розкривається те, що людина сама про себе не знає або приховує, через що пряме вираження або розкриття через раціональне нею цих своїх рис виключене). Ці особливості героя твору, виявлені через певний його ірраціональний акт, іноді є ключем до розв’язання його внутрішнього конфлікту, в окремих випадках вони несуть пояснення, розуміння суперечностей його внутрішнього світу, поведінки, адекватно вмотивовують та обґрунтовують його зовнішні акти (у т.ч. раціональні). На нашу думку, провідна роль ірраціонального в образі персонажа – це експлікація властивих йому специфічних рис, що, за творчим задумом письменника, не піддаються й не підлягають вираженню в інший спосіб (зокрема, прямому або через раціональну діяльність героя) й характеризуються значною глибиною локалізації в його психіці.

На нашу думку, проза А. Крушельницького є свідченням того, що ірраціональна домінанта художнього світу й достовірне, документальне зображення дійсності цілком сумісні, їх співіснування у творі надає йому виразних ознак неореалізму.

Література

1. Мудрагей Н. С. Очерки истории западноевропейского иррационализма / Н. С. Мудрагей. – М. : Наука, 2002. **2. Философия.** Энциклопедический словарь / [под. ред. А. А. Ивина]. – М. : Гардарики, 2006. **3. Словарь психолога-практика** / [сост. С. Ю. Головин]. – Минск: Харвест, 2003. **4. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т.** / [за ред. Ю. Коваліва. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. **5. Крушельницький А.** Дужим помахом крил. Роман з часів визвольних змагань 1918 – 1920 рр.: У 2 т. – Львів, 1992. – Т. 1. **6. Крушельницький А.** Як пригорне земля. Друга частина повісті наших днів. – Київ; Відень; Львів, 1920.

Берберфіш М. В. Ірраціональна домінанта художнього світу як чинник поглиблення психологізації літератури (на матеріалі прози А. Крушельницького)

У цій статті представлено результати дослідження ірраціональної домінанти художнього світу літературного твору, яка є основою й чинником його поглибленого психологізму (на матеріалі прози А. Крушельницького). Зокрема, експліковано зміст ірраціональної домінанти художнього світу, з’ясовано ступінь вивченості прояву, особливості категорії “ірраціонального” в літературі. Також виявлено й

репрезентовано те, у який спосіб зображення в художньому творі ірраціональних явищ, процесів та актів зумовлює поглиблення в ньому психологізму.

Ключові слова: ірраціональне, художній світ, психологізм, персонаж, суб'єктивне.

Берберфиш М. В. Иррациональная доминанта художественного мира как фактор углубления психологизации литературы (на материале прозы А. Крушельницкого)

В этой статье представлены результаты исследования иррациональной доминанты художественного мира литературного произведения, которая является основой и фактором его углубленного психологизма (на материале прозы А. Крушельницкого). В частности, эксплицировано содержание иррациональной доминанты художественного мира, выяснено степень изученности, особенности проявления категории “иррационального” в литературе. Также выявлено и представлено то, каким образом изображение иррациональных явлений, процессов и актов обуславливает углубление в нем психологизма.

Ключевые слова: иррациональное, художественный мир, психологизм, персонаж, субъективное.

Berberfish M. V. The irrational dominant of the artistic world as factor of deepening of psychologism of literature (on material of the prose of the A. Krushelnitsky)

The results of research of irrational dominant of the artistic world of literary work are presented in this article, which is basis and factor of his deep psychologism (on material of the prose of the A. Krushelnitsky). In particular, it is exposed maintenance of irrational dominant of the artistic world, the degree of studied is found out, features of display of the category of “irrational” in literature. Also exposed and presented that, how image of the irrational phenomena, processes and acts cause deepening psychologism in this.

Key words: irrational, artistic world, psychologism, character, subjective.

УДК 82-3“19”1950-1980 pp. (477.62)

О. О. Бондаренко

**КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ПРОСТОРУ
В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ ДОНБАСУ 1950-1980-Х РР.
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ П. БАЙДЕБУРИ, І. КОСТИРІ
ТА М. ЧЕРНЯВСЬКОГО)**

Донбаська література, як і будь-яка інша регіональна література, тісно вплітаючись у загальноукраїнський літературний контекст, все ж має певні особливості, що чітко вирізняють її, роблять оригінальною та самобутньою. Такі особливості можна виділяти на усіх рівнях побутування певної літератури: тематичному, проблематичному, концептуальному тощо. Так, при аналізі літератури Донбасу виразною є актуалізація письменниками просторових відношень, що виявляється у специфічному поєднанні двох по-суті протилежних площин – безмежного первісного простору та обмеженого урбанізму. Така особливість спричинена, безперечно, геополітичним становищем регіону, що одночасно є і найбільш урбанізованим регіоном України, і, поряд із цим, оточеним безмежними степами і полями, спадкоємцями колишнього Дикопілля. Втілення саме такої єдності полярних просторових площин знайшло своє особливе поширення у художній прозі 1950 – 1980-х років, що є наслідком певних процесів, які відбувалися у цей час у суспільстві, а саме: пришвидшена повоєнна відбудова регіону – так званий пік урбанізації, та певне послаблення політичного тиску на літературу, спричинене зміною партійного керівництва та “відлигою”.

Метою нашої статті є дослідження просторових концептів художньої прози трьох представників донбаського літературного процесу 1950 – 1980-х рр. – П. Байдебури, І. Костирі, М. Чернявського, яка, на нашу думку, найбільш повно репрезентує основні тенденції офіційної україномовної літератури Донбасу. (Під офіційною літературою будемо розуміти такі твори, що не були заборонені партійною цензурою, проте і не були написані на замовлення партії (як відомі нам “партійні агітки”). Критичне переосмислення літературної спадщини радянської епохи має дуже важливе соціально-політичне, культурне, наукове та практичне значення, проте до сьогодні цей процес виражений достатньо слабо і творчість багатьох талановитих представників не була ґрунтовно досліджена або ґрунтовно переосмислена. Це ж стосується творчості П. Байдебури, І. Костирі, М. Чернявського і, відповідно, ми також не маємо дослідження їхньої художньої прози на предмет просторової організації, важливість якого полягає у тому, що простір (як і час) є основоположним елементом людського буття та сприйняття світу. Частково особливості часо-просторової організації художньої прози зазначених письменників

було розглянуто нами у статті [2], а також у дисертації О. Кулініч, де було досліджено творчість М Чернявського у історіософському ключі.

Художня проза Павла Байдебури відрізняється складною просторовою організацією. Так, зокрема, роман письменника “Вогонь землі” будується навколо концепту дороги, що є композиційнотворчим елементом тексту. Цей концепт є одним з основних як для донбаської літератури загалом, так і для художньої прози П. Байдебури зокрема (композиційнотворчим елементом дорога виступає також і у його творі “Універсал Гетьмана Богдана”). Так, твір розпочинається із опису дороги, що поступово модифікується відповідно до зміни сюжету, – три книги роману подаються у її розвитку і можуть відповідно до цього бути загально охарактеризовані: перша – як дорога чумаків, друга – як дорога Гордія Головатого, або дорога правди, та третя – дорога Христі та Семенка, дорога оновлення. Тобто дорога тут є символом долі, що набуває конкретного значення на рівні кожного персонажа [1].

Дорога в творі постає одухотвореним елементом, що змінюється не тільки відповідно до зміни сюжету, але і до характеру персонажів, їхніх переживань та подій. Це концепт є певним маркером, що символічно репрезентує широку палітру настроїв, станів та відчуттів героїв, надає твору глибокого психологічного звучання.

Роль дороги також стає провідною і у формуванні способу оповіді твору. Так, події та описи подаються у розвитку – відповідно до розвитку дороги та світосприйняття певного героя. Так, у першій частині сюжет розкривається відповідно до чумацького сприйняття та обмежений шляхом валки, у другій світ сприймається очима Головатого, у третій – очима Семенка і Христі [1].

Семантичне поле концепту дороги є багатозаровим і не обмежено одним значенням – він осмислюється автором на кількох рівнях: як життєвий шлях певного персонажа, який він обирає; як доля, що не залежить від людини; як конкретний географічний шлях тощо.

Відповідно до смислового навантаження різняться і способи змалювання дороги та пейзажів у тексті, а саме звуковий та зоровий описи, на рівні яких виразно виявляються традиції художньої прози М. Коцюбинського. Пейзажі Павла Байдебури виразно містять у собі залишки пантеїстичного ставлення до природи, характерного для наших пращурів, а саме – її ушанування і одухотворення. Через застосування традиційного для усної народної творчості прийому паралелізму досягається певна персоніфікація природи. Пейзаж є діючою особою, що змінюється відповідно до обставин та емоційного стану героїв.

Пейзажі Павла Байдебури можна вважати певними маркерами національної української ментальності, і в першу чергу, таких її рис, як гармонічне світовідчуття та оптимізм. Найбільш виразно така особливість пейзажів виявляється у часто застосовуваному автором прийомі контрасту, що допомагає зрозуміти і відчутти суперечливість природної гармонії і людського світу.

Приєм контрасту також застосовується автором для побудови іншого рівня просторових відносин, а саме змалювання простору у зіставленні його теперішнього і минулого, причому минуле тут, більшою мірою, несе позитивне навантаження, сучасне ж – негативне. Варто зауважити, що поняття “сучасний простір” для роману “Вогонь землі” можна застосувати умовно, правильніше було б говорити “сучасний романний простір”, бо у романі розкриваються події 17 ст., тому автор, змальовуючи історичний простір, залучає до твору певні географічні реалії та описи в історичній перспективі, чим досягається відчуття конкретності простору та причетності сучасного читача до нього. Так, маємо у романі такі конкретні локуси донбаського простору, як Тор, Бахмут, Кальміус, а також такі наскрізні концепти, як кам’яні баби, вугілля, Саур-Могिला тощо. Зазначені елементи спричиняються до того, що у творі виразно постає специфіка саме донбаського простору. Ці реалії складають загальну просторову сукупність, що окреслюється у творах П. Байдебури як поняття “рідний край”, яке набуває символічного значення свободи. На цьому рівні автор, знов-таки застосовуючи прийом контрасту, створює виразну просторову дихотомію: простір волі і простір неволі. Під першим у творі розуміється безмежний простір Дикопілля (вільні поселення втікачів, козачі станиці, степ тощо), не обмежений будь-яким тиском. На цьому рівні автор говорить про певний дух, притаманний цій землі – “дух волі” [1, с. 116], що постає символом донбаського краю. Простір неволі – це простір міст (Бахмут, Тор), захоплених і покріпачених російською владою. Роль міста у творах П. Байдебури більш докладно досліджено у статті [2]. У вирішенні проблеми волі/неволі на просторовому рівні одним з провідних є концепт степу, що виразно ілюструє рівень як зовнішньої, так і внутрішньої свободи героїв, а також усього краю загалом.

Концепт степу, що символізує волю, стає панівним також і у художній прозі І. Костирі, зокрема у його творах: “Думи про Дике Поле”, “Думи про Донецький Кряж”, трилогії повістей “Доля”. Тут він постає складовою більш широкого просторового концепту “рідна земля”. Концепт рідної землі у художній прозі І. Костирі є доволі складним та багатограним, автор намагається створити якомога більш повний її образ, розкривши усі знакові для донбаського простору топоніми, гідроніми, історичні події, реалії та символи. Увесь зібраний, безцінний для краєзнавства та фольклористики масив відомостей було втілено у “Думах про Донецький Кряж” та “Думах про Дике Поле”, що являють собою справжню художню енциклопедію донбаського краю, а також у трилогії повістей “Доля”.

“Думи про рідний край” – це складний метатекст, що являє собою добірку документально-художніх творів про минуле і сучасне рідного краю, а саме: історичних довідок, легенд, переказів, бувальщин, документів, свідчень істориків, географічних відомостей та особистих спостережень, що їх автор майстерно вплітає у загальну композицію,

створюючи цим відчуття цілісності тексту. Компліментарність “Дум...” допомагає поєднати в одне художнє ціле досить різноплановий фактичний та фольклорний матеріал, чим досягається головна мета автора – змалювати рідну Донбаську землю як невід’ємну складову загальноукраїнського простору. Такий зв’язок цих двох просторів він доводить на кількох рівнях: географічному та духовному. Так, автор, наголошуючи на специфіці “вільної землі” – Дикого поля, підкреслює її глибинний зв’язок із Україною [5, с. 7] і називає Дикопілля “східною окраиной” України, заперечуючи тим самим будь-яку належність України до Росії. За допомогою історичних екскурсів автор розкриває сутність донбаського феномену: співіснування незламного національного духу мешканців регіону із тотальною зовнішньою русифікацією. Цю ж тенденцію бачимо і в повісті Івана Костири “Ненька”, де автор заперечує Донбаську відірваність від загальноукраїнського контексту, ілюструючи зв’язок регіону із всією Україною за допомогою річок [6, с. 7]. У цьому творі концепт “рідна земля” постає у нерозривному зв’язку із концептом “мати”, що підкреслює найвищу цінність рідної землі для людини і дозволяє тлумачити такий зв’язок двох концептів як символічну єдність “Неньки-України” та “дітей-регіонів”.

Унаочнюючи духовну єдність двох просторів – Донбасу та України за допомогою численних ретроспекцій у минуле України, автор охудожнює та поетизує їх. Більшість творів побудовано на перетині і зіставленні двох часових площин – минулого і сучасного, що створює певне відчуття гри автора з читачем: сам, стаючи учасником історичних подій, автор веде за собою і читача, створює атмосферу причетності, можливості відчутти дух і корені рідної землі. З цією ж метою автор занурює читача у фольклорну стихію, насичуючи текст вставками та посиланнями на українську народну творчість і навіть обирає специфічну художню форму для своїх творів, називаючи їх думами. Така назва може бути потрактована подвійно: як роздуми автора або як певний художній жанр, що своєю образністю, своїм смисловим навантаженням (пробудження патріотизму), ритмом часто наближається до традиційної української думи, що є найбільш специфічним і знаковим жанром української народної творчості (наприклад, “Дума о святих горах”[4]).

Приділяючи багато уваги у своїх творах питанню єдності Донбасу і України, пропагуючи загальнонаціональний патріотизм, І. Костира поряд із цим наголошує і на важливості регіонального патріотизму як обов’язкової складової загальнонаціонального, розкриває сутність, наводить, художньо пояснює та осмислює основні концепти донбаського патріотизму. Так, майже кожний з розділів “Дум...” присвячений або певним реаліям, або певним географічним об’єктам, що споконвіку є знаковими для донбаського регіону, а саме: кам’яним могилам, Хомутовському степу, Великоанадольському лісу, Саур-Могилі, Святогір’ю, Торським озерам, Золотому колодязю, Чумацькому шляху тощо, а також новим реаліям, набутим регіоном зовсім

нещодавно, проте таким, що вже навіки закріпилися як його символи: шахта, кам'яне вугілля тощо. Саме таке зіставлення, об'єднання минулого і сучасного регіональних просторів притаманне творам І. Костирі. Автор намагався створити нову історію донбаського краю, яка демонструвала б його правікові корені і єднала б із загальноукраїнською історією. Для 60 х рр. ХХ ст., коли автор розпочинав писати цю книгу, така позиція була достатньо новою, бо офіційна радянська історія виводила початок історії донбаського регіону від початку видобутку вугілля, тобто 17 – 18 ст. Варто зазначити, що часто автор не зупиняється на простому констатуванні здобутків і подій минулого і сучасного, подекуди ці площини розкриваються у відвертому ворожому зіткненні, причому сучасне, як правило, набуває негативного забарвлення [3, с. 141, 143]. Минуле, символом якого у сучасному світі І. Костиря вважає село, у трилогії протиставляється сучасному простору, символом якого є шахта, місто, що трактуються як зрада кореням та рідній землі.

Проте негативне відношення до шахти притаманне далеко не всім творам І. Костирі. Так, навіть в межах одного твору маємо полярні характеристики шахти, а також цілий цикл шахтарських оповідань, замальовок та нарисів, де, хоча і наголошується на важкості шахтарської праці, проте суворої негачії шахти не маємо. Навпаки, новий для регіону простір шахти автор тісно вплітає у загальну просторову площину, створюючи відчуття єдності і нерозривності нового і старого [5].

Найбільш виразно просторове протиставлення шахти (міста) та села знайшло своє вираження у творчості М. Чернявського. Ці два локуси постають у творчості цього автора, на відміну від художніх текстів вищерозглянутих авторів, не як єдність різних систем, що мають певні недоліки, проте є нерозривними, а як їх глибинне протиборство, хоча і у межах єдиного концепту “рідна земля”. Так, у романі “Людам важче” спостерігаємо негачію шахти як явища, що порушує споконвічну гармонію. Так, герой роману Заброта каже : “Коли ще й терикон виросте, то її буде видно на півсотні кілометрів, а терикони слід би ховати від ока людського – це не досягнення наше”. Йдучи за національною споконвічною традицією, автор одухотворює землю, порівнює її з людиною, наголошує на наявності у землі власного минулого, складної історії, цінність та неповторність якої навечно втрачається через розбудову шахт та міст. Просторовий концепт рідної землі осмислюється Микитою Чернявським і у інших творах, зокрема у повістях “Ранок під ногами”, “Пізнє каяття”, “Твої знайомі”. Місто в художній прозі М. Чернявського постає символом розлуки не лише з рідною землею, а і батьків з дітьми, символом душевних трагедій покинутих людей та людей, що змушені поїхати. Більш докладно проблему співвідношення міста і села у художній прозі М. Чернявського розглянуто нами у роботі [2].

Розглядаючи рівні просторової організації прози М. Чернявського, варто також звернути увагу на особливості пейзажів, а саме поєднання вузькорегіональних просторових концептів (шахта, місто) і

загальнонаціональних (журавель, вишневий сад). Традиційним для донбаської художньої прози є змалювання степу та способи такого змалювання – олюднення степу, звукова його картина, настроєність.

Специфічним для просторової організації творів М. Чернявського можна вважати їхній розподіл на війну і мир, тому що він представляє нам ці явища саме як просторові площини, обмежені у своєму вимірі, тобто як певні локалізовані явища. Війна подається як певний замкнений простір, потрапляючи у який людина виявляє свою сутність. Поглиблений психологізм роману-трилогії “Людам важче” дозволяє побачити новий образ людини, що її свідомість було поламано війною, причому без можливості вороття до нормального життя. За допомогою образу Петра Карого автор намагається показати, що причиною такої душевної трагедії є навіть не сама війна, як антигуманне явище, а той факт, що людину було змушено покинути звичний простір, насильно було розірвано її зв’язки із рідною землею [7, с. 55].

Отже, підсумовуючи викладене вище, можна сказати, що однією з основних рис художньої прози М. Чернявського, П. Байдебури та І. Костирі є зосередження уваги на просторовій організації творів, а також застосування певних концептів, що є знаковими саме для донбаського літературного процесу. Ці елементи використовуються у достатньо широкому семантичному полі, реагують і відповідають смислового та психологічного навантаженню тексту. Результати дослідження будуть використані у подальшому вивченні творчої спадщини зазначених письменників.

Література

1. Байдебура П. Вогонь землі / П. Байдебура. – К. : Дніпро, 1979. **2. Бондаренко О. О.** Особливості вирішення просторової дихотомії “місто/село” у художній прозі Донбасу 1950 – 1980-х рр. / О. О. Бондаренко // Актуальні проблеми слов’янської філології : Міжвузівський збірник наукових статей. – Вип. XXII. – 8 с. **3. Костира І.** Доля / І. Костира. – Донецьк : КД “Прспект-Прес”, 2006. – Т. 2. **4. Костира І.** Думи про Дике Поле / І. Костира – Донецьк : Каштан, 2002. **5. Костира І.** Думи про Донецький Кряж / Костира І. – Донецьк : Каштан, 2002. **6. Костира І.** Ненька. Хата / І. Костира. – Донецьк : КД “Прспект-Прес”, 2006. – Т.1. **7. Чернявський М.** Людам важче / М. Чернявський. – К. : Дніпро, 1981. **8. Чернявський М.** Твої знайомі / М. Чернявський // Донбасс. – 1986. – № 6. – С. 5 – 27.

Бондаренко О. О. Концептуалізація простору в художній прозі Донбасу 1950 – 1980-х рр. (на прикладі творів П. Байдебури, І. Костирі та М. Чернявського)

Запропонована стаття присвячена дослідженню особливостей просторової організації художньої прози П. Байдебури, І. Костирі та

М. Чернявського. Особливу увагу звернено на основні специфічні просторові концепти, що маркують цю прозу саме як донбаську.

Ключові слова: концепт, простір, художня проза, пейзаж, опис.

Бондаренко Е. А. Концептуализация пространства в художественной прозе Донбасса 1950 – 1980-х гг.

Предложенная статья посвящена исследованию особенностей пространственной организации художественной прозы П. Байдебуря, И. Костыри и Н. Чернявского. Особенное внимание уделено основным специфическим концептам, которые маркируют эту прозу именно как донбасскую.

Ключевые слова: концепт, пространство, художественная проза, пейзаж, описание.

Bondarenko E. A. Kontseptualizatsija of space in art prose of Donbass 1950 – 1980 years

Offered article is devoted to research of features of the spatial organization of art prose of P. Bajdebury, I. Kostyri and N. Chernyavsky. The especial attention is given to the basic specific concepts which mark this prose as Donbass.

Key words: the concept, space, art prose, landscape, the description.

УДК 821.161.2– 32.09

О. О. Бровко

РЕВІЗІЯ ТЕКСТУ ПРО ТЕКСТ В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМУ РОМАНІ Д. БУЗЬКА “ГОЛЯНДІЯ”

Життя – це картина в картині
Б. Тенета

Винесені в епіграф слова героїні повісті Б. Тенети виводять на асоціативний ряд специфічних художніх форм, а саме: вистава у виставі, фільм у фільмі, роман у романі. Під загальною структурою тексту в тексті перш за все розуміється гіперриторична конструкція, в якій одне повідомлення інкорпороване в інше. У трактуванні цієї категорії В. Руднев продовжує думку Ю. Лотмана щодо дзеркальних зв'язків основного та факультативного (на перцептивному рівні осягнення) тексту, що може бути критичним коментарем, романом, фільмом чи виставою, витвореними персонажами. Детальніше це питання висвітлили Л. Делленбах та М. Ямпольський. Власне процес переходу від світу реального до світу зображеного, тобто аспект спеціальної організації

“рамок” художнього зображення осмислює Б. Успенський у “Поетиці композиції”: “Ця проблема постає як проблема чисто композиційна; уже із сказаного може бути зрозуміло, що вона безпосередньо пов’язана з певним чергуванням опису “зовні” та опису “всередині” – інакше кажучи, переходом від “зовнішньої” до “внутрішньої” точки зору, і навпаки” [1, с. 279].

Отже, текст у тексті насамперед позначає текст про інший текст, розгорнутий за принципом ізотопії, що передбачає наявність композиційної рамки та лейтмотивної лексеми. Сукупність елементів, семантично близьких до смислових домінант романної оповіді в межах інкорпорованого тексту, а також актуалізація підтексту як породження тексту вставної новели – важливий, на нашу думку, формотворчий чинник поезики. Літературознавець М. Хатямова вдало відзначила, що вставний твір повинен складатися на наших очах, так чи інакше досліджувати сам себе і цим впливати на поступове формування твору зовнішнього: “Роман у романі, таким чином, перетворюється на роман про роман, до того ж про те, що створюється упродовж викладу” [2, с. 161].

Предметом нашої уваги стала актуалізація такого типу висловлювань в експериментальній прозі 20 – 30-х років ХХ ст. По-перше, ми прагнемо осмислити перегляд (ревізію) авторами поширеного у вітчизняній і світовій практиці художнього прийому. По-друге, ми намагалися подати нове бачення, свіжий погляд (своєрідну ре-візію) проблеми тексту про текст. Отже, мету цієї розвідки ми визначили як ревізію тексту про текст в експериментальному романі. Матеріалом дослідження обрано твір Д. Бузька “Голяндія” у зв’язках із текстами аналогічної структури та проблематики.

Мотив творчості, декларований у первинному тексті, розгортається у вставному: основий текст несе задачу опису або написання іншого тексту, що і є змістом усього твору. Погоджуємося з В. Рудневим щодо своєрідної гри на рівні прагматики внутрішнього та зовнішнього текстів: “Цей конфлікт покликаний глобальною установкою культури ХХ ст. на пошуки втрачених кордонів між ілюзією і реальністю. Тому саме побудова текст у тексті є настільки специфічною для ХХ ст., хоча в принципі вона використовувалася доволі широко в культурах типу бароко” [3]. Підтвердженням цього положення є наше дослідження геральдичних текстів української барокої прози, опубліковане раніше [4, с. 61 – 67].

Інтенсивне використання прийому “роман у романі” характеризує поезику франкомовного “Рукопису, знайденого в Сарагосі” польського письменника Я. Потоцького, написаного між ХVIII – ХІХ ст. В українській літературі відомий “Винайдений рукопис про руський край” Л. Мартовича. Хрестоматійним прикладом тексту про текст є “Майстер і Маргарита” М. Булгакова. Розігрування п’єси у структурі драматичного твору становить поширений прийом у літературі Відродження,

пригадаймо, зокрема, трагедію У. Шекспіра “Гамлет”. Драма Л. Піранделло “Шість персонажів у пошуках автора” заклала підвалини модерного психологічного театру в Італії на початку ХХ ст. Роман В. Набокова “Блідий вогонь” складається з поеми, написаної загиблим митцем Джоном Шейдом. Однак типологічний ряд текстів значно ширший за традиційно подані в довідкових виданнях приклади. Наприклад, навіть не сам процес написання героєм власного твору, а фізична історія рукопису становить зміст невідомого широкому загалу “Спаленого роману” філософа і перекладача, киянина за походженням Я. Голосовкера. Твір складається з розлогого прологу та двох частин. Хворий на ім’я Ісус записує те, що диктує образ на фресці в олтарній палаті, проте інfernальний митець спалює роман, автор-скриптор таємничо зникає, а текст поновлює спеціальна редакційна комісія. У другій частині нанизано епізоди подорожей Ісуса (пацієнта чи образу з фрески?) нічною Москвою. Цікаво, що сюжетний мотив народження тексту біблійної тематики в стінах “псіхейного дому” розроблений Я. Голосовкером раніше за сюжет роману М. Булгакова, на що також звернули увагу М. Чудакова та О. Граф.

Ю. Данькевич відзначає: “Композиція “лівого” роману, як правило, складалася із кількох новел. Це давало змогу письменнику охопити та всебічно олітературити будь-який факт із тодішньої реалії” [5, с. 186]. Н. Бернадська наголошує, що автори “лівого” роману прагнули зруйнувати “не традицію як таку, а її мертві, закостенілі форми” [6, с. 187]. В “Історії радості” І. Ле, “Ользі” Я. Качури та “Гармонії і свинушнику” Б. Тенети один із персонажів сам пише художній твір. У формі роману, написаного Івонною Вольвен, скомпоновано “Лепрозорій” В. Винниченка. У вступному слові, адресованому видавцям, авторка наголошує, що дуже молода й недосвідчена в літературних питаннях. Специфікою композиційної організації повісті Б. Тенети є ретроспективне розгортання мотиву знайденого рукопису загиблої героїні Катерини Лозко, назва якого і стала назвою всієї повісті. Роман Я. Качури “Ольга” містить авторські сумніви та інтенції, що формують внутрішнє текстуальне поле: “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...” [7, с. 31]. В “Історії радості” І. Ле спостерігаємо роздуми про адекватність художнього тексту принципів життєвої правди, актуальному для реалістичної естетики: “...Доки автор блукав, відшукуючи 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” [8, с. 126]. Повість про людей вирішив написати і Степан Радченко – герой роману В. Підмогильного “Місто”. Вставна новела “Пташиний жаль” у тексті роману Олесь Досвітнього “Кварцит” зберігає змістову та естетичну цілісність, водночас слугуючи експозиційною частиною для

розгортання сюжетного мотиву літературної дискусії. Іноді літературна полеміка на сторінках творів української прози 20 – 30-х років розгортається за участю не тільки вигаданих персонажів, а й реальних осіб. Так, Д. Бузько в романі “Голяндія” подає діалогічну розмову з “талановитим і свіжим українським письменником” Гордієм Брасюком, де радиться, який краще конфлікт обрати для свого роману [9, с. 244].

Літературні дискусії, роздуми над питаннями жанру, конфлікту та стилю визначають особливості мистецького дискурсу в романах “Честь” М. Могилянського, “Голяндія” Д. Бузька, а також, певною мірою, “Двері в день” Г. Шкурупія. У романі В. Домонтовича “Без ґрунту” додатково прокоментовані автором мистецтвознавчі пошуки героя.

Одним із найбільш помітних представників українського авангардного письменства є Гео Шкурупій. Навіть Ф. Якубовський, традиційно негативно оцінюючи художнє окреслення письменником шляху до “дверей у день”, писав: “Безперечно, роман “Двері в день” своїми формальними сторонами має певну технічну вартість у літературі. Цей експеримент можна вивчити й використати” [10, с. 264]. Дослідниця романістики 20-х років З. Голубева зазначала, що роман має новелістичну композицію, причому кожна новела являє собою самостійний твір із власною фабулою та героями [11, с. 38]. Літературознавець наголошує, що “основним нововведенням Г. Шкурупія була відмова від сюжету і конфлікту, що дозволило створити деструктивну композицію роману із властивими їй несподіванками і навіть трюкацтвами. Проте, ця новація виявилася нежиттєздатною. Скориставшись нею для цілого роману, письменник практично не зміг відмовитися від сюжету і конфлікту у складових частинах твору (новела, повість)” [11, с. 38]. Готичні мотиви “чорної” новели з підготовкою власного похорону, відвідуванням анатомічного театру, очікуванням та викраденням трупу, що постійно повторюються, є на нашу думку, своєрідними прийомами нагадування, що дозволяють подолати протиріччя між багатовимірними діями та одновимірним повідомленням про них. Не зовсім зв’язані, на перший погляд, безпосередньо з основною психологічною лінією вставні епізоди, покликані фантазією Теодора Гая над картиною, у лінійній послідовності розгортають підсвідомі приховані імпульси внутрішнього життя персонажа [12, с. 50]. У рецензії Л. Смілянського “Двері в день” характеризуються як “механічна суміш літературних чи близьких до літератури форм: сценарія, репортажу, стенограми лекції, публіцистики”, що “механічно туляться одна до одної, будучи вклеєні в основну реалістичну новелу” [13, с. 3]. До того ж, ще Ф. Якубовський помітив, що вся подорож Гая на Дніпрельстан – це майже дослівний передрук нариса Г. Шкурупія й Д. Бузька “Старим Дніпром в останній раз” [10, с. 261].

Дмитро Бузько – автор хроніки “Смерть Івана Матвійовича” (1926), романів “Голяндія” (1929), “Чайка” (1929), кіноповісті “Про що розповідала ротаційка” (1929), повістей “За ґратами” (1930), “Домни”

(1930), “Нашадки хоробрих” (1933), науково-фантастичного роману “Кришталевий край” (1935) та інших творів. Сам автор вважав “Голяндію” “романом нової конструкції” [9, с. 15], а дослідник українського авангарду М. Шкандрій називає текст другим недоступним твором відповідно після “Блакитного роману” Г. Михайличенка, адже роман Д. Бузька “репрезентує крайній експеримент цього автора, демонструючи засоби авторської інтервенції із визивним відхиленням від актуальних питань” [14, с. 54]. “Роман “Голяндія”, таким чином, поповнює ряд тих літературних текстів, де автор стилізує себе як образ літератора, образ письменника”, – влучно підсумовує О. Капленко [15, с. 94].

Іронічний ракурс сприйняття письменницької праці підкреслює постійна апеляція автора до уявного читача: “Подумайте тільки! Це ж довелося б викреслити з роману добрих три чверті друкованого аркуша... Ні, дякую красно! Так, диви, й увесь роман перекреслити можна. Хай живе красне письменство – один з могутніх важелів культурного будівництва” [9, с. 345]. Як і герої Г. Шкурупія, М. Могилянського, О. Досвітнього та І. Ле, письменник в Д. Бузька розмірковує над сутністю романного змісту: “Роман – умовність. Роман – це кін і лаштунки. Комедія чи драма, все одно – брехня. Нехай же пише його це друге, вигадане я. А я – шукатиму далі – фактичну, документальну правду” [9, с. 243]. Схожі думки спостерігаємо у “Дверях у день” Г. Шкурупія, для героя якого найкращими сучасними романістами є друкарки, бухгалтери, рахівники, які “...самі будують дивовижні чудові романи, вони якнайбільше заглибилися в матеріал, вони самі герої своїх романів. Вони будують великий роман під назвою “Майбутнє” [16, с. 27].

В. Агеєва пише: “Бузько з не меншими підставами, ніж Йогансен, міг би говорити про картонних персонажів, щоправда в “Голяндії” й ландшафти теж трафаретні. Історія комуни села Сокільчого – це радше привід поговорити про закони письменницького ремесла. Уявний ідеальний читач – чи не більш реальний і зримий персонаж, ніж трафаретні герої-комунари, про літературне походження яких прозаїк часом одверто попереджає” [17, с. 7]. Вчинки персонажів-маріонеток підпорядковані авторському задуму: “Чого б я мав казати, коли для фабули мого роману саме треба, щоб Тамара з батьком опинилася на Білоцерківщині недалеко комуни “Чайка”? Нехай собі їдуть туди” [9, с. 254].

Імпресіоністична стилістика, проминальна настроєвість ліричного вступу (“Я пам’ятаю: день, ніби застиглий від спраги”. Це – замість вступного слова. Чи, може, – мотто. Але ж я мушу зауважити, що Я – не я. Я – вітер. Мінливий і непевний. Погано це, але що ж зробиш? – я такий. І, признаюся, кілька разів я, справжній я – намагася почати цю повість чи роман. І кожний раз у мене мінялися погляди. Лихо, та й годі! Непевна ж річ – емоції. От коли б розвідку писати чи репортаж. А то – роман!...” [9, с. 243]) все частіше поступається в тексті перед тонкою

іронією, а подекуди, і в'їдливою насмішкою. Автор-письменник зважує власні можливості і приходять до висновку: "І я хотів написати новелу: "День крамаря зі Старого Пасажу". Вона мала бути страшна, ця новела, як живий Едгар По. Але нема в мене такого хисту, як у По, й новелу я не писав. Від моїх спостережень лишився лише в свідомості тяжкий камінь. Він іноді давить мене" [9, с. 251 – 252]. У роздумах над побудовою сюжету автор губиться: "Хіба ж я не можу в романі зробити так, щоб одночасно було й літо, й кінець зими? Чому ж я мушу суворо триматися послідовності подій, коли все одно в них правда переважається з вигадкою?" [9, с. 294]. Звернення до читачів окреслює подальший хід фабули ("Але ж у мене тоді виникне дискусія з читачем. А я зараз її не хочу. Бо я вже заразився тим солодким порітрям романтики кохання, що коло нього закучерявилася моя фабула" [9, с. 308]), увиразнює інтригу ("Проте, як по письменницькому, то вже пробач, читачу, – доведеться ще трохи тобі голову морочити" [9, с. 380]), передає авторські сумніви: "Тоді мені моторошно стало. Невже ж таки в мене не буде отієї вовни конфлікту, щоб з неї сукати фабульну нитку? Е, ні – цього не буде" [9, с. 245]. Постійні апеляції до читача, коментарі щодо розвитку фабули, джерел запозичення окремих персонажів сходяться в одній точці дотику, якою є вставна новела-казка: "Не подумайте тільки, що тут саме початок роману між Петром і Гафійкою. Він стався набагато раніше, ще взимку – в ті зимові вечори, коли дід Дем'ян... Е ні, про діда Дем'яна ще рано! Бо дід Дем'ян і його Голяндія – це мій козир. Зауважте – й назва роману "Голяндія". Отож, не варто його ще випускати, козир цей" [9, с. 255]. Сюжет розгортається завдяки утопічному мотиву про казкову країну майбутнього: "І зачарована молодь, забувши про вечерю, слухає цю чудову дідову казку про зеленоострівну Голяндію. Перед очима повстає прийдешня, осяяна електрикою біла комуна понад темною водою ставу й каналів" [9, с. 261]. Ця назва є лейтмотивом контрастних переживань через усвідомлення Петром ілюзорності зеленоострівної мрії і смертельного жаху свого падіння. Назва ресторанчику "Голяндія" стала маркером, що раптом явила зовсім іншу "країну мрій" – Голяндію у "хімерно п'яному тумані" [9, с. 389]. Щаслива штучна розв'язка в романі теж відкрито прокоментована: "Чи треба ще додати, що Катря все знала: знала, й де повинні бути в той момент – сонце тільки що підвелось – вкрадені Манькою в Петра гроші? Катря ж бо не моя. Запозичив я її в Купріна, Винниченка й т. д. Так нехай же вона, складаючи з мене відповідальність за тую саму художню правду на Купріна, Винниченка й т. д., допоможе міліції того ж ранку знайти комунівські гроші" [9, с. 390].

Таким чином, ситуація "тексту в тексті" є висловлюванням "у квадраті", адже ілюзія достовірності основного тексту досягається завдяки інкорпоруванню в його структуру елементів іншої художньої мови. Таким інкорпорованим масивом є текст про текст. Однак якщо мистецька сюжетна лінія в романі "Кварцит" О. Досвітнього безпосередньо пов'язана з дискусією ВАПЛІТЕ і ВУСПП, в "Історії радості" І. Ле мотив

письменства увиразнює думки про життєву основу літератури, то в експериментальних романах Д. Бузька “Голяндія” та Г. Шкурупія “Двері в день” вбачаємо елементи гри та, за словами З. Голубевої, але без негативних конотацій, “несподіванки і навіть трюкацтва” [11, с. 38]. На нашу думку, тільки за умов зіставлення різних творів унаочнюються типологічна спорідненість явищ, оригінальність композиційних прийомів як формотворчих чинників та маркерів змістових доміант, тому надалі вважаємо за доцільне зосередитися на текстах подібної структури та проблематики письменників української діаспори, перш за все І. Костецького.

Література

- 1. Успенский Б. А.** Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М., 1995. – С. 9 – 218.
- 2. Хатямова М. А.** Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века: [монография] / Хатямова Марина Альбертовна. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 326 с. – [Серия “Коммуникативные стратегии культуры”].
- 3. Руднев В. П.** Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты [Электронный ресурс] / Вадим Петрович Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с. – Режим доступа: <http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>.
- 4. Бровко О. О.** Вставна новела в українській бароковій прозі як геральдична конструкція / Олена Бровко // Література. Фольклор. Проблеми поетики : Зб. наук. праць. – Вип. 33. – Ч. 2.– К. : Твім інтер. – 2009. – С. 61 – 67.
- 5. Данькевич Ю. В.** “Лівий” роман: проблеми становлення та масового функціонування жанру / Ю. В. Данькевич // Актуальні проблеми слов’янської філології : Міжвуз. зб. наук. ст. / Відп. ред. В. А. Зарва. – К.-Ніжин: ТОВ “Видавництво “Аспект – Поліграф”, 2007.– Вип. XIV: Лінгвістика і літературознавство. – С. 183 – 188.
- 6. Бернадська Н. І.** Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія / Ніна Іванівна Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
- 7. Качура Я. Д.** Вибрані твори: В 2-х / [упоряд. М. І. Качури] / Я. Д. Качура. – К. : Держлітвидав, 1958. – Т. 2. – 603 с.
- 8. Ле І.** Твори у 7-ми томах / Іван Ле. – К. : Дніпро, 1969. – Т. 3. – 577 с.
- 9. Бузько Д. І.** Чайка. Голяндія: Романи / Д. І. Бузько / [передм. Л. С. Бойка]. – К. : Дніпро, 1991. – 394 с.
- 10. Якубовський Ф.** Від новели до роману: Етюди про розвиток української художньої прози XX століття / Ф. Якубовський. – К. : Держлітвидав Укр., 1929. – 266 с.
- 11. Голубева З. С.** Новаторство українського радянського роману 20-х років (Проблематика. Характери. Поиски форми) : автореф. дис. ...д-ра філол. наук / Зинаїда Сергеевна Голубева / АН УРСР. Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1967. – 42 с.
- 12. Бровко О. О.** Особливості вставних новел в українській прозі другої половини 20-х – початку 30-х років XX ст. / Олена Бровко // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – Т. 98. – К., 2009.– С. 47 – 52.
- 13. Смілянський Л.** “Двері в

день”. Роман Гео Шкурупія. Вид-во “Пролетарій” / Л. Смілянський // Літ. газета. – 1929. – № 8 (15 квіт.). – С. 3. **14. Шкандрій М.** Український прозовий авангард 20-х / Мирослав Шкандрій // Слово і час. – 1993. – № 8. – С. 51 – 57. **15. Капленко О. М.** Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття : дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Капленко Оксана Миколаївна / НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2005. – 194 с. **16. Шкурупій Г.** Двері в день. Вибране / [передм. А. Тростянецького] / Гео Шкурупій. – К. : Рад. письменник, 1968. – 328 с. **17. Агеєва В. П.** Формалізм у концепціях київських неокласиків / В. П. Агеєва // Наукові записки “НаУКМА”. – Том 48. Філологічні науки. – К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2005. – С. 3 – 10.

Бровко О. О. Ревізія тексту про текст в експериментальному романі Д. Бузька “Голяндія”

Стаття висвітлює питання авангардності експериментального роману українського письменника Дмитра Бузька “Голяндія”. Здійснена спроба синтезувати специфічні жанротворчі ознаки, які дозволяють дослідникам диференціювати текст про текст.

Ключові слова: особливості композиції, жанр, текст про текст, експериментальний роман.

Бровко Е. А. Ревизия текста о тексте в экспериментальном романе Д. Бузько “Голяндия”

Статья раскрывает вопрос авангардности экспериментального романа украинского писателя Дмитрия Бузько. Предпринята попытка синтезировать специфические жанрообразующие признаки, позволяющие исследователям дифференцировать текст о тексте.

Ключевые слова: особенности композиции, жанр, текст о тексте, экспериментальный роман.

Brovko O. O. Revision of the text about a text in an experimental novel D. Buzko “Golyandiya”

The article brings up a question of avant-gardiness of experimental novel by Ukrainian writer Dmytro Buzko. The attempt to synthesize text about a text’s specific peculiarities is made, which all the scholars think the base of its definition.

Key words: peculiarities of composition, genre, text about a text, experimental novel.

УДК 82.091

С. М. Бронза

**П'ЄСА І. ТОБІЛЕВИЧА (КАРПЕНКА-КАРОГО) “МАЗЕПА” –
ПЕРЕРОБКА З ПОЕМИ О. ПУШКІНА “ПОЛТАВА”?**

Про п'єсу І. Тобілевича (Карпенка-Карого) “Мазепа” відомо небагато. На титульній сторінці того “зшитка” п'єси, який дійшов до наших днів написано: Соч. Тугай “Мазепа” Історичні картини в 6-ти діях. Деякий текст з поеми О. С. Пушкіна “Полтавський бій”. Твори Гоголя і Островського, Котляревського і Шевченка, Пушкіна і Чернишевського завжди були для І. Тобілевича (Карпенка-Карого) зразком реалістичного відображення дійсності, а їх автори, як згадує С. Тобілевич: “проводирями в світі мистецтва, в шуканні правди сценічної в глибинах душі і життя людського” [5, с. 202], це і дає підстави вважати, що сюжет п'єси запозичено у О. Пушкіна.

У ті часи, з середини ХІХ – до початку ХХ століття, переробки творів інших авторів часто практикувалися українськими драматургами. М. Старицький, наприклад, широко використовував твори Гоголя “Різдвяна ніч”, “Сорочинський ярмарок”, “Тарас Бульба”, пристосовуючи їх для сцени. М. Кропивницький інсценізував твори “Невольник”, “Титарівна” (“Глум і помста”) за Т. Шевченком, “Чайковський, або Олексій Попович” за Є. Гребінкою, “Пропава грамота” за М. Гоголем, “Енеїда” за І. Котляревським, “Вуси” за О. Стороженком і т. ін. [2, с. 24]

І. Тобілевич (Карпенко-Карий) також мав декілька переробок п'єс, зроблених спеціально для репертуару найбільших в ті часи театрів Саксаганського і Садовського. У листі до “Общества Русских драматических писателей и оперных композиторов” драматург називає їх: це комедія “Судженої конем не об'їдеш” “из пьесы Эркмана Шатриана “Наш друг Фриц”, редакция Карпенка-Карого; “Гуцули”, драма в 4 д[ействиях] 8 картинах из польской пиесы Корженевского “Карпацы Гурале”(Эту пиесу кто-то переписал и, назвал ее “Помста гуцула”, цензорвал)” [4, с. 35]. Також провідний мотив і окремі сюжетні положення було запозичено І. Тобілевичем (Карпенком-Карим) у польського драматурга Голосевича, внаслідок чого виникла драма “Чортова скала”. [1, с. 443]

Оскільки перекладати українською мовою зарубіжних письменників на той час суворо заборонялося, тому драматург, як і інші автори, мусив вдаватися до таких переробок, щоб цензура не могла помітити зв'язку з першоджерелом, внаслідок чого виникав, як зазначає Л. Стеценко, – “...по суті, новий оригінальний драматичний твір” [Там само].

Така доля спіткала і п'єсу І.Тобілевича (Карпенка-Карого) "Мазепа". Після смерті Івана Карповича, переписку із вище згаданим "Обществом Русских драматических писателей и оперных композиторов" вела його дружина Софія Віталіївна Тобілевич, і у відповідь на їхній запит стосовно драми "Мазепа" (лист від 16 листопада 1908 року), вона зазначала: "Что касается второго пункта Вашего письма, то я вполне согласна с Вами, что следует включить в список сочинений моего мужа др[аму] "Мазепа" 6 д., так как я свидетельствую, что пьеса эта написана им. Вся техническая постройка и стилистическая отделка принадлежит перу покойного. Сюжет был заимствован первоначально, а потом от него не осталось и следа, но это побудило мужа подписаться никому неизвестным именем Тугая. Я полагаю, что разоблачение псевдонима пусть будет известно только Вам, а на афишах перед публикой пусть останется псевдоним Тугая". [4, с. 35]

Отже, цей лист дружини письменника встановлює належність йому п'єси "Мазепа" та розшифровує псевдонім "Тугай".

Що ж залишилося від поеми О.С. Пушкіна "Полтава" у п'єсі І.Тобілевича (Карпенка-Карого) "Мазепа"?

Поема "Полтава" О. Пушкіна складається з посвяти і трьох пісень. І. Карпенко-Карий п'єсу "Мазепа" розбив на 6 картин: картина перша – Лукавий гетьман, картина друга – Донос царю, картина третя – запорожець Палій, картина четверта – Замисли Мазепи, картина п'ята – страта (казнь) Кочубея, картина шоста – Полтавський бій.

В середовищі не багатьох дійових осіб (Гетьман України Іван Мазепа, Генеральний суддя Кочубей, дружина Кочубея – Любов, Мотря – дочка Кочубея (в обох текстах – Марія), Орлик, Іскра, Палій, Чечель, Войнаровський – всі історичні постаті), Карпенко-Карий вводить ще одного героя – це Василь Незб'єнко, навколо якого будується ціла сюжетна лінія. "В козацьких реєстрах згадується прізвище полковника Незб'єнка" – відзначає Л. Чернікова [7, с. 61]; за п'єсою – Василь Незб'єнко – це син загиблого полковника Незб'єнка, який щиро закоханий у Марію, але про нього далі.

В обох творах вказано, що Мазепа – хрещений батько Марії: "Он, должный быть отцом и другом невинной крестницы своей", але сама Марія всім женихам відмовила, бо була закохана у Мазепу, – знаходимо у Пушкіна. [3, с. 202]. Небайдужий у своїй творчості до трагічної жіночої долі, І. Карпенко-Карий впродовж всієї п'єси на боці Марії, він цю ситуацію змалював так: Гетьман приїздить до свого кума і Генерального судді Кочубея на гостину, там таємно зустрічається з дочкою останнього, і, коли Кочубей з дружиною бачать Гетьмана з Марією за "любою" бесідою, – Мазепа просить руки Марії, хоча у Марії є жених – Василь Незб'єнко, котрий: "...Скінчивши в бурсі всю науку, з козаками ми на бистроногих конях полетіли на Січ, у школу лицарської одваги, а звідтіля на чайках посеред широкого моря на могучих хвилях укупі з вітром буйним літали море червонити кров'ю бусурменів. Перш боявся я, що

батько твій, суддя наш військовий, тебе не згодиться віддати мені за жінку, тепер же друге діло: я в славі, на Запоріжжі сотником мене зробили. Не сором глянути козачеству чесному в вічі, та й Гетьману самому – Мазепі...” – розповідав він про себе Марії [8, с. 6].

У О. Пушкіна – двічі є згадка про закоханого в Марію козака (автор навіть не дав йому імені), перша – після обдуманого Кочубеєм і Іскрою доносом на Мазепу:

“Между полтавских казаков,
Презренных девою несчастной,
Один с младенческих годов
Ее любил любовью страстной...”[3, с. 210].

Другий раз Олександр Сергійович згадує його в ході самої Полтавської битви.

Звичайно, що Гетьман Мазепа і Генеральний суддя Василь Леонтійович Кочубей розійшлися ворогами, оскільки Мазепа ще й викрав Марію з рідного дому. Кочубей хоче відістити Мазепі за честь дочки, і будучи в курсі всіх справ Мазепиних, – пише листа російському цареві (донос):

У поемі “Полтава” О. Пушкіна	У драмі “Мазепа” І. Карпенка-Карого
<p>Уже донос он грозный копит (Кочубей – С.Б.), И, гнева женского полна, Нетерпеливая жена Супруга злобного торопит. В тиши ночей, на ложе сна, Как некий дух, ему она О мщенье шепчет укоряет, И клятвы требует – и ей Клянется мрачный Кочубей. Удар обдуман. С Кочубеем Бесстрашный Искра заодною. И оба мыслят: “Одолеем; Врага паденье решено. Но кто ж, усердьем пламенея, Ревнуя к общему добру, Донос на мощного злодея Предубежденному Петру К ногам положит, не робея?” [3, с. 210].</p>	<p>К о ч у б е й (сидить, схиливши голову на руки, встає). У голови моїй в одну хвилину родиться тьма замірів... Прудкі, як блискавка, страшні, як грім небесний. Вони мені пораду шепчуть і бурю в серці підняли таку могутчу, що все вона зламать готова без жалю... А кров моя мов оливом розтопленим переливається по жилах і палить мозок мій бажанням помсти!.. Слухайте сюда, панове: Гетьман задумав зрадити Цареві і все уже готово в нього: він передасться Карлу Королю, коли війна почнеться, я маю певні докази цього і зараз же Великому Цареві я напишу усе. Підпишеш ти, мій брате, зо мною разом, щоб більше віри Цар доносу дав. І с к р а. Я сам одгадую давно заміри Гетьмана лихого. І час тепер прийшов оборонити рідний край від бід тяжких, які накликає він задумав еднаючись таємно з шведом... я підпишу, я згоден! К о ч у б е й (обніма і цілує</p>

	<p><i>Іскру</i>). Спасем ми родину свою, Цареві службу вірною докажем і разом з тим за честь сім'ї потоптану лукаво, одплатимо Мазепі! О, всім життям готов я заплатити, аби побачити на пласі східну голову Мазепи. Тобі ж, мій сину, я поручу везти Великому Цареві лист.</p> <p>Н е з б і є н к о. Давай сюди твій лист, мій тату, я гаятись не буду ні хвилини.</p> <p>К о ч у б е й. Виймайте шаблі ви свої і клятву тут на шаблях перед Богом ми дамо, що тайну цю хранити будемо під серцем (<i>Всі виймають шаблі, Любов навколішки стає</i>)</p> <p>[8, с. 21 – 22].</p>
--	---

У поемі О. Пушкіна ширше розписано плани Мазепи та його відносини з російським царем. І. Карпенко-Карий все це упустив, оскільки йому потрібно було більше “драматичного руху” для того, щоб весь цей матеріал пристосувати для сцени.

Песнь вторая у О. Пушкіна розпочинається розмовою Мазепи з Марією, яка живе в замку Мазепи у Батурині, – І. Карпенком-Карим ця розмова майже повністю передана в п'єсі.

Коли “донощиків” було заарештовано, Орлик – писар і “приближений” Мазепи випитував у Кочубея про багаті скарби, якими володів Кочубей, і які повинні перейти у військову казну, на що Кочубей (І. Карпенка-Карого) відповів: “Ти правду кажеш, так! Я мав великої ціни три клади, я в них кохався, моє все щастя в них було. І перший клад, мій скарб найбільший – честь моя, її ви питкою у мене відняли! Другий мій клад, душі моєї половина – дочка моя, котру любив я як життя своє – і цей клад дорогий – украв у мене Гетьман! А третій клад, від Бога даний – то життя моя – її я Богові віддам.” – У О. Пушкіна: “Мой третий клад: святую мечь. Ее готовлюсь Богу снести” [3, с. 224].

І ось ніч перед стратою Кочубея. Героїня п'єси І. Карпенка-Карого – Марія, нічого не знаючи про арешт батька, ходила вся в поганих передчуттях, а потім після розмови з Гетьманом, випадково зустрілася з матір'ю і від неї дізналася про страту батька. У Пушкіна – Марія спить: “В светлице девы усыпленной, Еще незнанием блаженной, Сидит с поникшею главой Мазепа тихий и угрюмый...”. Він думає, що буде з Марією, коли вона дізнається про страту: “Забылся я неосторожно, Теперь плачу безумства дань...”. Тихенько до Марії в палати пройшла мати і, розбудивши її, розповіла, що чекає її батька.

Сама страта Генерального судді Кочубея і Іскри у О. Пушкіна описана досить детально. Карпенко-Карий цю картину подав... з вікна

в'язниці, де тримали Кочубея, – старий сторож розповідає про побачене. Сюди, до в'язниці приходять дві жінки – Марія і Любов, розшукати батька (Кочубея) і попросити в нього вибачення, але вже пізно. І Кочубея, і Іскри вже нема... Після страти Мазепа, приїхавши додому, йде до Марії, але ніде її не знаходить і наказує сердюкам їхати за нею в погоню, але на ранок всі повернулися ні з чим.

У “Песни третьей” поеми О. Пушкіна “Полтава” повністю описано Полтавський бій: дії царя Петра; рана Короля Карла, перемога Росії; подано розповідь про козака Палія, якого Петро I спочатку заслал у Сибір, не повіривши, що Мазепа може йому зрадити, а потім повернув назад на Україну, і, незважаючи на все це Палій бере участь у бойових діях. Згадано кількома рядками і про хлопця, який кохав Марію, він також брав участь у Полтавській битві (про це згадувалося вище), коли полки короля Карла були майже розбиті і Мазепа у колі козаків, родичів, старшин і сердюків спостерігав за перебігом подій:

“Вдруг выстрел. Старец (*Мазепа* – С.Б.)
обратился.
У Войнаровского в руках
Мушкетный ствол еще дымился.
Сраженный в нескольких шагах,
Младой казак в крови валялся,
А конь, весь в пене и пыли,
Почуя волю дико мчался...”[3, с. 242].

Після поразки гетьман Мазепа разом з шведським королем тікали...

У трагедії І. Карпенка-Карого – все передано зовсім по-іншому, і не в такому масштабі. Драматург не міг показати на сцені Полтавський бій, він передав всі ці події через головну героїню – Марію: Марія в центрі розповіді, а біля неї щось відбувається, тому й битва проходить у письменника тут, недалеко, десь збоку; до нас (до того, що відбувається на сцені) доноситься тільки стрілянина, барабанний гуркіт та марші. А про сам перебіг подій коротко дізнаємося з розповідей спочатку селян, потім Василя Незбієнка і самого Мазепи з Орликом, які, тікаючи після поразки, заїхали на Хутір (що колись належав Кочубею), щоб побачити Марію. Марію гетьман побачив, але... утоплена, виніс її на руках Незбієнко. Побачивши Гетьмана Мазепу, Василь Незбієнко хотів помститися за Марію, але Орлик не дав – застрелив козака. Тоді Мазепа разом з Орликом побігли доганяти шведів.

Отже, маємо всі підстави поважати думку Л. Стеценка, С. Тобілевич та “Общества Русских драматических писателей и оперных композиторов”, що п'єса І. Тобілевича (Карпенка-Карого) – цілком оригінальний твір.

Щодо постановки драми “Мазепа” на сцені, то маємо досить мізерні відомості. Із дослідження Ольги Цибаньової “Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого (І. К. Тобілевича)” відомо, що п'єса 5 разів

ставилася на сцені – 18 листопада 1896 року в Кишиневі, 22 серпня 1897 року та 15 червня 1899 року в Катеринославі, 14 та 21 січня 1899 року в Києві. Іван Карпович у виставі грав роль Кочубея [6, с. 210, 226, 256, 265].

Література

1. Карпенко-Карий І. Твори / І. Карпенко-Карий. – Т. 3. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – 459 с.
2. Кропивницький М. Драматичні твори / [вступ. ст. Л. З. Мороз] / М. Кропивницький. – К. : Наукова думка, 1990. – 603 с.
3. Пушкин А. Сочинения в четырех томах / А. Пушкин. – Т. 2. Поэмы, сказки. – М. : Художественная литература, 1999. – С. 198 – 252.
4. Сенченко І. Нові документи Карпенка-Карого та Бориса Грінченка / І. Сенченко // Україна. – 1945. – № 6. – С. 35.
5. Тобілевич С. Життя Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) / С. Тобілевич. – К. : Мистецтво, 1945. – 202 с.
6. Цибаньова О. Літопис життя і творчості І. Карпенка-Карого (І. К. Тобілевича) / О. Цибаньова. – К. : Дніпро, 1967 – 451 с.
7. Чернікова Л. Ф. Поетика історичної драматургії Івана Карпенка-Карого : романтизм – неоромантизм / Л. Ф. Чернікова. – Сімферополь, 2003. – С. 141.
8. Соч. Тугай “Мазепа” Історичні картини в 6-ти діях. Деякий текст з поеми О. С. Пушкіна “Полтавський бій”. Музей І. Карпенка-Карого, м. Кіровоград. – Ф. 120. – № 5. – С. 50.

Бронза С. М. П’еса І. Тобілевича (Карпенка-Карого) “Мазепа” – переробка з поеми О. Пушкіна “Полтава”?

У статті подається порівняльний аналіз драми “Мазепа” І. Тобілевича (Карпенка-Карого) та поеми О. Пушкіна “Полтава”, з якої й писалась п’еса, та деякі відомості про постановку її на сцені.

Ключові слова: поема, п’еса, драма.

Бронза С. Н. Пьеса И. Тобилевича (Карпенка-Карого) “Мазепа” – это переделка из поэмы А. Пушкина “Полтава”?

В статье дается сравнительный анализ драмы “Мазепа” И. Тобилевича (Карпенка-Карого) и поэмы А. Пушкина “Полтава”, с которой была написана пьеса, а также некоторые известия о постановке её на сцене.

Ключевые слова: поэма, пьеса, драма.

Bronza S. M. The Play of I. Tobilevych (Krpenko – Kariy) “Mazepa” – alteration from a poem of O. Pushkyn “Poltava”?

In clause “The Play of I. Tobilevych (Krpenko – Kariy) “Mazepa” – alteration from a poem of O. Pushkyn “Poltava”?”, the comparative analysis of a drama both poem. And some sheets about its statement on a stage moves.

Key words: a poem, play, drama.

УДК 821.161.2 – 31.09.+929 Гайворонський

Н. А. Бугайова

**ДОРОГА ДО СЕБЕ У ТВОРИ “СЕНСАЦІЯ ЗНІЧЕВ’Я”
В. ГАЙВОРОНСЬКОГО**

Ще зовсім недавно наше літературознавство, виконуючи “вказівки згори”, вправно редагували біографії репресованих письменників, які не вписувалися в тогочасне суспільство. У біографічних матеріалах про життєвий шлях репресованих письменників страхотливі факти їхніх поневірянь і страждань замовчувались або відверто фальсифікувались. Багатьох інших було відправлено за межі України. Народна мудрість говорить: “немає на світі нічого таємного, що не стало б рано чи пізно відомим”, тому й зникають поволі білі плями недавньої історії, і правда пробивається на світ. Тепер творчість реабілітованих письменників повертається до нас через їх твори.

Звідки ж прийшов у літературу В. Гайворонський? Народився він на Донбасі, був членом літературних угруповань, але 1933 року був висланий за кордон за “належність” до троцькізму. Утік і жив, переховуючись на Кавказі, потім у 1944 році переїхав до Львова, а звідти емігрував до Сполучених Штатів Америки. Потрапив за кордон уже сформованим письменником, на творчому рахунку якого було кілька оповідань і повістей, надрукованих у журналі “Літературний Донбас”.

Мета цієї розвідки полягає в з’ясуванні різниці між великим містом і невеличким містечком та їх впливу на формування людини, в аналізі образу дороги у творі В. Гайворонського “Сенсація знічев’я”.

У цілому творчість В. Гайворонського можна поділити на два великі періоди: 1) початок творчості – 20-ті роки на Донеччині; 2) 40-і роки в Україні і далі – до кінця свого життєвого шляху в Америці. В. Оліфіренко зазначає, що кожен з цих періодів кардинально відрізняється один від одного за змістом написаного [5]. У творчості першого періоду переважає виключно виробнича тематика. В цей час особливого значення набуває тема Донбасу. В. Гайворонський був захоплений хвилиною індустріальної теми (або темою міста, бо процеси індустріалізації проходили в більшій мірі в містах) в літературі. Показуючи її у своїх творах, він наголошував на тому, що люди почали ніби втрачати нормальну людську мову, і всі їх проблеми стосувалися тільки виробництва. Іншого змісту набуває творчість другого періоду. Тематично вона спрямована на спогади про рідний край, бо більшість творів цього етапу писалися автором за кордоном. Показана доля простого народу на Донбасі та життя українців у Сполучених Штатах.

Оповідання “Сенсація знічев’я” було надруковане 1963 року в Буенос-Айресі. Головний герой твору Василь потрапляє до Америки, де намагається знайти роботу. Знаючи біографію В. Гайворонського, то

можна сказати, що у цьому творі образ міста сприйнятий самим автором, що місто – це “символом певного типу свідомості як автора, так і його героя” [6, с. 84]. Письменник переважно тримається міста, бо місто сприяє його духовному розвитку, невтомно стимулює творчість [7, с. 83].

Місто, з яким знайомиться головний герой це – Нью-Йорк. Перше враження від нього передбачуване: “...ніби опинився на величезному залізничному двірці, де безліч людей поспішає, квапиться, метушиться, щоб не запізнитися до свого потягу” [5]. Ця картина для великого міста звична, бо кожен має свою дорогу, якою простує до мети. У великому місті люди менше залежать від конкретних осіб, тому вони ніколи не звертають увагу на тих, хто поряд. С. Мілграм зазначає, що в умовах високої щільності населення, людина не може постійно втручатися у справи всіх інших, тому що доведеться нехтувати власними проблемами, і вона не зможе довести їх до кінця [4, с. 291]. Такі норми поведінки формуються у відповідь на перевантаження, які часто переживає людина у великому місті. Безцеремонний стиль міського життя (невтрчання, відчуженість, байдужість) – це нові стандарти поведінки жителів міста, а отже це новий внутрішній світ особистості. Герой намагається нікому не заважати, уникаючи випадкових поштовхів. Він нікуди не поспішає, бо ніхто й ніде його не чекає, і гірше того, він тут зайвий. Автор порівнює його зі стовпом, поставленим посеред вулиці: один. Самотній і непомітний. Кожний мешканець Нью-Йорку постійно поспішає, намагається випередити іншого. Т. Венедиктова вказує, що справжнє місто – це місто невизначеності [2, с. 105], бо у ньому безліч можливостей для суспільного росту людини, але ці можливості занадто недосяжні і не дають людині справжньої впевненості у житті, тому вона чогось конкретного обрати не може. Міський соціум вимагає від особистості визначеності в усьому, самореалізації власних амбіцій. Як говорить головний герой твору: “упевненість приторочує людині крила” [5], які надають самостійності у власному житті. Місто стає середовищем індивідуальної та соціальної свободи за дослідженнями Д. Харві, С. Сассена, Л. Ямпольського [9, с. 139]. У творі В. Гайворонського Нью-Йорк постає прикладом мегаполіса, поява та розвиток якого характеризується невизначеністю, непевністю, пошуками жителів свого призначення, а в літературі – це як безкінечний потік людей і думок [9, с. 140]. Таким чином бачимо в більшій мірі негативні можливості великого міста, які формують людину, особливо її психологію.

Інше місто, яке зустрічається на шляху у головного героя – це Геттисбург. За розмірами він відрізниться від Нью-Йорку, але ця відмінність не головна. Геттисбург – це загальновідоме містечко в історії становлення Північної Америки. Яскравою є авторська характеристика цього міста: “гарне містечко, чепурне, чисте, мов несправжнє, ніби бачиш його на сцені, як декорацію до вистави” [5]. Саме ця характеристика вносить відмінність між мегаполісом та невеликим містечком, бо Нью-Йорк в жодному разі не можна назвати чепурним або

чистим містом. Ці ознаки не є властивим для великих міст. Мешканці таких міст не мають ні часу, ні бажання звертати увагу на зовнішній вигляд соціуму їх існування, вони зайняті власними проблемами, пошуком шляхів віднайдення сенсу свого життя, а їхня душа асоціюється з тим містом, де вони живуть. Навіть головний герой, приїхавши із галасливого, швидкісного мегаполіса до пересічного містечка, говорить про незацікавленість останнім, бо не має до цього внутрішньої мотивації (невизначеність із роботою, житлом). Таке сприйняття міського соціуму досить зрозуміле, бо важко внутрішньо звикнути людині до різкої відмінності між життям у Нью-Йорку та Геттисбургом.

Ще одна відмінність між цими містами виявляється у відносинах між людьми. Американський психолог С. Мілграм, вивчаючи досвід міського життя, наголошував на тому, що жителі великих міст постійно потрапляють під тиск посиленої стимуляції і тому схильні замикатися в собі [4, с. 56], а це вже є частиною повсякденного життя у великому місті. Звідси – перенасичення контактами і байдуже ставлення городян одне до одного. Дослідник довів, що люди невеличких містечок будуть допомагати одне одному частіше, включаючи й допомогу [4, с. 56], незнайомій особі. Така ситуація трапилася і з героєм оповідання “Сенсація знічев’я”. Перебуваючи в Нью-Йорку, він відчував себе зайвим і нікому не потрібним, а у Геттисбургу герой побачив зовсім протилежне ставлення до своєї особи. Запитавши у незнайомого поштаря дорогу до Ортанни, головний герой отримав щиру допомогу: “він вивів мене в поле і почав тлумачити всіма приступними й можливими способами, як і де знайти Отранну..., а в додаток намалював мапу” [5]. Тобто бачимо щиру участь у долі головного героя, який був для поштаря зовсім незнайомою людиною, яку бачить перший і, може, останній раз. Та найбільше вразило героя те, що кожне авто, яке зустрічалося йому на дорозі, зупинялося, і водій пропонував свою допомогу (від старої жінки і до чорнявої молодиці). Головний герой вважав це проявом гуманного милосердя до людини, яка не мала автомашини, але люди просто хотіли допомогти незнайомцю, не думаючи про те, що він міг би нашкодити їм – це психологія жителя містечок, це ті цінності, що були засвоєні ще в дитинстві, а не набуті в оточенні. Низький рівень готовності жителів мегаполісів надати допомогу пояснюється усвідомленням небезпечності життя у великому місті, більшою стурбованістю і підозрілістю, меншою дружелюбністю та психологічною уразливістю [4, с. 63]. Ці ознаки виникають на основі стресів, які отримує житель великого міста, перенасичення спілкуванням та загальним міським перевантаженням.

Дібравшись до Ортанни, герой побачив “сади й сади, а серед садів містечко..., подібне до курортного... Будинки вишукано пишні, просторо, чисто” [5]. Знову спостерігаємо, що міський пейзаж має певні індивідуальні ознаки свого міста. Пейзаж цього містечка характеризує його, як щось нереальне, відмінне від того, що звикли бачити. Головне те, що вид містечка дає змогу побачити людей, які в ньому живуть: “вони

не такі, як були, посвіжіли, помолодшали, зникли з їхніх облич непевність та заклопотаність, вони вже відчували себе людьми, вільними й незалежними” [5], на відміну від жителів мегаполісів. Тобто жителі невеличких містечок не лише здатні допомогти, вони змінюються зовнішньо, бо є самостійними у власному виборі, незалежними від того життєвого темпу, який притаманний великим містам, і кожна сенсація, яка трапляється, сприймається не як проблема чи душевний тягар, а як щось нове та життєво необхідне.

Важливо зазначити, що наскрізним у цьому оповіданні є хронотоп дороги (головним героєм подолав десяток миль, щоб дістатися Ортанни). Т. Гундорова зазначає, що український світоглядний образ дороги вперше виник у постчорнобильській літературі. У цей час була закладена ідея загальної міграції, що охопила весь світ [3]. У творах простежувалася риса української ментальності: відчуття дому крізь образи землі, саду. Як відомо, хронотоп дороги завжди пов’язувався з мотивами подорожі, пошуків (правди, щастя, себе, сенсу життя тощо), витоки яких у фольклорі, але пізніше наймісткіше вони трансформуються, реалізувалися у світовій літературі, “Дон-Кіхот” М. Сервантеса, “Сентиментальна подорож” Л. Стерна, “Мертві душі” М. Гоголя). Хронотоп дороги популярний і в українській літературі 2-ї половини ХХ століття (С. Йовенко “Жінка у зоні”, В. Шевчук “Дім на горі”, “Стежка в траві”). Якщо проаналізувати український менталітет, то “дорога” в загальноукраїнському світобаченні є символом долі, пошуків істини, сенсу життя [8, с. 17]. О. Шпенглер також вказує, що дорога – людська доля, і оскільки людина рухається вперед, тим самим вона живе [10, с. 234]. Рух, будучи уособленням життя, асоціюється зі свободою: в дорозі людина вільна від умовностей, шаблонів, що спостерігаємо і у творі “Сенсація знічев’я”. А за словами М. Бахтіна “реальна путь-дорога героя непомітно переходить у метафору дороги, життєвого шляху, шляху душі” [1, с. 276]. У межах хронотопу дороги розгортається дія, розкриваються характери героїв. Концептуально та функціонально образ дороги пов’язаний із розвитком мотиву пошуку “землі обітваної” (у нашому творі – це земля майбутнього). Герой самостійно, без будь-якої допомоги подолав шлях до поставленої мети, бо містечко, куди він впевнено йшов було для нього його майбутнім у чужій країні. Образ дороги в чужому краю – окремий, малий світ. І все, що він бачив протягом дороги (стебла лободи, петрового батога, молочаю, ожини, споришу та мишію) нагадувало про рідний край, який довелося покинути. Ортанна стала для героя чужою батьківщиною, але з новим, спокійним життям. Труднощі шляху до майбутнього герой подолав рішуче та впевнено. Головний герой пройшов шлях від короткого перебування в Нью-Йорку, де зрозумів усю підступність великого міста, до відчуття свободи у невеличкому містечку, яке створене для нормального, людського життя. З упевненістю можна сказати, що герой

оповідання В. Гайворонського знайшов своє місце серед чужого оточення.

Таким чином, середовище, в якому людина живе і працює, може бути джерелом задоволення і водночас тривалих душевних страждань. Місце проживання є важливим як для окремої особи, так і для великих груп людей, оскільки воно пов'язане з їх біографіями, смыслом життя, життєвими планами. Урбаністичний соціум має своє соціальне значення: воно створює контекст соціальної діяльності та формує особистість для життя у цьому контексті; створює середовище, де формуються нові цінності поведінки та нова масова культура; художній твір, у свою чергу, дає змогу вказати на наявність урбаністичних мотивів у літературі 2-ї половини ХХ століття, що стане предметом наших подальших розвідок.

Література

- 1. Бахтин М.** Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 121 – 290.
- 2. Венедиктова Т.** Город как дискурс / Т. Венедиктова, Т. Боровинская, Е. Кулик // Вестник Московского университета. Сер. филология. – 2004. – № 3. – С. 98 – 111.
- 3. Гундорова Т.** Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм / Т. Гундорова. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua.htm>.
- 4. Орбан-Лембрик Л.** Ситуаційні детермінанти поведінки людей у контексті урбаністичного середовища / Л. Орбан-Лембрик // Соціальна психологія. – 2005. – № 5. – С. 54 – 65.
- 5. Оліфіренко В.** Василь Гайворонський / В. Оліфіренко [Електронний ресурс]. – Режим доступу до статті: <http://www.donbaslit.skif.net>.
- 6. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
- 7. Парандовский Я.** Алхимия слова / Я. Парандовский [сост. С. Бэлзы]. – М.: Правда, 1990. – 656 с.
- 8. Пахаренко В.** Незбагненний апостол / В. Пахаренко. – Черкаси: Сіач, 1994. – 204 с.
- 9. Фоменко В.** Урбаністична домінанта української літератури в контексті світової / В. Г. Фоменко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2009. – № 1 – С. 139 – 149.
- 10. Шпенглер О.** Присмерк Європи: [у 2 т.]. – Пер. з нім. – М.: Айрис-прес, 2003. – Т. 1. – 506 с.

Бугайова Н. А. Дорога до себе у творі “Сенсація знічев’я” В. Гайворонського

У цій роботі проаналізовано оповідання В. Гайворонського “Сенсація знічев’я”. Було розглянуто особливості образу міста у творі. Виявлено відмінності між великим містом (мегаполісом) та невеликим містечком з точки зору формування людини. Досліджено образ дороги як символу пошуку сенсу життя, себе в цьому світі.

Ключові слова: мегаполіс, невеличке містечко, дорога.

Бугаєва Н. А. Путь к себе в произведении “Сенсация из ничего” В. Гайворонского

В этой работе проанализировано рассказ В. Гайворонского “Сенсация из ничего”. Было рассмотрено особенности образа города. Выявлено отличие между большим городом (мегаполисом) и небольшим городишкой с точки зрения формирования человека. Исследовано образ пути как символа поиска смысла жизни, себя в этом мире.

Ключевые слова: мегаполис, небольшой город, дорога.

Bugaeva N. A. Way to myself “Sensatia znichev’ya” by V. Gayworonskiy

In this work was analysed story by V. Gayworonskiy “Sensatia znichev’ya”. It was considered peculiarities of image town in this work. It was shown the difference between the big city (megapoliсe) and small town of the point of viewing humans nature. It was investigated the manner of the road as the symbol of the matter of life, place in this word.

Key words: megapoliсe, small town, road.

УДК 821.161.2 – 32 Клен.09

І. В. Бурлакова

**МІЖ ТРАДИЦІЙНИМ КАНОНОМ ТА МОДЕРНИМ ДИСКУРСОМ:
ПРОЗА ЮРІЯ КЛЕНА
(НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ “МЕДАЛЬЙОН”)**

Широкому загалу читачів Юрій Клен відомий передусім як талановитий поет, що належав до відомої школи київських поетів-неокласиків. Його поетична творчість стала предметом чисельних наукових розвідок. Однак Юрій Клен постає перед читачами ще однією гранню свого творчого обдарування: “...незадовго до смерті відкрив нам ще одну сторону свого таланту і виступив перед нами, як цікавий прозаїк-новеліст” [2, с. 82].

Його перу належать декілька нарисів та новели “Акація”, “Яблука”, “Медальйон” і “Пригоди Архангела Рафаїла”. Сучасники Юрія Клена бачили в ньому вправного зрілого майстра, якого характеризують блискучий стиль та уміння тримати у напруженні читача. Синтезуючи у своїй прозі елементи поезики класичної літератури, що асоціюється з такими напрямками і течіями, як реалізм у його різноманітних модифікаціях (народницький, психологічний, просвітительський), романтизм та сентименталізм, й ті, що становлять арсенал модернізму,

Клен-прозаїк постає як художник, котрий послідовно втілює власну індивідуально-неповторну естетичну програму.

Поетика прози Юрія Клена є неосвоєним українським літературознавством питанням, що потребує пильної уваги дослідників як явище безперечно своєрідне й неповторне. Актуальність вивчення новелістики Юрія Клена на рівні мікропоетики як етапного кроку до створення стильового портрету прозаїка спонукала здійснити аналіз однієї з “найпрозоріших” новел автора – “Медальйон”. Ставлячи на меті виявити домінанти, що вказують на стильовий синтетизм Юрія Клена, окреслимо типологічно стійкі риси стильових напрямів, елементи яких найбільш послідовно проявляються в поетиці новели, та простежимо їх авторські модифікації у тексті твору.

Спостерігаючи просвітницьку домінанту в новелі Юрія Клена на рівні мікропоетики, зауважимо, що найважливішою ідеєю Просвітництва був християнський гуманізм, що ґрунтувався на ідеї безсмертя душі, але душі праведної. Запорукою збереження безсмертя душі є доброчесність, а віра в Бога дарує гармонію та рівновагу не лише окремій християнській душі, а й цілому світу (Бог як любов та найвища мудрість).

Чи не найпослідовніше християнська парадигма Просвітництва знаходить своє продовження в мотиві катарсису, очищення від скверни, всепрощення, спокутування гріха, духовного прозріння як знакової події в біографії душі героя. Й усе це поєднано в лейтмотив віри у природну мудрість християнської душі в її устремлінні до Любові крізь спокуси марнославством великого світу з його тілесними та матеріальними втіхами. Як правило, стан катарсису героя спровокований виключною ситуацією, збігом обставин. Проте втіленням просвітницького ідеалу стане той герой, який побачить у цих подіях знак долі та прислухається до “голосу серця”. Бінарність емоційної та раціональної сфер, з одного боку, поглиблює просвітницький дискурс, а з іншого, надає йому сентименталістської конотації.

Часто це навіть не є власне катарсис, а лише відкриття нової, духовного порядку істини. Оскільки провідною ідеєю просвітницького реалізму в його класичних зразках було “вдосконалення антигуманного світу на засадах освіти, рівності станів” (М. Ткачук), то, не вдаючись до революційних закликів, письменники-просвітителі бачили потенціал літератури в тому, щоб донести до освіченого читача ідею про високу духовну природу та моральну красу простої людини, тим самим скорочуючи шлях до ідеалу соціальної рівності та гармонії, що була актуалізована прогресивною інтелігенцією.

Отже, побудована за канонами просвітницької літератури, новела “Медальйон” містить ряд елементів сентименталістської та символістської поетики, що для класичного українського письменства не було виключним.

Знаковою подією для княгині Сангушко, героїні новели “Медальйон”, став її дивовижний порятунок від смерті, коли вона

разом зі своєю чотирирічною донечкою могла загинути, впавши у прірву. Ніщо не віщувало лиха тієї гожді днини. Картина сонячного дня змальована автором ідилічними фарбами. Це не поетичний *сільський краєвид*, де сентиментальний погляд письменника шукає ідеал чистого душею хлібороба, а вулиці *містечка* Славута. Однак замальовка містечкового ландшафту виглядає не менш переконливо як на поетичний пейзаж, притаманний для тестаментарно-рустикального дискурсу, на ґрунті якого, зокрема, розвинулися просвітництво та сентименталізм. Однак у відтворенні ландшафту автор утримується від “лексики пасторалі” (В. Коряк), що, як правило, зверталася до візуального образного ряду, а подає в одному невеликому абзаці зразок сенсуалістичного переживання гармонії природи, де поєдналися запах, світло, колір та тактильні відчуття: “День був соняшний, *яскравий*. Повітря, насичене *пахом* соснового гілля, сп’яняло; *темно-синє* небо здавалося глибокою чашею, що по вінця сповнена була вересневою *прохолоддю* ранкової години. Хтось перекинув ту чашу дном догори, і *темнява* блакить струмками стікала на землю, заливаючи її свіжістю *тепластої* волинської праосені” [2, с. 94] (курсив мій. – І. Б.).

Але ідилія руйнується: коні, якими правила княгиня, лякаються паперового змія, що ним граються хлопчики: “Коні сполошилися, спробували стати дибки, а тоді божевільним гоном помчали далі” [2, с. 94]. Небезпеку (нещасливий випадок) подолано завдяки сміливості та саможертвності сторонньої людини (у її вчинку акумульовано енергію високого духовного потенціалу християнства). Молодий підмайстер Андрій Гармаш, що спочивав біля води, почув стукіт коліс і скоріше не зрозумів, а відчув, що на молоду жінку з дівчинкою чекає неминуча смерть. “В одну *блискавичну мить* він *схопив* ситуацію і кинувся наперед, назустріч коням. Ще встиг схопити їх за вудила, але попав під копита. Коні поволокли його кроків два і тоді спинилися над самісіньким краєм греблі” [2, с. 95] (курсив мій. – І. Б.).

Скаліченого кіньми хлопця княгиня звеліла посадити до “повозу” і сама відвезла до лікарні. Свого рятівника вона часто відвідувала й усіяло турбувалася про його одужання. Але догляд, піклування, увагу лікарів, доповнювала роботою душі – палкою молитвою. “Щовечора і щоранку молилася Богу за одужання Андрія Гармаша...” [2, с. 96].

Від такої уваги з боку аристократки простий хлопець ніяковів. Але, очевидно, йдеться не про відчуття соціальної дистанції між ним та княгинею, а про вроджену делікатність цього героя: йому незручно, що його каліцтво потребує стільки уваги й завдає стільки клопоту. Його безкорисливість так само можна вважати виявом шляхетності, *духовного аристократизму*: “Гаряча подяка княгині бентежила його, він ніяковів, переводив розмову на інші речі, бо не знав, за що йому дякувати, коли все сталося так блискавично швидко, *без того, щоб він устиг щось обміркувати*, і вчинок його був якийсь *інстинктовий*: він перейняв би коні й тоді, коли б у повозі нікого не було” (курсив мій. – І. Б.) [2, с. 96].

Як бачимо, письменницький ідеал у новелі втілюють герої, що представляють різні світи – світ людей з вищих кіл та світ простої людини, і точкою перетину долі цих двох героїв був випадок, який допоміг розкрити їх істинну суть. Найпростішим способом віддячити рятівникові для багатой людини є “відкупитися”, один раз дати йому гроші, але княгиня обирає більш складний шлях – повсякденну турботу, роботу душі. Очевидно, що такий шлях потрібен пані Сангушко, і, обравши його, княгиня знаходить зміст подальшого свого життя.

Змушена терміново від’їхати з містечка на деякий час, княгиня дарує своєму рятівникові медальйон, у якому був мініатюрний портрет її та доньки. Героїв, яких свого часу знайомить виключна, екстремальна ситуація, розлучає знову випадок. Людина не може знати своєї долі, але відповідає за долю своєї душі.

Однією з ознак літератури просвітницького спрямування є її *релігійність* – риса, яка поєднує цей напрямок з сентименталізмом. В. Коряк, зокрема, наголошує, що “Ім [сентименталістам. – І. Б.] були властиві мотиви релігійні з містичним забарвленням” [3, с. 328]. Послідовний розвиток цього домінантного мотиву часто визначає архітектоніку самого твору: дидактичний зачин та висновок, що обрамлюють фабулу (як, скажімо, ми це бачимо у байках Сковороди, що мають філософський підтекст).

Важливу роль у таких творах відіграють авторські відступи, що носять повчальний характер. Важливо також, що автор-оповідач своєю позицією зміцнює позиції героїв – носіїв просвітницького ідеалу глибоко християнської людини. Часто саме такі відступи-коментарі й несуть основне змістове навантаження – важливе не те, що розкривається через перебіг подій та зміну епізодів, а те, як проявляється істинне призначення людини, її суть, її місія.

Інколи навіть здається, що фабула виконує функцію трансляції зрозумілою мовою подій важливих філософських максим, а сам літературний твір є художнім втіленням міркувань автора над онтологічними основами буття та його складних дидактичних настанов. Носій позитивної програми, втілювач авторського ідеалу є, здебільшого, людиною, чия духовна краса розкривається у його любові до природи, особливій здатності переживати її красу. Таким є Андрій Гармаш: “...Туга за далечінню повабила у невідоме”, ніщо не могло замінити героєві “...п’яного повітря ланів і гірських височин, байраків і хуторів, що, виринаючи з незнайомого простору, гостинно його вітали, віддавались йому у полон, немов казковому воякові, що переможно крочив світом, який розчиняв перед ним нові й нові зачаровані ворота у незайману далечінь” [2, с. 97].

Спостерігаючи над поетикою характеротворення, зауважимо, що, переосмислюючи надбання українського сентименталізму, Юрія Клен апелює також до традицій неоромантизму. Ця течія в ранньому українському модернізмі позначена піднесенням ідеалу сильної людини

та зверненням до художньої мови символізму замість прийому типізації, використанням контрастів, надання переваги не зовнішнім подіям, а людині “внутрішній”. За В. Пахаренком, “Відкинувши раціоцентризм, неоромантики поставили на перше місце *чуттєву сферу* людини, емоційно-інтуїтивне пізнання” [5, с. 215]. Герої неоромантичних творів “переймаються тугою за високою досконалістю у всьому, характеризуються внутрішнім аристократизмом, бажанням жити за критеріями ідеалу, а не буднів” [5, с. 215].

“...Андрій Гармаш звідав усю Україну... Понад усе полюбив він мандрівне блукання, бо так увесь *світ з усіма скарбами* належав йому” [2, с. 99] (курсив наш. – І. Б.). Тому й не дочекався своєї благодійниці й подався у нові мандри, які відкривали перед ним нові незвідані землі. Та в ланцюгу подій, що вплинули на подальше життя героїв новели, це рішення Андрія мало доленосне значення: “Він не знав і не тямив, як багато ще інших наслідків потягло за собою його зникнення: що неспішно *скерував він життя княгині на інші рейки*, що спричинився до того, що сотні понівечених знайшли собі харч і притулок, що сам він *дороговказним вогнем запалав на життєвому шляху матері і доньки*, що *постать* його, *оточена фантастичною авреолою героїства*, стала предметом своєрідного культу” [2, с. 101] (курсив мій. – І. Б.).

Просвітницько-сентименталістська поетизація простої людини надає оповіді нової тональності. Як правило, письменник, що представляє цей напрямок у літературі, “захоплюється *народними характерами* – витонченими, ліричними, високодуховними, часто активними, вольовими...” [5, с. 182], особливо тими, які проявляють волю до творення добра, до вдосконалення світу власними духовними зусиллями, підтверджуючи максимум яскравого представника українського сентименталізму Г. Квітки-Основ'яненка: “Добре роби, і добре буде”.

Предметом культу для пані Сангушко стала не сама постать Андрія Гармаша, а те, що вона втілювала – готовність прийти на допомогу ближньому, не зважаючи на небезпеку, а подеколи на загрозу смерті. Але розуміння цього приходить до княгині на відстані часу, витраченого на пошуки Андрія Гармаша, що був наповнений її щедрою благочинною діяльністю, котра заповнювала вакуум, який утворився після зникнення рятівника.

Раз укинута у духовну рілля зерно прекрасного великодушного вчинку (“*саможертвенного чину*”) проростало вже за відсутності Андрія. Християнський подвиг княгині набуває справжнього сенсу та істинної безкорисливості теж лише за відсутності героя, інакше це мало б вигляд звичайної подяки, знаку ввічливості. Вчинок й уся подальша діяльність княгині подають інший приклад християнських чеснот: “Обдаровувала всіх калік, що траплялися дорогою. По четвергах гостила їх у себе в палаці... Улаштувала нарешті у кількох містах притулки для калік, з якими нещастя трапилося від того, що хтось їх переїхав. Такого роду

каліки забезпечувалися на все життя. Таким способом княгиня думала хоч частково сплатити той борг, який через недбалість не віддала тому, хто врятував їй дівчинку,.. яка осявала близький уже передвечірок княгининого життя” [2, с. 98 – 99].

Любов до ближнього в новелі постає як універсум, як енергія, що циркулює, охоплюючи нові горизонти духовності, виходячи за межі конкретного образу, що міг би бути об’єктом добродійності: “Саме ім’я рятівника... забулося, протягом років вивітрилося з пам’яті... Коли за нього молилися, то нагадувалося Богові про “добраго чоловіка, що врятував... від смерті” [2, с. 101]. Це пояснює й те, що енергія благочинності та християнської всеохоплюючої любові не гасне й після того, як героя не стало.

Ті особливості поетики характеротворення, на яких наголошуємо вище, вказують на прояви сентименталізму в новелі на рівні естетизації образу простої людини.

Поетизація героя відбувається вже без його безпосередньої присутності у фокусі автора-оповідача. Важливий *резонанс вчинку* героя, який він спричинив у душі княгині. Пані Сангушко ніколи більше не побачить свого рятівника, але сама його християнська готовність до самопожертви заради спасіння ближнього стали для цієї християнки ілюстрацією краси любові до ближнього у її абстрактному, а тому найвищому сенсі. Урок простого селянина (бурлаки), отриманий аристократкою, впав на благодатний духовний ґрунт, тому й плоди його були такими прекрасними.

Але просвітництво як готова естетична програма, запропонована генієм І. Котляревського та Г. Квітки-Основ’яненка, потребувала нових відтінків у системі естетичних координат Клена-модерніста. Прекрасний у своїй духовній величчю герой гине від руки людини такого ж соціального стану, що й він. Ідеалізація простої людини завершується деромантизацією стихії душі людини з народу. Споглядання прірви між життям справжнього християнина та людини, яку засліплюють чужі гроші (Йосип Барика), розхитує просвітницьку платформу, проте зміцнює романтичний вектор повісткування, який немислимий без антонімічних образів.

Маркерами образів Андрія Гармаша та Йосипа Барика є духовність та бездуховність (*духоборство* та *душегубство* в метафізичному сенсі, порятунок душ та їх винищення у фізичному), що увиразнюють їх полюсність. Й саме в епізоді, пов’язаному з подальшою долею медальйона, який беріг на згадку про давню пригоду Андрій Гармаш, проявляється символічна наповненість образу. Здійснивши вбивство Андрія, Йосип Барика разом з грошима забирає у небіжчика оберіг. “Що з грошима робити, знав, а який ужиток з медальйона зробити, ще не уявляв собі, та старанно морочив собі тим голову. Був певний того, що медальйон цілого маєтку вартий, що буде його ключем, який відімкне двері до сховища таких скарбів, про які він

мріяти не міг у своєму неохайному, бродячому, злочинному житті, темному, як морок печери, але раз-у-раз освітлюваному нежданими ракетами бешкетів, пиятик і розбишацьких наскоків” [2, с. 102]. Але, заряджений енергією добра та християнської любові до ближнього, медальйон не стане знаряддям здійснення злочинних намірів. Символ, що виражає онтологічно важливі поняття, не є еквівалентом матеріальних задовольень та втіх. Якщо колись подарований оберіг не може більше належати Андрієві, то він обов’язково повинен повернутися до колишньої власниці, й знову прислужитися добру. Барика гине під копитами коней, що мчать вулицею Славути. Княгиня Сангушко, котра бачить покаліченого чоловіка, у християнській готовності прийти на допомогу ближньому, як колись Андрія, відвозить злодія та вбивцю до лікарні. Вона ще не знає, що цей каліка володіє медальйоном.

Гармонія світу, модель якого описує автор у своїй новелі, сильніша за дисгармонійність, спрямовану на руйнацію індивідуальної програми одного позитивного героя. Зло не вічне, бо воно виходить за межі логіки буття, і гине під вагою власного алогізму в світі, який, згідно з просвітницьким ідеалом, прагне гармонії. Деструктивне начало зла нейтралізує ще один великодушний жест княгині. З’ясувавши ім’я загиблого, у якому бачила юнака, що двадцять років тому врятував її з донечкою, вона розшукала дружину й дітей пияка та розбійника Йосипа Барики, котрих той давно покинув, і дбає про них, віддячуючи за вчинок батька. Медальйон, затиснутий у руці померлого Барики символізував для княгині кінець її тривалих пошуків того, чиє ім’я не збереглося у пам’яті. Й у цьому теж є свій символічний зміст: добро не завжди має ім’я, воно не шукає визнання й не потребує захоплення: його призначення – бути заради того, щоб бути.

Логіка подій, знаковість епізодів та ментальних жестів героїв новели “Медальйон” увиразнюють просвітницьку ідею перемоги високої душевної краси простої людини над марнославством засліплених душ, що володіють багатством або прагнуть ним заволодіти неправедним шляхом. Дотримуючись просвітницько-християнських канонів, Юрій Клен оформлює дидактичну доміную новели у розлогі міркування, що надають їй композиційної завершеності, відтворюючи фігуру медальйону як зразка малої жанрової форми, що тримається на прийомі обрамлення як вагомому елементі архітектоніки.¹

Подібну композиційно-сюжетну організацію текстів знаходимо у найяскравіших зразках просвітницько-сентименталістських оповідань та повістей. “Події логічно розгортаються одна за одною, хоча митець вдається до казкового прийому випадку. *Концентричний сюжет* у повісті художньо правдиво відбиває соціальний статус героїв з народу, їх буття, духовний світ. У ній художня виразність природно поєднується із зображальністю, умовність – із справжністю. Композиційною своєрідністю повісті є *обрамлення* її сюжету: початок і кінець тексту стає художньою рамкою, в якій оповідач висловлює свої моральні повчальні

сентенції, міркування, що допомагають збагнути ідейний пафос твору” [6, с. 66]. У новелі Юрія Клена обрамлюючим виступає і сам образ медальйона у його семантиці – знака, що постійно нагадує його власнику про здійснений колись добрий вчинок, та знака, який вказує на того, хто його здійснив.

Дидактичні роздуми автора набувають філософського звучання, акцентуючи увагу на тому, заради чого, власне, автор-оповідач веде читача притчовим сюжетом, пояснюючи закони буття та рівноваги. “У великій книзі Долі, де записано рахунок кожного із земнородних, золотим пером архангел занотував ще одне велике сальдо на користь княгині Сангушко. То була остання, найрадісніша жертва, яку вона принесла дорогій пам’яті нікому невідомого бродяги-робітника, яку вже раніше вшанувала була великими офірами. І Господь у незреченній благоді і мудрості своїй ту жертву прийняв” [2, с. 105].

Юрій Клен відновлює розхитане відчуття гармонії, надаючи логічного завершення просвітительсько-сентименталістському мотиву, дотримуючись “неокласичної рівноваги”.

Отже, для Юрія Клена притаманний стильовий синкретизм, яким митець заманіфестовує модерність письменника неокласичного складу мислення, орієнтованого на європейський естетизм, що спирається на християнсько-гуманістичні традиції українського письменства. У новелі “Медальйон” синтезовано елементи сентименталізму, просвітництва та романтизму, який, оздоблений символістською атрибутикою, набуває ознак неоромантизму та пропонує естетичні універсалії, сконкретизовані в конкретних дидактично виразних сюжетах та образах.

Запропоновані у статті спостереження є спробою окреслити ряд питань та можливих напрямів вивчення світу новелістики Юрія Клена, дослідження якої лишається одним з важливих на шляху пізнання закономірностей розвитку малої прози письменників МУРу.

Література

- 1. Вільна Я.** Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г. Квітки-Основ’яненка. Монографія / Я. Вільна. – К.: Альтерпрес, 2005. – 300 с.
- 2. Клен Ю.** Медальйон // Клен Ю. Твори У 3-х т.: Т. 3 / Ю. Клен. – Торонто (Канада): Фундація імені Юрія Клена, 1960. – С. 94 – 105.
- 3. Коряк В.** Нарис історії української літератури. Література передбуржуазна / В. Коряк. – Мюнхен: Український вільний університет, 1994. – С. 1 – 430 [Фотопередрук з видання: Коряк В. Нарис історії української літератури. Література передбуржуазна. – Харків: Державне видавництво України, 1927].
- 4. Лімборський І.** Творчість Григорія Квітки-Основ’яненка: Генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика / І. Лімборський. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. – 108 с.
- 5. Пахаренко В.** Основи теорії літератури / В. Пахаренко. – К.: Генеза, 2007. – 296 с.
- 6. Ткачук М.** Наративні моделі українського письменства / М. Ткачук. –

Тернопіль: ТНПУ, 2007. – 464 с. 7. **Филипович О.** Життя і творчість Юрія Клена (Відбитка з журналу “Сучасність”. – Ч. 10 (82). – 1967) / О. Филипович. – Мюнхен (Німеччина), 1967. – 85 с.

Бурлакова І. В. Між традиційним каноном та модерним дискурсом: проза Юрія Клена (на матеріалі новели “Медальйон”)

У статті розглядається питання модернізації традицій української класичної прози у новелі Юрія Клена “Медальйон”. Синтез елементів сентименталізму й неоромантизму, просвітницькі сентенції, архітектоніка твору, християнський модус дидактично спрямованої оповіді дозволяють розглядати новелу як зразок оригінального у стильовому аспекті явища.

Ключові слова: стильовий синкретизм, просвітницько-сентименталістський дискурс, дидактична настанова автора, християнсько-гуманістичне спрямування оповіді, духовний аристократизм.

Бурлакова И. В. Между традиционным каноном и современным дискурсом: проза Юрия Клена (на материале новеллы “Медальйон”)

В статье рассматривается вопрос модернизации традиций украинской классической прозы в новелле Юрия Клена “Медальйон”. Синтез элементов сентиментализма и неоромантизма, просветительские сентенции, архитекtonика произведения, христианский модус дидактически направленного повествования позволяют рассматривать новеллу как образец оригинального в стилевом отношении явления.

Ключевые слова: стилиевой синкретизм, просветительско-сентименталистский дискурс, дидактическая установка автора, христианско-гуманистическая направленность повествования, духовный аристократизм.

Burlakova I. V. Between the traditional canon and modern discourse: the prose by Yuri Klen (on the material of the novel “Medallion”)

In the article is considered problem of modernization of traditions of Ukrainian classical prose in the novel “Medallion” by Yuri Klen. Synthesis of elements of sentimentalism and neoromanticism, maxims of Enlightenment, architectonics of the novel and Christian modus of didactically aimed work allow to consider the novel as the example of an original phenomenon in the aspect of style.

Key words: neoromanticism, sentimentalism, architectonics of the novel.

УДК 821.161.2 – 31.09.+929 Малахута

І. О. Вечоркін

**М. МАЛАХУТА І НАУКОВО-КРИТИЧНА ДУМКА
XX – XXI СТОЛІТЬ**

Микола Данилович Малахута почав свій шлях входження в українську літературу ще у 50-х роках XX-го століття, дорешти і міцно закорінившись у літпроцесі України в 1960-х роках. Тогочас у різних часописах з'являються його вірші, оповідання. Згодом – аж до сьогодні – доробок М. Малахути кількісно більшав, ліпшав якісно, здобуваючись тим самим на критичні, різного рівня науковості письмові відгуки літературної спільноти. Проте критично-наукова увага до творчості М. Малахути завше торкалася дотично, фрагментарно, так чи інакше (позитивно або ж негативно) прокарбовуючи його речі поокремо, не споглядаючи їх у всій цілокупності й динаміці: конкретний твір – конкретний відгук. У кращому разі дослідження творчості письменника зводилися до портретно-оглядових статей, основний акцент у котрих було зроблено на громадській позиції митця й аналізі деяких ідейних тональностей у творах. Осяжних публікацій щодо його доробку, тим більше книг, у радянський період буття української літератури ми не знайдемо. Однак і те, що було написано, вартує нашого інтересу і буде корисним у розумінні постаті М. Малахути як митця, ваги і місця його як прози, так і поезії в літературі України останніх десятиліть. Тож за мету собі в даній роботі ми поставимо з'ясування кількісної й якісної уваги науково-критичної думки останніх десятиріч до творчої особистості М. Малахути в українському літпроцесі. Висвітлення дослідницького погляду на хід М. Малахути у літературі ми побудуємо за хронологічним принципом, показуючи нижче літературознавчу думку ступінчасто, за часом, а не за значущістю й обсягом написаного.

Отже, "...українське письменство вийшло з післявоєнного десятиліття з не найбільшими можливими втратами, зберегло певні резерви для поступу за нових обставин і можливостей, як тільки вони з'являться" [4, с. 14]. І вони з'явилися на сході 1950 – у 1960-х роках. Ці роки – час так званої "хрущовської відлиги" і виникнення у мистецтві нової потужної хвилі шістдесятників, молодих митців, які оновили соцреалізм формально і змістовно. Особливо ж яскраво явище шістдесятництва виявилось в літературі, як у художній, так і у теоретично-наукових її студіях; воно, шістдесятництво, "ввійшло в літературу на хвилі висловленої О. Довженком потреби "розширення творчих меж соціалістичного реалізму" [20, с. 289]. В поезії ми відзначимо І. Драча, М. Вінграновського, В. Симоненка, В. Стуса тощо, у прозі – це і Є. Гуцало, і В. Дрозд, і Гр. Тютюнник, і Вал. Шевчук, і Р. Андрияшик й ін., з літературознавчих кіл – І. Дзюба, І. Світличний,

В. Іванисенко тощо. До хвилі шістдесятництва слід долучити і деяких письменників старшого покоління (О. Гончар, П. Загребельний, І. Чендей, А. Малишко, М. Рильський), і тих, хто прийшов у літературу у 1970-х (С. Пушик, Н. Бічужа, М. Рябий, В. Яворівський), адже деякі їх твори відповідали у ті часи загальній концепції шістдесятництва, підвалинами якої були культивування глибокого ідейно-художнього начала та інтелектуально-філософського, зліричнення прози, відхід од ілюстративності та кон'юнктурності у поезії й прозі, гуманізація і психологізм, зростання національної свідомості, інтересу до історичного минулого й дещо інше. Саме в ці часи перше узагальнення як письменник отримує молодий Микола Малахута з виходом у 1969-у своєї дебютної книжки – поетичної збірки “Зозулинці”, за яку і був невдовзі (1970 р.) прийнятий у Спілку письменників СРСР. Вступну статтю (“У пошуках”) до збірки написав Микита Чернявський. У ній він, зокрема, зазначає, що “поезії, новели, оповідання його (М. Малахути – І. В.) на протязі уже багатьох років з'являються на сторінках обласної та республіканської періодики” [16, с. 3 – 4] і що “серед великого загалу початкуючих його неодноразово відзначали критики за схвильованість і сердечну теплоту, за своєрідність у відображенні баченого і відчутого” [Там само]. Така оцінка репрезентує нам Миколу Малахуту як письменника ліричної наповненості, поета, що підтвердять у подальшому формуванні його творчої особистості не лише його вірші, а й проза, скрізь просякнута ліричним струменем. Не менш влучно М. Чернявським у даній статті молодого М. Малахуту побачено як пошуковця, однак із традиційною основою, зрощеною на попередніх придбаннях українського красного письменства, вподобанця передовсім змісту, а не форми (ця лінія відзначатиме в поезії та прозі творчий поступ уже і зрілого, і пізнього М. Малахути): “Микола Малахута шукає і нерідко знаходить свої ритми, свою масштабність в поезії, не відриваючи при тому свого коріння від вікових набутоків української поезії, не нехтуючи, як деякі, її традиційною формою, бо знає, що справа не в формі, а в змісті” [Там само].

У 1976-у році у видавництві “Донбас” виходить друком друга поетична збірка М. Малахути – “Балада про зустріч”. Щодо цієї події, то привертає увагу рецензія письменника і поета Івана Низового, опублікована у числі газети “Молодогвардієць” від 1977-го року. В ній коротко окреслено тематику збірки, зроблено цінні спостереження стосовно певних усталених рис у творчості М. Малахути в цілому. Наприклад, про героя Миколи Малахути, якого нерідко намальовано в його творах: “... молода людина, здатна на високі вчинки, готова до самопожертви в ім'я прекрасного” [17, с. 4], або ж щодо тематики письменника: “Тема війни, важкого воєнного і повоєнного дитинства займає в творчості М. Малахути значне місце” [Там само]. Не уникає цього разу М. Малахута і “здорової”, доречної критики, до якої дослухавшись тоді, зміг би позбутися деяких вад, котрі лишилися

притаманними його стилю понині, щоправда інколи набуваючи рис справді художніх, а інколи відверто обтяжуючи рисунок. Мова йдеться про часто вживані М. Малахутою ампліфікацію, складні синтаксичні конструкції, порівняльні засоби, що І. Низовий частково і відзначає у своїй статті: “Йому іноді зраджує почуття допустимого, а в результаті це виливається в рядки і строфи, перевантажені порівняннями, словами-баластом. ... За ними не видно образу, картини, яку малює поет” [Там само].

У ці ж роки – наприкінці 1970-х – з’являються ще кілька рецензій, відгуків на творчість М. Малахути, подекуди російською мовою, оскільки публікувалися переважно у донбаських часописах. Так, приміром, І. Тимофєєва, підтримуючи І. Низового, пише щодо персонажів Миколи Малахути: “Герой Н. Малахуты – увлечённый своим делом творец, кем бы он ни был: шахтёром, плотником или простым хлеборобом...” [1, с. 4]. Кілька домінантних стильових рис, що супроводжують досі поезію й прозу М. Малахути, завважає тоді у своєму відгуку М. Касатов: “О чём бы не писал Николай Малахута – о родном селе, о безоблачной юности молодого поколения, о днях, что идут “немов солдати з полігонів”, – за всем этим ... предстаёт образ родной Отчизны” [27, с. 3]. Той же М. Касатов позиціонує М. Малахуту як майстра художньої деталі: “Найти образную деталь – дело не лёгкое. Внимание именно к таким деталям составляет особенность творческих поисков Николая Малахуты” [Там само]. Вже у той час одним із наскрізних образів у творах М. Малахути стає образ матері, що констатує в рецензії на його третю поетичну збірку “Мужня доброта” Г. Куц [5, с. 4].

Розповсюдженими на тоді були ідеологічно забарвлені літературознавчі “дослідження”, адже “короткочасну “хрущовську відлигу” змінили брежневсько-сусловські заморозки” [4, с. 20], від літератури вимагається більше партійності. Так, упродовж 1978-го і 1979-го років М. Малахута пише і видає дві художньо-документальні повісті – “Оптимальный вариант” і “Сонцедари”. Літературну досконалість останньої буде розглянуто крізь призму братерства і робітничої честі, соціалістичного способу життя, комуністичних переконань тощо. Наприклад, дослідник Г. Шанько, процитувавши один із уривків повісті, висновковує: “...саме цими словами автор підкреслює соціальні аспекти громадської причетності робітничого класу до революційних завоювань першої в світі соціалістичної держави” [18, с. 4]. Побачивши пафосність, він зараховує це у позитив, вважає за художнє досягнення: “Оптимізм успіху колективної праці, почуття кровної причетності “до всього того, що відбувається навкруги”, загальне трудове піднесення “дружньої гірницької сім’ї”, серед якої завжди секретар партійної організації шахти, складає основний пафос повісті” [Там само]. Приймавши за пообразну характеристику, Г. Шанько мало уваги приділяє головним персонажам – шахтарській родині Луканових,

декого з них згадує взагалі побіжно, проте пильний до “обов’язкових” другорядних, як-то: “Образ партійного керівника подано лише кількома штрихами. Та й так видно, що він завжди там, де вирішується доля успіху колективу. Парторг як справжній комуніст – людина невсипущої організаторської і трудової активності, в його діях читач весь час відчуває безперебійний трудовий пульс шахти...” [Там само] і т.д. Даний приклад ідеологічно заангажованого аналізу нами наведено для того, аби продемонструвати не окремий випадок у галузі тогочасного літературознавства, а нагадати про загальновідому тенденцію в ньому, що полягала у звичаєвому створенні та побутуванні таких оцінок. І незрідка нелегко сучасному рецепієнтові відділити пашницю од плевелів, тобто вилучити справжню літературну думку з купи партійно-ідеологічного, навіть у кращих літературознавчих працях того часу (особливо до 1980-х років). Тож, задля об’єктивного показу М. Малахути літературно-критичного, і навіть такого, яким він іноді поставав (як-то у вищенаведеному прикладі) у зв’язку з особливостями епохи, вимогами доби, ми побіжно дотикаємось і подібних розвідок. А ось, на протипагу першій, інша, більш присутня і професійна рецензія тих літ на художньо-документальну повість “Сонцедари”, автором якої виступає М. Васильченко. Він звертає увагу тут на деякі цікаві моменти творчості М. Малахути, котрі “виказують” його і в художньо-документальному жанрі також. Наприклад, відзначає в повісті поетизацію прозового мовлення, притаманну М. Малахуті ліричність оповіді: “З перших же сторінок вона (Повість. – І. В.) захоплює динамізмом, живою мовою. На останньому наголошую тому, що нерідко ще доводиться зустрічати такого роду книги, написані сухою, майже протокольною мовою, де за накопиченням цифр і фактів зовсім губляться люди” [35, с. 4]. М. Васильченко відмічено й кілька інших іманентних письменницькому стилю М. Малахути ознак, а саме схильність живописати широко – рідко лаконічно, а також вподобання до часових схрещень, переплетень.

Приблизно з кінця 1970-х і впродовж всіх 1980-х триває поступове “розкріпачення” літературної думки від ідеологічного засилля, соціалістичних формул. Процес демократизації мистецтва набирає шалених обертів під час “перебудови”, плід свободи визріває дуже швидко, бубнявіє, аж поки із проголошенням незалежності України не “вибухає” зняттям всіляких табу, “будь-яких заборон з історичних постатей, національно-духовної проблематики, закордонних зв’язків” [4, с. 26]. Об цій порі загальнолюдське висувається на перший план, класові цінності разом із марксистсько-ленінським поглядом на суть творчості вже не сумісні з ерою іншого життя; як здається тоді науковцям від літератури, критикам, письменству, – життя нарешті справжнього, вільного, творчого. Йде і М. Малахута у своїх творах пліч-о-пліч з новим життям, новою даністю. Адже чи не всі його сюжети “натуральні”, взяті з життя, вистраждані прообразами і самим митцем. Якось у одній із бесід з автором цієї роботи, М. Малахута навів цікаву

класифікацію для представників красного письменства, поділивши весь загал останніх на дві групи: 1) від землі та 2) від книги, дочисливши себе до тих, котрі від землі. Пояснення його були прості: від землі – це ті, хто сам пройшов, бачив, виніс із низин, з людьми переживав усе ним написане, принаймні більшість із створеного; від книги – це ті, чий твори вирізняються певною умовністю, заглибленістю в абстрактне, життєвими припущеннями чи пророцтвами, книжно-енциклопедичними фактами, пошуками невизначеного, тобто ті твори, які “по-хорошому” відірвані од повсякденного людського життя. Таку думку М. Малахути про власну творчість поділяла й критика. 1981 року в одній із рецензій на його нову поетичну збірку “Проводи травня” буде написано: “Поезія Миколи Малахути бере початок від натруджених материнських рук, від неньчиної усмішки і ласки, від отчого порога, звідки пішли стежки в світ” [34, с. 4]. При цьому буде наголошуватися на еволюції письменника, на тому, що йому, незважаючи на тісний стосунок із “справжнім” життям, не бракує філософічної вдумливості у ті образи, які він малює: “Загалом же нова збірка Миколи Малахути “Проводи травня” засвідчує про художнє зростання поета, його самобутність, прагнення до самовдосконалення і філософського сприймання оточуючого світу” [Там само]. У ще одній рецензії щодо цієї ж збірки – “Проводи травня” – погляд іншого дослідника теж не минає факту посилення струменя філософічності у творчості М. Малахути, і він обумовлює це передусім віковим чинником: “Травень – це своєрідна часова віха у житті і творчості, це, якщо брати до уваги весь поетичний доробок, і заявка на літо – наступний творчий і життєвий проміжок” [19, с. 4]. З минулих років творчості, “зі свого травня”, поет виніс, пише далі автор статті, не лише “розмаїтість, молоду жагу та кипінь”, але й “роздумливість, засягнув глибини”. Ведучи мову про тематичну амплітуду в доробку М. Малахути, автор цілком вірно підмічає, що одна з провідних тем його творчості – тема Вітчизни у найширшому розумінні цього слова: “Постійне відчуття землі, першоджерел її історії, не чогось абстрактного, а саме рідного, проробленого дозволяють ширити тему, переводячи її на різні часові і тональні реєстри...” [Там само]. Ще одна стрижнева тема М. Малахути як в прозі, так і в поезії – життя і праця шахтарів. І це не творча данина чи дариця Донбасові як шахтарському краю, це те, з ким він був і де проживав упродовж багатьох років. А позаяк М. Малахута завше відштовхувався, йшов у письменстві од життя, од навколишньої дійсності, створюючи “Велику неправду про Правду” (Гр. Тютюнник про художню літературу), то, природно, не могло не з’явитися в його доробку пласта творів, присвячених людям шахтарської професії. Проте психологічний портрет його героїв – і не тільки шахтарів – вирізняється певною сталістю. Як уже говорилось вище, це люди творчі, творці у своїй справі, навіть якщо ця справа – звичайний трудівничий фах. Відчутна ця стильова прикмета і в збірці “Проводи травня”: “У вірші “Пласт” поет веде свого ліричного героя у вибій, піддає його нелегкому

випробуванню, пробуючи на злам, аби ще раз переконатися, що він не тільки добрий трудівник, а й людина допитлива, вразлива, що яку б роботу не виконувала, прагне побачити і проїнятися її змістом, виявити в ній якусь особливу неповторність, викресати, так би мовити, іскру світла, щоб вона стала поезією” [Там само].

У ці часи виходять кілька книжок М. Малахути, зокрема прозова збірка “До побачення, тишо” (1987 р.), до якої увійшли дві повісті та шістьнадцять оповідань. На її появу відгукнулося декілька дослідників. Так, становлення впродовж довгих літ її автора як майстра художнього слова відзначить у рецензії на збірку М. Ночовний: “До цієї книги автор ішов не один рік. Якщо порівняти її із попередньою – романом “Материнський хліб”, то за художнім рівнем вона перевершує його. По-перше, М. Малахута став лаконічнішим і економнішим на слова. По-друге, письменник досяг такого рівня майстерності, коли розвиткові сюжету вміє надати не тільки відповідної напруги, а й природної вільності, органічності між словом і думкою” [33, с. 4]. Чи не вперше у літературознавстві в даній рецензії автор дотикає певної ідейно-естетичної спільності творів М. Малахути і Гр. Тютюнника, про що можна говорити в площині приналежності М. Малахути до тютюнниківської прозової школи (А. Дімаров, Є. Гуцало, Ф. Роговий, В. Дрозд тощо), що утверджувалася на засадах етнопсихологізму в українській літературі: “... Микола Малахута не ліпить, не моделює, не виписує, як говорять про характери, а саме відтворює їх, гранично наближаючи до життя і прототипів. Особливо це помітно в оповіданнях. Такі з них, як “Омела”, “Теща”, “Рання любов”, написані в Тютюнниковій манері. Маю на увазі обох Тютюнників – і Григорія, і Григора, з їх дивовижним вмінням оживляти на перший погляд здавалося б рядові і статичні картини сільського життя” [Там само]. Також у своїй рецензії М. Ночовний зупиняється на деяких стильових домінантах творчості М. Малахути: приміром, на особливостях поведження письменника з мовою власних творів, а саме акцентує на її народності (не академічності), на схильності до індивідуалізації мовлення персонажів: “Розповідаючи про Донбас, автор передає характерну місцеву говірку, про Полтавщину – наспівний і багатобарвний український діалект” [Там само]. В іншій рецензії [6, с. 4] маємо аналіз книжки “До побачення, тишо”, в якому окремі художні факти пояснюються через біографію письменника; вибір малих і великих географічних об’єктів оповідань і повістей (частини України, назви населених пунктів, шахт тощо), тематика (колізії життя селян, шахтарів, письменників чи журналістів) розглядаються у зв’язку із безпосередньою обізнаністю, колишнім співжиттям М. Малахути з даними об’єктами художнього зображення. Проте не слід сприймати такий автобіографізм М. Малахути як примітивізм на кшталт “що бачу – те й пишу”. Це, навпаки, свідчення серйозної і щирої мистецької позиції щодо себе і читача, прагнення до створення художньої правди, це приблизно те, про

що в одному з інтерв'ю сказав сучасник М. Малахути – Валерій Шевчук: “Моя естетична програма: писати тільки про те, що я знаю” [3, с. 226]. Отже, повертаючись до названої вище рецензії до прозової збірки “До побачення, тишо”, відзначимо, що лише в ці зрілі творчо і вже за віком роки критика починає всерйоз відзначати в творах М. Малахути лінію психологізму, що згодом стає все більш яскравою, потужнішою. Так, скажімо, щодо повісті “Спомин про давній марш” автор рецензії зауважує: “Сюжет її, можливо, і не новий. Бо майже кожен ... брався описувати екстремальну ситуацію. Проте сюжет – сюжетом, але не кожному вдалося психологічно достовірно описати саме поведінку, саме роздуми людини, яка потрапила у “кам’яний мішок”. Та ще й коли сам-один. Миколі Малахуті це вдалося” [6, с. 4]. Наприкінці ж статті автор констатує: “Микола Малахута як письменник відбувся вже давно, виробив свій стиль, свою манеру письма, тому й не робить експериментів у формі, не драматизує життєві явища, щоб якимось відразу заінтригувати читача. ... робить натиск, перш за все, на дослідженні психології людини...” [Там само]. Відзначено тут і більшання філософської наповненості, роздумів над вічними темами, насиченість любов’ю до природи, живого ества, зустрічаємо знову порівняння доробку М. Малахути з Тютюнниковим доробком: “Привертає увагу у книжці оповідання “Дорога з любові”, що тональністю нагадує новелу незабутнього Григора Тютюнника “Три зозулі з поклоном...” [Там само]. Якщо вести мову про сільську тематику творів М. Малахути в річищі певної одноплосщини художнього зображення, подібності манери письма, то тут можна провести паралелі не лише з українською школою Гр. Тютюнника і його послідовників, а і з російською течією. Так, у 1989 році у провідному видавництві України “Дніпро” в серії “Романи й повісті” перевидано три повісті М. Малахути, одна з яких “Сірі вовки” (до речі, він першим з луганських письменників видав повісті у цій популярній на той час серії). У зв’язку з цією подією в рецензії у газеті “Прапор перемоги” знаходимо ще одне цікаве порівняння: “Повість “Сірі вовки” написана з м’яким гумором, з тією ледь помітною усмішкою, яка проглядається у творах В. Шукшина або поета М. Анциферова” [31, с. 4]. Взагалі-то повість “Сірі вовки” набуває відчутного розголосу у критиці, зацікавлює достатньо широке коло дослідників, хоча їх оцінки не завжди однастайно позитивні. Скажімо, у тому ж таки 1989 році Кіра Ломазова в журналі “Київ” у статті під назвою “Останнє слово – за талантом” [14, с. 107 – 111] досить ґрунтовно торкається деяких творів М. Малахути, а саме повістей “Сірі вовки”, та “Ага”. Крім М. Малахути, базисом для міркувань авторці послуговують окремі твори Ю. Щербака, Б. Харчука, І. Куштенка, М. Махінчука, Вал. Шевчука, М. Рябого, Г. Штоня. Лейтмотив даної роботи: посилаючись і цитуючи літературознавців С. Плачинду, Г. Клочека, полемізуючи з ними, дослідниця розмірковує над допустимою мірою й елементами документалізму та белетризму в сучасній художній літературі, також над ступенем взаємодії,

особливостями співіснування у творі формальної ознаки та авторської особистості, рівнем письменницького хисту. Отже, у повісті “Сірі вовки” К. Ломазова вбачає неглибокість, одновимірність художнього дослідження дійсності з боку М. Малахути. У повісті автор зображає борця з будь-якими, хай і найменшими порушеннями майнової дисципліни – Павла Закипілого, який проти “несунів” і навіть дружину картає за самоправно принесене відро половини з ферми. Проте, пише Кіра Ломазова, автор не вивчає причин “несунства”, приміром, голод (“Косарі” Б. Харчука наводяться тут нею за зразок), звичайна безгосподарність (зразок для наслідування – І. Куштенко, “Сіно”). Такі закиди авторки можна було б спростувати одним лише зауваженням: вона абсолютно не враховує гумористично-іронічного підтексту повісті, того, що М. Малахута у цьому творі ставив собі за мету зовсім інше: не дослідити дійсність у її трагедійно-проблемному вияві і причиново-наслідковій детермінованості, але безпачосно викрити, неголосно-гостро піддіти окремі характери, такі, типовість котрих чітко проступає з перших же слів. Про “прямолінійно-поверхове осмислення” говорить К. Ломазова і стосовно повісті “Ага”, визнаючи, принаймні, що тут М. Малахутою “порушено важливі суспільні проблеми (цього разу на матеріалі з життя шахтарів)” [Там само, с. 109]. Авторка тут називає, критично гіперболізуючи й викривлюючи її при цьому, ще одну сталу властивість письма М. Малахути, можливо не таку яскраву, як деякі інші, але помітну і притаманну багатьом його творам, особливо малих жанрів. Це – незначний домішок, присмак публіцистичності, ненав’язливого документалізму, що, безсумнівно, обумовлюється газетярською діяльністю М. Малахути, якою він заробляв на прожиття від вісімдесятих і надалі. Отже, Кіра Ломазова у своєму дослідженні, аналізуючи українську прозу кінця 1980-х взагалі, стверджує про “привнесення у прозу журналістських прийомів”, котрих “нарисовість, дидактична прямолінійність становлять не меншу небезпеку, ніж сумнозвісний “белетризм” [Там само, с. 110].

Через рік, 1988-го, у видавництві “Донбас” видруковано прозову збірку “Зустріч увечері”, що складається з повісті й низки оповідань. Науково-критична думка не обминула її увагою. Слід відзначити, що саме в період кінця вісімдесятих – у дев’яності роки про твори М. Малахути написано найбільше, порівняно з попереднім і подальшим часом. У вищезазначеній же розвідці її автор, М. Тютюнник, переважно зосереджується на проблемі інтертекстуальності творів М. Малахути, яка полягає у повторюваності окремих образів твору та місць розвитку подій, що пов’язано із дужим струменем автобіографізму у творчості Миколи Малахути. Цей аспект доробку письменника автору статті не важко і цікаво відстежувати ще й тому, що – це очевидно з контексту статті – він добре знайомий з деякими біографічними фактами з життя М. Малахути. Так, наприклад, про повість “Звичка-натура” М. Тютюнник пише: “Окремо треба сказати про героїв твору, які, добре знаю, списані з

натури. Це – Тугель і Черкашук. Кожен гірчанин (Від назви шахти – “Гірська”, де й розгортаються події. – І. В.) розуміє, що це лише трішки змінені прізвища колишнього інженера і голови шахткому профспілки шахти...” [32, с. 4]. Відзначає також рецензент і багатство мови письменника, “вміння підмітити такі деталі, які людині менш обдарованій ніколи не впадуть в око” [Там само].

До розпаду СРСР твори М. Малахути і його життєшлях не потрапляли до ряду таких, про які докладно і багатогранно писалось би у радянських класичних шкільних чи то вузівських підручниках, посібниках. Відомості про нього ми знаходимо лише у загальних бібліографічних довідниках, довідки ці приблизно ідентичні, на зразок, скажімо, тої, що була наведена у виданні 1988-го року “Письменники Радянської України: “Малахута Микола Данилович народився 23 лютого 1939 р. в м. Гадячі на Полтавщині в сім’ї колгоспника. Навчався у Ворошиловградському педінституті та Литовському педуніверситеті. Працював у колгоспі, на будові, на заводі, в шахті, в редакціях газет. Нині – на творчій роботі. Автор збірок віршів “Зозулинці” (1969), “Балада про зустріч” (1975), “Мужня доброта” (1977), “Проводи травня” (1980); повістей “Стара дика груша” (1964), “Свято червінькової осені” (1976), “Спомин про давній марш”, “Оптимальний варіант” (1978), “Сонцедари” (1980), “Материнський хліб” (1974), книги повістей та оповідань “До побачення, тишо” (1987). Член СП СРСР з 1970 р.” [30, с. 379]. Подібне ігнорування одного з найбільших літературно-художніх доробків в Україні з боку академічного літературознавства тривало і у порадянський період; так, схожу довідку про М. Малахуту знаходимо і в “Українській літературній енциклопедії” в 5-ти томах від 1995 року. Хіба лише відмінність полягає в тому, що в останній праці побіжно окреслено закордонні межі розповсюдження творів письменника: “Окремі твори М. Малахути перекладено рос., білорус., лит., латис., ест., молд., татр., груз., вірм., чувас., польс., словац., сербохорв., нім., франц. та ін. мовами” [37, с. 273].

Звісно, що наведений у “Письменниках Радянської України” перелік творів не повний, оскільки чимало творів М. Малахути, особливо великих прозових жанрів, через ті чи інші призвідники, зокрема ідеологічно-цензурного штибу, не видавалися. Написані в 1960-ті роки і пізніше, вони не були надруковані тоді, заперечені ідеологією, перебувають на шухлядному зберіганні і понині, позбавлені можливості появитися на світ через фінансову байдужість держави до власних культурних набутків, у тому числі й літературних.

Трохи більше безпосередньо про особливості творчості М. Малахути ми маємо змогу прочитати в деяких колективних збірках письменників донбаського краю. Хоча в них, як водиться, певні твори чи доробок в цілому того чи іншого письменника розглядається в контексті інших творів і доробків його братів по цеху. Наведемо приклад. У 1989-у році у видавництві “Донбас” вийшов колективний збірник поезії і прози

місцевих письменників “Тепло рідної землі”. Передмову до нього написав кандидат філологічних наук Анатолій Загнітко [36, с. 3 – 6]. У даній вступній статті піддано аналізу не тільки ті поетичні та прозові твори, які представлені у збірнику, але й деякі інші, що не увійшли до нього. Приділено в ній, зокрема, і певну увагу творчості М. Малахути, однак, як зазначалося вище, в контексті (групування за тематичними, проблематичними й іншими змістовими блоками, не торкаючись формальної організації творів), в оточенні інших прізвищ із письменства Луганської та Донецької областей. Так, приміром, прізвище М. Малахути долучено до блоку митців даного регіону, в чиїх творах не зрідка побувають шахтарська тема, тема гармонії родинних стосунків, “складний і розмаїтий світ дитячих переживань”, “показано труд людини як величину, що формує поняття загальнолюдської, загальнонаціональної моралі”. Відзначає у своїй розвідці А. Загнітко і вагоме місце природи у творчій концепції М. Малахути: “Залюбленість в природу, в саму її животворну сутність завжди була органічним началом людського життя. ... Такими залюбленими в усе живе є герої багатьох оповідань К. Тесленка, П. Бондарчука, І. Білого, М. Ночовного, М. Малахути” [Там само, с. 5].

В “Літературній Україні” 1989 року [13, с. 5] до 50-річчя М. Малахути з’являється стаття Олексія Дмитренка, присвячена життю і творчості ювіляра. Проте швидше власне життю. Позаяк автор добре знайомий з М. Малахутою, в цій публікації він наводить безліч цікавих фактів із життя, що безпосередньо вплинули, віддзеркалилися у творах письменника і суто таких, які б неодмінно викликали інтерес у його біографів. Це і про походження прізвища Малахута, і щодо народження, батьків й інших близьких людей, про воєнні роки, дитячі, перші проби пера і знайомство з Олесем Гончаром, про різні роботи і навчання, про літературні вподобання, творчі наміри, ставлення до окремих явищ історичної минувшини та сучасності тощо.

В подібному дусі пишуть про М. Малахуту і на малій батьківщині – Луганщині. Скажімо, Г. Половинко, вітаючи М. Малахуту зі скорим днем народження, у своїй статті “Дорога зрілості” [21, с. 12] дотикається різних сфер життя і творчості письменника-краянина. Крім тих чи інших фактів біографії, це і деякі особливості творчого почерку, зокрема констатація панування в його доробку поетичного начала над описово-розповідальним. Підтверджує у своєму слові Г. Половинко і те, з чого ми розпочинали написання даного розділу кандидатської роботи: “Він (М. Малахута – І. В.) відгукується у пресі мало не на кожну книгу колег по перу. Але от що дивно: про книги ж самого письменника Миколи Малахути писалося порівняно небагато [Там само].

1990-і роки та 2000-і принесли спершу щирі радість, надію, а згодом – тяжке розчарування. Десь до середини 1990-х літературний процес на Україні ще триває за інерцією, ще зберігається читацький інтерес до серйозної літератури, надалі ж всі сфери людського життя, в

тому числі і книговидавництво, набувають вигляду комерційної кампанії, що діє суто за принципом “вигідно – невигідно”. Отже, на зміну літературі, котра вимагала вдумливого прочитання, у попиті стає белетристика – легка у читанні художня продукція, здебільше детективно-любовного побиту. Інша література, позаяк не продається, перестає бути предметом зацікавлень приватних видавництв, тим більше україномовні книжки на Донбашині. Серйозне ж літературознавство в цю пору має більшу пресу, ніж художня література, зокрема з’являється чимало робіт про письменників, що творчо зростали ще у радянському літ процесі, тим більше що сучасних вагомих постатей, двохтисячників, у літературі так і не з’явилося (та чи й є він – літпроцес сьогодні?), а якщо і з’являлися, то не зросли через відсутність сприятливих для цього соціальних обставин.

Присутня певною мірою і постать М. Малахути в літературно-критичному голосі 1990-х – 2000-х років. Але спершу необхідно нам у рамках даної розвідки сказати і про постійну опозицію – проте конструктивну, не егоцентричну – М. Малахути до влади. Таке дисиденство нерідко спричинялося до того, що окремі твори не видавалися, адже інакодумство, незгода проявлялися не в одній лише певній поведінці, публічній позиції, ігноруванні членства в комуністичній партії тощо, а й, зрозуміло, у самих творах. У 1990-х роках пробитися із щирим словом у люди стало набагато простіше, з чого скористалися і М. Малахута, і ряд інших письменників; навіть ті, хто за радянських часів вважався у власній творчості виразником світогляду комуністичної партії, її рупором. Але не про таких “мерщій перефарбованих” зараз йдеться; все ж вищесказане виступає лише передмовою до того, аби відзначити, що в науково-критичному масиві стосовно М. Малахути починають з’являтися схвальні рецензії щодо його перманентної опозиційності, на зразок: “... Поскольку стихотворение на афганскую тему, как значится, было написано ещё в 1981 году и долгое время пролежало в писательском столе. Ибо как можно было в те недоброй памяти времена писать о “хлопцях у цинковых трунах”, когда так называемые “афганские соловьи”, глядя в телекамеру одно долдонили нам, что советские парни ... всего лишь помогают афганцам строить новую жизнь, а если что и разбивают, то только цветочные клумбы” [15, с. 4]. Процитоване (чомусь російськомовне відносно української книжки) стосується одного з віршів нової поетичної збірки М. Малахути “Запас молодості”, надрукованої у видавництві “Донбас” у 1991-у році.

Об цій порі в багатьох регіонах України активізується робота з дослідження життя і творчості письменників, які в загальнодержавному літературному процесі гідно представляли чи ж продовжують представляти конкретну адміністративно-територіальну область. Такий “міні-патріотизм” спричиняється до появи типових “Літератур рідного краю”, мізерних накладів маленьких книжечок-метеликів некоштовного

оздоблення, адже фінансування цих проектів – то справа ентузіазму окремих людей чи, в кращому разі, місцевих вузів. У них, зазвичай, подавалися стислі біографічні відомості і, подеколи, щось з доробку, переважно поезії. Проте траплялися в ті роки і порівняно “крупні екземпляри”, наприклад, “Літературна Луганщина” на 256-и сторінках під упорядкуванням М. Ночовного. Зрозуміло, що М. Малахута, письменник всеукраїнського масштабу, не оминав фігурувати на сторінках подібних оглядів, хоча були і винятки. Часто такі книжки правили за навчальні підручники, поскільки в школах Міністерством освіти були запроваджені певні нечисленні години викладання літератури рідного краю, також цей предмет вивчався й у вузах на факультетах української філології. Отже, в названому вище виданні у вступній статті Бішарев О. Л. робить огляд літературної історії Луганщини від Б. Грінченка і В. Даля аж до 1992 року, часу видання даної книги. Пунктирно, кількома реченнями, а то й одним торкаючись творчості луганських письменників чи таких, хто вагомий період життя провів на Луганщині (В. Сосюра, П. Безпощадний, Т. Рибас, Микита Чернявський, І. Савич, С. Бугорков, М. Циба, Г. Довнар, І. Світличний, В. Мальцев, І. Низовий, А. Медведенко, Г. Половинко тощо), виділяє і М. Малахуту, а саме відзначає в його стильовому арсеналі те, що було помічено і “запротокольовано” вже багатьма літературознавцями, – владарюючу ліричність: “Віршам і повістям, романам М. Малахути притаманні глибокий ліризм і задушевність. Письменник веде щиру розмову про високий смисл життя у нашому складному світі” [12, с. 8]. Взагалі структура “Літературної Луганщини” являла собою окрему розвідку про того чи іншого письменника, в якій подавалися біографічні відомості (з ними все лаконічно і традиційно: переписані з інших джерел, вони досліднику майже не дають нового матеріалу) та стаття про творчість цього письменника, авторство якої належало більш чи менш знаним у літературі постатям. Так, про М. Малахуту пише знову Олексій Дмитренко, і знов у біографічному дусі. Діапазон його розвідки сягає хіба що кількох цікавих фактів з життєляху письменника (знання яких пояснюється їх приятелюванням), без зосередження на особливостях творчих. Історик літератури тут може взяти для себе небагато, приміром, свідчення О. Дмитренка про значну кількість накопичених у шухлядах неопублікованих творів, про вагому науково-публіцистичну, перекладацьку спадщину: “... сотні нарисів, літературно-критичних статей, літературознавчих розвідок, перекладів з вітчизняних та зарубіжних літератур” [Там само, с. 159]. Із статті О. Дмитренка ми, швидше, бачимо людське “обличчя” М. Малахути, а не митецьке, маємо змогу судити про його життєве кредо, а не літературне, хоча, безперечно, внутрішнє, людське ество письменника полишає виразисту мітку на його творах. Тож, наприклад, розповідь О. Дмитренка про Миколу Малахуту точиться в такому (небезінтересному, в принципі, для літературознавства) ключі, як спогади про часи цькування О. Гончара за

його роман: “Дісталось, як кажуть, і Миколі на горіхи, коли зі сторінок обласної газети зняли ще гарячу од набору його рецензію на Гончарів “Собор”. Отже, М. Малахута – людина талановита, непримиренна до байдужості і зла. ... І в літературу він пішов і йде в ній, як скрізь у нелегкому житті, чесним шляхом. Ні в яку пору застою чи інших складнощів, різних вибоїстих доріг він ніколи не знав флюгерства, не блазнював” [Там само].

Найбільш активним у пострадянські роки в дослідженні луганської гілки літературного процесу України стає кандидат педагогічних наук Олексій Іванович Неживий, за редакцією котрого виходять “Луганщина літературна” (1993 р., 48 ст.) [26], “Від слова до пісні” (1996 р., 87 ст.) [22], “Література рідного краю. 11 клас” (2002 р., 60 ст.) [23], “Література рідного краю. 10 – 11 класи” (2002 р., 104ст.) [24], “Література рідного краю. Луганщина. 5 – 11 класи” (2006 р., 244 ст.) [25] тощо. “Фундаментальність” цих літературознавчих робіт, підручників ми бачимо із зазначеної поряд з назвами кількості сторінок, що ж до науковості – то тут так само ситуація зрозуміла: здебільшого це художньо-публіцистичні зарисовки, розраховані на читача пересічного, аж ніяк не пошукача в літературі. Проте і на сторінках цих видань через, мабуть, певні особисті вподобання автора М. Малахута гість нечастий, принагідний, а то й узагалі відсутня і згадка про нього. Його ім’я ми можемо розгледіти де-не-де виключно як вкраплення у ті чи інші ряди імен, “підігнаних” О. Неживим під певну творчу координату. Так, приміром, поряд з Михайлом Яременком, Миколою Ночовним, Ганною Гайворонською, творам яких, на думку О. Неживого, не бракує “ліризму і задушевності у відтворенні краси природи Луганщини” [25, с. 41], названо і Миколу Малахуту.

На початку ХХІ століття ще тривають окремі спроби популяризації та узагальнення творчих здобутків луганського письменства: на світ з’являється у 2004-у році збірник літературних портретів членів обласної організації НСП України “Жайвори над Луганщиною”. Відомості про М. Малахуту та особливості його творчості тут переважно давні, “припалі курявою”, або ж передруковані з інших порівняно нещодавніх видань (приміром, стаття О. Дмитренка). У 2007-у році М. Малахута удостоюється лауреатства премії ім. Григорія Сковороди, про це дізнаємося з довідника “Письменники Луганщини” (Національна спілка письменників України) [29], видання, зрозуміло, дуже стисло, біографічного, в якому лише вищезазначене є новиною порівняно із написаним раніше про життя і творчість М. Малахути (не враховуючи монографії доктора філологічних наук, професора Галича О. А. “Творчість Миколи Малахути: текст і контекст”, 2006, про яку ми скажемо нижче).

Розгорнутістю та детальністю відзначаються дослідження 2000-х років Леоніда Стрельника про творчість і життєшлях Миколи Малахути. Проте, що природно для всякого талановитого письменника,

дослідження ці насичені художністю, привалює в них дружній і теплий погляд на долю й літературний труд М. Малахути, такий собі всерозуміючий погляд побратима по перу, а не безпристрасна, об'єктивна науково-критична оцінка літературознавця. Однак і такий підхід Л. Стрельника до поставленої проблеми зрештою “видає на-гора” матеріал, досить цікавий для нас. У своїх есе “Світлий, як сльоза Вітчизни” (два числа “Літературної газети” за липень, серпень 2006-го) та “Якщо слово від бога” (три числа “Літературної газети” за лютий, травень, червень 2008-го) Л. Стрельник продемонстрував кілька сторінок митецької і громадянської концепції, сутності М. Малахути.

У першому вищеназваному есе, зокрема, ми знаходимо відомості про подвижницьку та передвижницьку діяльність письменника, чого до сих пір не траплялося в жодних інших роботах: “Він стояв біля витоків створення багатьох міських і районних літературних об'єднань, студій і гуртків на Луганщині і всюди надійно підставляв плече тим, хто брався за перо вперше” [9, с. 2]. Вдається тут автор здебільше до аналізу поезії М. Малахути, як змістового, так і формального, образної символіки. Привертає увагу, приміром, розгляд поетичних оригінальних новотворів – тропів (“там яблука, як одуди, літають”, “березень сутулить плечі”, “у білі сопілки зима впускає пісні” тощо). Цікавим і корисним для дослідника доробку письменника є й спостереження Л. Стрельника з області психології творчості щодо здатності М. Малахути не бути тенденційним, ідейно надокучливим, а оперуючи образами, а не логікою, залишати реципієнтові обшир для “суверенного” осмислення прочитаного, вести з ним діалог, а не виголошувати дидактичний монолог. Тож, на думку есеїста, М. Малахута “... поважає позицію читача, якою б вона не була, і обстоює ґрунтовно свою, не нав'язуючи її іншим. Тобто є природний вибір, отже, є чим дихати без царського дозволу на те. А це чи не найголовніша риса справжньої художньої особистості” [8, с. 8]. В цілому ж в даному есе Л. Стрельником, окрім специфічно літературних, також висловлено чимало власних громадянських позицій й думок відносно сучасного духовного зубожіння України, занепаду сіл, відчуження рідної мови, застою у книговидавничій справі (стосовно художньо якісних та ідейно глибоких, а не псевдохудожніх, масових книжок) і т.д. У такому гнітючому контексті загальнодержавних проблем автор позначає і місце М. Малахути, озвучує його роль у соціальних процесах країни (мабуть, маючи на увазі працю М. Малахути на видавничій ниві, редагування і випуск ним єдиної на луганському медіапросторі україномовної газети): “І ось на тлі цього, я ж кажу, планово-наступального українського хаосу все ж таки ще якимось джерелиться наша мова. Завдяки саме таким її сподвижникам, як Микола Малахута...” [Там само]. Отже, об'єктом зацікавлення Л. Стрельника у цій роботі є особистість М. Малахути, його поетичний масив, а також, на додаток, окремі явища з галузі політики, соціуму, мистецтва тощо. Сам автор щодо такої різноманітності

зацікавлені, недотримання у своїй розвідці літературознавчих берегів як засадничих зазначає: “Поезію Миколи Малахути я не збирався досліджувати з позицій літературного критика, бо, вважаю, ніколи ним не був і не збираюся бути” [Там само].

У другому есе – “Якщо слово від бога” – Леонід Стрельник, на відміну від попереднього, пильніше зупиняється на художній прозі М. Малахути, а не на поезії, надмотив цієї роботи – “стосунки” письменника зі словом: “Микола створив величезну кількість першокласних прозових полотен. Знайомлюся з ними, і мене не полишає приємне враження: з літами не втратив Микола свого побожного ставлення до Слова” [7, с. 10]. Водночас, крім ретельної роботи М. Малахути зі словом, мовою під час написання прозових творів, Л. Стрельник також акцентує ще на кількох нижчезначених рисах доробку письменника.

По-перше, це художня стриманість і зваженість, уміння відсікати все змістово-формальне зайве, а серед решти, передовсім словарної, обрати і залишити ті лексеми, в тій кількості та у тому порядку, що найліпше розгорне обставини й характери, нарисує емоційне тло. У прозі, викладає Л. Стрельник свої погляди на літературну в цілому і на прозовий силу творів М. Малахути, “дуже важливо мати почуття міри. Воно властиве письменникам передовсім обдарованим. Багатослів’я свідчить про неспроможність автора “малою кров’ю” впоратися з обширом матеріалу. Микола Малахута в цьому плані почуватися впевнено і нагадує мені своєю пластичністю письма своїх друзів-класиків – Григора Тютюнника, Євгена Гуцала, Миколу Вінграновського. Слова одне до одного припасовує так, що годі віднайти між ними бодай найменшу щілину” [Там само]. Також в есе “Якщо слово від бога» натрапляємо на визнання Л. Стрельником за М. Малахутою приналежності до ряду таких митців, що у своїй творчості мають за фундамент народну основу. Не в смислі етнографізму, а в смислі відчуттів, певним чином і світосприйняття. Автор навіть зіставляє мистецькі концепції М. Малахути і Т. Шевченка у тій частині, що обидва у власній творчості йшли “від душі народної”, а не від раціональних чи, скажімо, філософських начал. Хоча дотикає Л. Стрельник і філософської наповненості прозових речей М. Малахути, котра, на його думку, загалом не є полігранною, всеосяжною, а концентрує у собі – в оточенні кількох дрібніших – одну стрижневу вісь, константний предмет художнього осмислення. Л. Стрельник характеризує його так: “... Микола шукає у темряві людських взаємин відповідь на питання, яке не перестає хвилювати мислячу половину людства: в ім’я чого живе і страждає людина?” [10, с. 12] Отже, сенс життя людини – саме такий, за Л. Стрельником, філософський предмет пошуку письменника, лейтмотив, а чи й підтекст цілої низки його прозових полотен.

По-друге, автор статті “Якщо слово від бога” всіляко підкреслює належність М. Малахути до літературно-мистецького руху

шістдесятників, як за часом, так і за деякими познаками художньої концепції. Пригадує, наприклад, момент їх знайомства, що припав на початок “хрущовської відлиги”, коли М. Малахута, працюючи в шахтній багатотиражці, вже друкував окремі твори в обласних виданнях (в харківському журналі “Прапор” – оповідання “По маках – на гору”, луганська газета “Молодогвардієць” – новела “Стара дика груша” тощо). Про розбіжності прози М. Малахути із соцреалістичними догмами Л. Стрельник говорить у площині аналізу внутрішньої комплекції персонажів у творах письменника, їх психологічної наповненості; про натуральність, природність характерів “з усіма атрибутами хаосу і гармонії”. Так, про одне з оповідань він пише: “Головний герой вийшов як живий, з усіма його плюсами й мінусами, що, зазвичай, було не властиве методу соціалістичного реалізму...” [Там само]. Говорячи про ті чи інші розходження М. Малахути з канонічними принципами художньої методи тогочасся, Л. Стрельник не зараховує його до тої гілки “шістдесятників”, хто заперечував партійність літератури кардинально (В. Стус, І. Світличний, І. Калинець, Л. Костенко тощо), внаслідок чого опинявся у таборах чи на десятиліття поза друком, а ототожнює з тим рядом митців, хто пішли згодом на певний компроміс із владою та продовжили творення якісно нової української літератури, хто змушені були сполучати засади справді мистецькі з нав’язаним, штучними. Вони сформували когорту офіційного шістдесятництва (І. Драч, Б. Олійник, Ю. Щербак, Є. Гуцало, В. Шевчук та ін.), на відміну від гілки дисидентської, вищезазначеної. Про таку соціальну даність тих років, після “хрущовської відлиги”, творчу долю більшості шістдесятників Д. Павличко влучно висловився в одній із статей: “Коли йдеться про справжні таланти, то можна стверджувати, що жодні політичні теорії нездатні вбити їх, але, щоправда, здатні травмувати, нав’язуючи їм на певний час свої догми” [28, с. 7]. Л. Стрельник же наприкінці свого есе “Якщо слово від бога” висновковує: “За великим рахунком такі письменники, як Микола Малахута, котрі завжди були, є та будуть у конструктивній опозиції до будь-якої влади, виконують святу місію, плекаючи рідне Слово, і в Миколи було і є чимало справжніх друзів – вони совість і гордість нашої страдницької нації. Це Григорій і Григир Тютюнники, Феодосій Роговий, Олесь Гончар, Микола Вінграновський, Євген Гуцало, Борис Олійник” [11, с. 10].

Ще один кут, третій, під яким розглядає Л. Стрельник творчість М. Малахути, – це дитяча література письменника. Тут Л. Стрельником помічено цікаву стильову складову творчості М. Малахути: мова йдеться про потужні інтонації язичництва, якими проникнутий весь доробок письменника, не тільки дитячі твори. Що ж до дитячих творів, то тут, скорше, слід казати про глибинний антропоморфізм, про прагнення прищепити дитині любов до живого довкілля, ніж про філософсько-релігійні підвалини окремих творів, екстрапольованих більш свідомому за віком адресату. Також автор у своєму есе робить спробу окреслити

психологію стосунків “письменник – читач”, визначаючи у цьому діалозі місце і М. Малахуті, і дитині – потенційному читачеві: “Микола Малахута добре знає: з дитиною треба спілкуватися як рівний з рівним, пам’ятаючи, що це все ж таки дитина. Не загравати і не перегравати, не сюсюкати, калічачи мову, й не натягати на себе личину навчителя, а поводитися природно. Саме така позиція і вирізняє вигідно Миколу з величезного сонму дитячих письменників, оскільки він, наголошую, не дитячий письменник, а письменник для дітей, тому ж то й цікавий для читачів будь-якого віку, бо, зрештою, всі ми діти, навіть у глибокі свої літа” [Там само].

Поступово, крок за кроком ми наблизилися до розгляду найбільш капітальної і науково витриманої порівняно з іншими праці, що присвячена творчості М. Малахути, тим більше сучасної за часом створення і видання (2006 р.), – до монографії доктора філологічних наук Олександра Галича “Творчість Миколи Малахути: текст і контекст”. Переднє слово про цю роботу, про М. Малахуту як письменника належить перу Бориса Олійника, що високо поцінував труд О. Галича. В реакції Б. Олійника на книжку відчутні водночас інтонації і подиву (“... як же мало я знаю свого однополчанина, і як багато відкрив мені панорамний аналіз його творчості!” [2, с. 5]), і задоволення результатами наукових пошуків (“Мені особливо приємно, що моє бачення Миколи Малахути як поета на правому фланзі шістдесятників – науково потвердив талановитий дослідник, поглянувши на його творчість в контексті кращих надбань української словесності” [Там само, с. 6]).

Структура монографії двоколійна: провідними в побудові є лінії хронологічна та родо-жанрова. О. Галич або розглядає твори М. Малахути за часовими блоками (60-і роки, 70 – 90-і роки), або розділи монографії влаштовані за критерієм типовості (повісті, романи, дитячі твори тощо). Обрамленням роботи – зачином і кінцівкою – слугує біографія письменника (переважно автобіографія) та висновки з дослідженого. Що ж стосується ідейної навантаги, то окреслені у вступі до монографії завдання О. Галич звершив. Так, визначивши одразу за стрижневий об’єкт дослідження безпосередньо тексти творів – і надруковані, і рукописні – автор з’ясуванню у контексті доби їх тематично-проблемних граней і приділяє найпильнішу увагу. Комплексний підхід також дозволив досліднику охопити чи не всі розгалуження художньої та художньо-документальної спадщини М. Малахути (лірика, мала й велика проза, мемуаристика), виділити їх окремі змістові й формальні ознаки, відслідкувати деякі еволюційні ланцюги розвою, як і було заплановано автором у вступі, а також спроектувати шляхи для подальших можливих досліджень художньої спадщини М. Малахути.

Отже, як ми мали змогу переконатися, науково-критична думка залишала майже в тіні творчий доробок М. Малахути аж протягом п’ятдесятиріччя, всього того часу, коли він брав активну участь у

літпроцесі України і привніс у його поліфонію й свого самобутнього звучання, кількістю й якістю літературних праць підвів власну спадщину до щабля вагомого літературного факту, який потребує різногранного вивчення і дослідження в берегах історії української літератури. Окремі розвідки щодо його творчості, розпорошені у часі, безумовно дають нам певне уявлення про М. Малахуту як митця й людину, демонструють, називають ті чи інші особливості його письменницького почерку. Однак роль вищерозглянутих досліджень швидше номінативна, ніж аналітична, наукова. Єдиний виняток з цього ряду становить монографія О. Галича “Творчість Миколи Малахути: текст і контекст”, в якій за стратегію автором було взято збір і накопичення інформації, літературних явищ у доробку письменника з подальшою їх систематизацією за роками та родо-жанрами. Наукові ж узагальнення у книзі О. Галича носять супутній характер, лейтмотив дослідження – оглядовий, сфокусований на роботі зі змістом поезії й прози письменника. Проте іншого концептуального ядра монографія і не могла мати, поскільки це перше фундаментальне дослідження творчості М. Малахути, базове, свого роду дороговказ, котре облічило та впорядкувало чи не все, створене письменником на ниві художньої літератури, накресливши напрямки, визначивши курс для подальших наукових пошуків.

Література

- 1. Ворошиловградская правда.** – Луганськ. – 1978. – 30 вересня.
- 2. Галич О. А.** Творчість Миколи Малахути: текст і контекст / О. А. Галич. – Луганськ: Книжковий світ, 2006. – 256 с.
- 3. Жулинський М. Г.** Наближення : Літературні діалоги / М. Г. Жулинський. – К.: Дніпро, 1986. – 278 с.
- 4. Історія української літератури ХХ ст. : У 2 кн. / [за ред. В. Г. Дончика].** – К.: Либідь, 1998. – кн. 2.
- 5. Ленінський прапор.** – Луганськ. – 1978. – 7 січня.
- 6. Ленінським шляхом (Первомайськ),** Луганська область. – 1988. – 26 квітня.
- 7. Літературна газета.** – Луганськ: Книжковий світ. – 2008. – №2.
- 8. Літературна газета.** – Луганськ: Книжковий світ. – 2006. – №8.
- 9. Літературна газета.** – Луганськ: Книжковий світ. – 2006. – №7.
- 10. Літературна газета.** – Луганськ: Книжковий світ. – 2008. – №5.
- 11. Літературна газета.** – Луганськ: Книжковий світ. – 2008. – №6.
- 12. Літературна Луганщина: Зб. бібліографічних матеріалів про життя і творчість письменників Луганщини та їх твори) / [за ред. М. В. Ночовного].** – Луганськ : Відділ облуправління з друку, 1992. – 256 с. – Вип. I
- 13. Літературна Україна.** – Київ. – 1989. – №5.
- 14. Ломазова К.** Останнє слово – за талантом / К. Ломазова // Київ. – 1989. – №6. – С. 107 – 111.
- 15. Луганская правда.** – Луганськ. – 1991. – 24 липня.
- 16. Малахута М.** Зозулинці. Поезії / М. Малахута. – Донецьк: Донбас, 1969.
- 17. Молодогвардієць.** – Луганськ. – 1977. – 30 червня.
- 18. Молодогвардієць.** – Луганськ. – 1980. – 7 жовтня.
- 19. Молодогвардієць.** – Луганськ. – 1981. – 6 січня.
- 20. Наєнко М. К.**

Історія українського літературознавства : [підручник] / М. К. Наєнко. – Видавничий центр “Академія”, 2001. – 360 с. **21. Наша газета.** – Луганськ. – 1999. – 20 лютого. **22. Неживий О.** Від слова – до пісні. Літературознавчі, педагогічні статті та нариси / О. Неживий. – Луганськ, 1996. – 87 с. **23. Неживий О. І., Нежива Л. Л.** Література рідного краю. Підручник-хрестоматія: 11 клас / О. І. Неживий, Л. Л. Нежива. – Луганськ: Знання, 2002. – 60 с. **24. Неживий О. І., Нежива Л. Л.** Література рідного краю. Підручник-хрестоматія: 10 – 11 клас / О. І. Неживий, Л. Л. Нежива. – Луганськ: Знання, 2002. – 104 с. **25. Неживий О., Нежива Л.** Література рідного краю. Луганщина. 5 – 11 класи / О. Неживий, Л. Нежива. – Луганськ: Знання, 2006. – 244 с. **26. Неживий О. І.** Луганщина літературна. Літературно-художнє видання / О. І. Неживий. – Луганськ, 1993. – 48 с. **27. Новый путь.** – Луганська обл. – 1977. – 2 квітня. **28. Павличко Д.** Чотирнадцять обривів / Д. Павличко // Антологія словацької поезії ХХ ст. – К.: Основи, 1997. – С. 5 – 8. **29. Письменники Луганщини** (Національна спілка письменників України). Бібліографічний словник-довідник. – Луганськ: Світлиця, 2007. – 56 с. **30. Письменники Радянської України.** 1917 – 1987: Бібліографічний довідник / [упор. В. К. Коваль, В. П. Павличко. – К.: Рад. письменник, 1988. – 719 с. **31. Прапор перемоги.** – Луганськ. – 1990. – 24 листопада. **32. Прапор перемоги.** – Луганськ. – 1989. – 1 квітня. **33. Прапор перемоги.** – Луганськ. – 1987. – 2 грудня. **34. Прапор перемоги.** – Луганськ. – 1981. – 27 червня. **35. Прапор перемоги.** – Луганськ. – 1980. – 30 березня. **36. Тепло рідної землі: Поезія, проза** / [упор. С. В. Ухін]. – Донецьк: Донбас, 1989. – 271 с. **37. Українська літературна енциклопедія: в 5 т.** / [редкол.: І. О. Дзeverін та ін.]. – К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. – т. 3. – 496 с.

Вечоркін І. О. М. Малахута і науково-критична думка ХХ – ХХІ століть

У запропонованій статті нами висвітлено творчий доробок відомого українського письменника з погляду його сучасників з літературно-наукових кіл. Це питання ще не мало такого докладного висвітлення, тому стане ще одним дослідженням, покликаним ліквідувати “білі плями” у вивченні літератури Східного регіону України. Аналізу тут підлягатимуть і матеріали і періодичних видань, і підручників та довідників, і передмови до книг тощо.

Ключові слова: науково-критична думка ХХ – ХХІ століть, літературний процес, письменство Сходу України, шістдесятники.

Вечоркин И. А. Н. Малахута и научно-критическая мысль XX – XXI столетий

В предложенной статье нами освещено творческое наследие известного украинского писателя с точки зрения его современников из литературно-научных кругов. Этот вопрос ещё не имел такой подробной прессы, в связи с чем станет ещё одним исследованием, призванным ликвидировать “белые пятна” в изучении литературы Востока Украины. Анализироваться тут будут и материалы периодических изданий, и учебников, и справочников, и предисловий к книгам и т.д.

Ключевые слова: научно-критическая мысль XX – XXI столетий, литпроцесс, писатели Востока Украины, шестидесятники.

Vechorkin I. O. M. Malakhuta and research idea of XX – XXI century

The article “M. Malakhuta and research idea of XX – XXI century” represents us the attitude of his contemporaries towards his creative-work. This problem has not studied in detail yet, so it’ll be a work, that fill the gaps at the process of studying the Eastern-Ukrainian regions literature. We tried to analyze the information of periodical editions, textbooks and prefaces.

Key words: research idea of XX – XXI century, literature process, writers Eastern-Ukrainian regions, “people of the sixties”.

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Гончар

О. А. Галич

РЕЦЕПЦІЯ КИСВА В ЩОДЕННИКУ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Актуальність даної статті безпосередньо пов’язана з тими кардинальними змінами, які відбулися в Україні після здобуття нею незалежності в 1991 році. Ця подія історичного масштабу дала можливість надрукувати щоденникові записи багатьох українських письменників, окремі з яких тривалий час незаслужено замовчувалася. Щоденник є мобільним жанром документальної літератури. Він відображає важливі громадсько-політичні процеси, що відбувалися в суспільному розвитку держави. Вчені, що досліджували документальну літературу, зокрема, мемуарну творчість, не раз звертали увагу на те, що інтерес до неї завжди посилювався в переломні епохи, одну з яких переживає зараз Україна у перше десятиліття XXI віку.

Отож, пропонована праця – це спроба заповнити прогалину в науці про літературу, а матеріалом, що дасть підстави для теоретичних узагальнень, стануть щоденники одного з провідних українських письменників другої половини XX сторіччя Олесея Гончара, зовні цілком

респектабельного радянського письменника, який став сумлінням українського народу в добу його незалежності.

Досі дослідники лише починають вивчати щоденникові записи Олесь Гончара, про що свідчать праці В. Галич [1] та М. Степаненка [2], але вони спрямовані на журналістико- та мовознавчі підходи, а тому наша розвідка є першою спробою його здійснити з точки зору літературознавства, що відкриває можливості мати більш повне уявлення про життя і творчість видатного українського прозаїка другої половини ХХ століття і поглянути на щоденники як справді літературний жанр. Відомий український критик Євген Баран, рецензуючи перші томи щоденників Олесь Гончара, прийшов до висновку, що вони “є локальною подією, свідченням паралічу творчої особистості, яка й не думала вирватися із пастки радянських і пострадянських ілюзій, а її “конструктивна опозиція до влади” була нічим іншим як конструктивним потуранням владі” [3, с. 220]. Автор даної статті навпаки вважає щоденник Олесь Гончара документом, що свідчить про зворотнє. Про це говорить аналіз його щоденників, здійснений у монографії автора цих рядків [4], проте він не зачіпає рецепцію образу Києва.

В. Фоменко зазначала: “Осмислюючи феномен міста в контексті сучасної урбаністичної культури та літератури, розглядаючи його як результат історичного розвитку людства, можна визначити, що урбаністична література наділена “енергетичним” потенціалом митців і виступає засобом накопичення, зберігання, передачі інформації та досвіду наступним поколінням” [5, с. 6]. Київ як місто вперше з’являється в українській літературі ще в Київську добу. Важливу роль він відіграє в “Слові о полку Ігоревім”. І ось уже майже тисячу років Київ присутній у творчості українських письменників. Цікавим постає Київ у щоденникових записах Олесь Гончара.

Вони містять чимало записів про міста, в яких автору довелося побувати чи жити. Це і велетенські мегаполіси (Нью-Йорк, Токіо, Пекін, Париж, Делі), і середні й малі міста України й світу (Кіровоград, Каховка, Генічеськ, Мелітополь, Полтава).

Насамперед для нас важливо подивитися, як впливає Київ на формування естетичних і, можливо, світоглядних позицій письменника. Перша згадка про Київ у щоденнику Олесь Гончара з’являється в червні 1943 року, де письменник у ретроспекції пригадує події 22 червня 1941 року, коли він, готуючись до останнього екзамену в бібліотеці імені Короленка в Харкові, вперше почув трагічну звістку про початок війни: “Бомбили Київ” [6, с. 11].

Здається, до війни Олесь Гончар у Києві не бував, хоча встиг відвідати Москву, жити в Харкові. Війна привела його до великих європейських міст – Будапешту, Праги, Відню, Братислави. З Києвом письменник познайомився лише в 1946 році, коли по закінченню Дніпропетровського університету він відвідав місто у зв’язку з публікаціями в столичних журналах його перших новел. Через тридцять з

гаком років, 11 лютого 1979 року Олесь Гончар зробив такий запис до щоденника, що відтворює його враження від Києва того далекого 1946 року: “У недільний день пішли з другом погуляти по Києву. Постояли на Великій Житомирській перед тим старим, з лев’ячими пашами, будинком, що прихистив мене у своїй мансарді восени 1946-го, коли я приїхав до Києва. Будинок (№ 23) імпозантний, величавий, тоді майже висотний (на 6 чи 7 поверхів), ніхто б і не догадався, що десь там, на верхотурі, під самим дахом, він таїть справжні трущоби, бідацькі мансарди, в одній із яких ми з другом так дико замерзали всю ту зиму 1946 – 47-го... Дрова аж туди тягали по сходах, а на стінах все одно виступав-іскрився мороз...” [7, с. 364]. У продовженні запису звучить ностальгія за тим часом, коли письменник був молодим, а мансард у будинку вже не лишилося: “Під час ремонту перебудовано дах, знищено й ті наші підхмарні келії” [7, с. 364].

У повоєнні роки, як це засвідчує щоденник, в уяві молодого письменника виникає світлий, романтичний образ Києва: “Буває момент, коли Київ зо всіх боків освітлений. Це увечері, коли взолотяться яскраво хмари по всьому горизонту і освітлюють місто звідусіль, що на якийсь час опиняється мовби в золотій велетенській чаші. Таким бачив Київ, коли 11.06.49 йшли біля Володимирського собору. Собор був у ці хвилини величніший, ніж будь-коли” [6, с. 126].

Олесь Гончар щойно переніс тяжку хворобу, а тому місто здається йому “новим і стократ прекраснішим, ніж раніш...” [6, с. 126]. Його радують співи птахів у Ботанічному саду, райдуга над містом, прозорість води в Дніпрі.

У травні 1953 року письменник занотовує побачене стихійне лихо в Києві: “Град в кінці травня в Києві випав небувалий. як шрапнель, підскакує, дзвенить по асфальту... Дахи забіліли, під дверима кучугура граду. Дівчата-швеї гребуть жменями, вмиваються.

– О ужас. Цветы побьет!

Лише одна селючка заплакала, видно, про хліб у полі подумала.

З дерев листя позбивало, купами лежить на камені, на машинах. Цвіт каштанів теж оббило” [6, с. 155].

Як людина, чиє дитинство і рання юність пройшли в селі, Олесь Гончар у Києві зірким оком помічає красиві місця, створюючи в щоденникових записах свого роду ліричні міні-мініатюри: “Весь Київ сріберний. Могутні дерева парків, злегка охоплені по верхах інеєм, стоять ніби ковані із старого срібла” [6, с. 198] (запис від 17 жовтня 1955 року); “Розлився Дніпро. Нема річки – море. Затопило Труханів. Від Київських гір і кудись аж під небо вода” [6, с. 236] (запис від 27 квітня 1958 року); “Перша червнева гроза. Ще сонце не зайшло, а враз над Києвом потемніло, чорна туча нависла над вокзалом, нависнувши низько, важко, наче ось торкнеться вокзального даху... Блискавки сторчові там б’ють раз у раз. Гуркіт перекочується по небу. Потім небо розмилось, посвітлішало якимсь недобре. Замість тучі вже небо стало сиве,

водянисте, і по ньому в усіх напрямках – тріщини блискавок, не встигнеш і контур її розгледіти, як вона вже зникла. Дощ ллє” [6, с. 245] (запис від 2 червня 1959 року); “В Ботанічному саду взимку на стовбурі дерева хтось із свіжого снігу здорово виліпив Венеру Мілоську. Як жалко дивитись, коли вона танула в день відлиги. Кінець березня... За Дніпром, за весняним море мли, море м'якого найніжнішого світла, і все його він вбирав у душу свою. Саме сонце провесни розлилося там цією млою і танучим світлом заволокло далеч...” [6, с. 292] (запис від 16 березня 1962 року).

З такою ж любов'ю Олесь Гончар писав про Київ як красиве місто, в якому гармонійно переплелось минуле й сучасне, і пізніше: “Оце настає та найкрасивіша пора – золота осінь Києва. Йдемо увечері, вітер, сухо, каштани струшує вітром – цокають по бруку, як копита коней...”

А Володимирська гірка? Місяць повний стоїть високо, прикритий уламком темної хмари, але повсюди – прозорість, і води Дніпрові блищать, і назустріч місяцеві поривається вогнями Русанівка... Єдність, гармонія природи й цивілізації” (8 жовтня 1976 року) [7, с. 282].

Олесь Гончар часто в щоденникових записах милується українською столицею, його зірке око митця помічає красу архітектурних споруд міста, його історичні місця. “Місто володіє здатністю на рівні підсвідомості зливатися з людиною в єдиний організм” [5, с. 277]. У цьому митець відчував гармонію й красу, велич розуму й духу наших предків: “Нема в Києві, мабуть, гарнішого місця, ніж оце старовинне узвишся, де стояли колись палаци князівські і де тепер – як ієрогліф віків – постає очам візерунок фундаменту Десятинної церкви. Стань і подивись звідси на Андріївську, на це пливуче в повітрі чудо богонатхненного генія, прислухайся до внутрішнього життя душі і відчуєш, як входить до неї щось світле, високе, оте саме божественне...” [7, с. 370].

Дуже часто, помічені зірким оком митця невеличкі сценки із міського життя Києва, викликали в Олеся Гончара оцінки живої пульсації життя великого міста: “Пізній весняний вечір.. Бульвар Шевченка. Сидить на лаві пара закоханих, переплівшись в обіймах, а між ними в одежі десь гомонить... транзистор. Цілюються і слухають спортивні вісті. Ось вона, любов атомного віку!” [6, с. 296] (запис від 14 квітня 1962 року). Це вже не просто жанрова сцена, а сцена саме з міського урбанізованого соціуму – транзистор, спортивні вісті.

У відродженні старовинних звичаїв у місті, таких, які Олесь Гончар у дитинстві бачив у селі, він убачав демократизацію суспільства, що породила рух шістдесятників: “Новий рік. Справжня зима, давно такої не було. Каштани Києва в білих інеях. А над цими казками, над химерними фантазіями сонця й білої краси – золота маківка Софії блищить.

Звечора перед Новим роком приходили посипальники. Все наше крило будинку гучало піснями, гурт хлопців і дівчат, гарно вбраних, в

свитках та кептариках, заповнили кабінет, співали, посипали (правда, пшоном). Спитав:

– Студентки?

– Ми – клуб творчої молоді Жовтневого палацу. Тут і студенти, і робітники...

Сяйво пісні, сяйво свята залишили на душі” [6, с. 308].

Однак не всім таке свято відродження давніх традицій сподобалося, про що свідчить продовження цього запису: “А 2-го січня вже нарада в офіційному кабінеті і злі, безглузді слова про цей клуб. Закрити! Розігнати! Все там лають! Розперезались!” [6, с. 308].

Починаючи десь з середини шістдесятих років минулого століття, київські пейзажі поступово набувають урбаністичних ознак, у картини природи органічно вписуються реалії науково-технічного прогресу, який не заперечує Олесь Гончар. Наприклад, запис від 19 жовтня 1965 року: “Золота осінь з Київських гір... Все Задніпров’я в ніжній позолоті, стрункі дарницькі корпуси біліють фантастично, ледь мріють вежі броварські – і все в сріблястих м’яких тонах...”

По Дніпру глісери мчать, величаву ідуть проти течії баржі, навантажені рудою, на білих пісках пляжів в скульптурній непорушності темніють постаті рибалок... Різні оці швидкості, лязг грузовиків на набережній, їх гуркіт неживий, машинний, і пливуча гармонія барж, і лет глісерів – все як космос, де різні швидкості, різні види руху єднаються в один великий вічний рух” [6, с. 365].

Як письменника, Олесь Гончар завжди приваблювала історія, минуле нашого народу. Все це шукав він, вдивляючись в обриси нового Києва, індустріального міста, що швидко розвивалося. Так, гуляючи з М. Бажаном по Гончарівці, Подолу, вони “оглянули Києво-Могилянку, розпитували про могилу Сагайдачного” [7, с. 19]. Серед нотаток, викликаних реакцією на огульну критику роману “Собор”, несподівано виринає фраза, що нібито продовжує побачене на прогулянці з М. Бажаном: “Академія Києво-Могилянська – це перший у Східній Європі університет у європейському розумінні” [7, с. 20]. Старий Київ привертав увагу письменника духом минулого: “Тихі патріархальні вулички старого Києва, дух злагоди, доброжитку, народної поезії. На вул. Гончарній чути укр[раїнську] мову, багато бабусь мирно бесідує (в центрі міста їх не побачиш). У садах вже цвіте, пахне акація.

Красень, красень Київ!

І над усім сяє довершена божественність, граціозність Андріївської церкви” [7, с. 20]. Цей запис зроблено 25 травня 1968 року. Письменник гордий за творіння минулого. Про це йдеться й у наступному записі, датованому 15 червня 1976 року: “Вечір. Парк Шевченківський. Древа рідкісної могутності. Крізь темну зелень просвічує червоним оксамитом корпус університету. Скільки разів бачиш – і все вражає” [7, с. 266].

Дуже часто відвідини історичних пам'яток минулого в Києві, особливо в шістдесяті – сімдесяті роки, навіювали письменнику сум і печаль, оскільки йшли процеси духовного занепаду, людям ставало байдуже до пам'яток минулого. Так, 9 вересня 1973 року Олесь Гончар занотував: “Пішов на Володимирську гірку. На гірку молодості. Один, один. Чужі люди довкола, більше туристи, чую мову угорську, англійську... Жодного знайомого не зустрів! Хіба що ото Дніпро... Холодними водами сивіє десь аж до гирла Десни, якої я так посправжньому ще й не бачив” [7, с. 159].

Олеся Гончара мучило те, що чимало пам'яток історії й культури минулого по-варварськи було знищено в ХХ столітті, в радянські роки. 6 березня 1975 року він занотував: “Ось розглядаю макет Михайлівського Золотоверхого собору (пам'ятка архітектури ХІІ ст., знищений 1934 – 1936 рр.); макет Успенського собору Києво-Печерської лаври (арх. пам'ятка ХІ ст., знищений 1941 року). Натхненні прекрасні витвори людського духу, ті, що пережили монголів, ті, що їх тисячу літ не змогли зрушити вітри часу...

А в ХХ віці – знищено...

Мимоволі подумаєш: чи не оцими актами вандалізму – нищенням соборів, чи не цим якраз людство починає знищувати себе?” [7, с. 210].

Проте й ознаки нового, Києва індустріального, поступово викристалізуються в щоденникових записах Олеся Гончара. Хоча у цих нотатках дуже часто новий Київ часів науково-технічної революції протиставляється старому, з його гармонією пам'яток минулих віків. Наприклад, 25 травня 1971 року він занотує: “Вранішній Київ. Святковість Дніпра і схилів, переповнених зеленню весни. Дорога на Бориспіль, і настрої, коли знов “мандрівочка пахне”; і цей звичний ритм одного з вранішніх аеродромів, які я так люблю. Є в них поезія польотів” [7, с. 91]; “Об'їхав Київ – хоч з вікна машини хотів надивитись... Давня краса Києва виявила себе в ансамблях Софії і Лаври, новітня в мостах. Тільки в цьому НТР і створила щось естетичне” (запис від 1 березня 1977 року) [7, с. 295].

Досить вимогливо ставився Олесь Гончар до нових архітектурних споруд, особливо помпезних монументів, що прикрашали столицю в радянські часи: “Завтра в Києві відкривається Музей Вітчизняної війни. З тією “тіткою” на горбах, що стала притчею во язицех” [7, с. 462].

Кілька записів Олеся Гончара торкаються святкування 1982 року 1500-ліття Києва: “Виступав у Палаці “Україна” на урочистостях з нагоди 1500-річчя Києва. Сказав головне: що Київ – душа України. Душа нашої культури” [7, с. 521].

Аварія на Чорнобильській АЕС викликала в Олеся Гончара цілу зливу тривожних роздумів про майбутнє: “Місто охоплене тривогою, лікарні, кажуть, переповнені, а по радіо ще ні слова інформації – бодрячесьька музика та веселенькі пісні... Невже знову, як і після куренівської трагедії, ніхто не понесе відповідальності?..

А ще один реактор стоїть в самому Києві – хіба це не злочином було розмістити цю споруду в центрі столиці? Біля цього київського реактора вже, кажуть, опромінилось одного разу шестеро дітей, бо хтось не прикопав в атомному могильнику радіоактивні відходи, і діти стали гратися ними” (запис від 29 квітня 1986 року) [8, с. 90]. Через два дні, 1 травня 1986 року, письменник занотовує в щоденнику: “На Хрещатику парад, бадьорі виклики гасел, всі вдають, ніби нічого й не сталося, а команди людей у скафандрах, схожих на марсіан, заносять і заносять до лікарень потерпілих” [8, с. 91]; “Київ повен зелені, буйної, але якоїсь безрадісної, аж трагічної... Невже під знаком Чорнобиля так і житимем до кінця днів? Невже більше не буде радості життя” (запис від 9 червня 1986 року [8, с. 102]; Київ без дітей... Прекрасне місто без дітей на вулицях... Моторошно” (запис від 14 червня 1986 року) [8, с. 102]. Автор щоденника ніде не конфліктує з містом, хоча йому, дитячі роки якого пройшли в селі, важко бачити процеси знедуховлення соціуму, каталізатором якого стали руйнація архітектурних споруд минулого, нігілістичне ставлення до природи, що врешті-решт привело до Чорнобильської трагедії

Оцінюючи прожите, Олесь Гончар бачив ті протиріччя, що їх принесло минуле століття людству. З одного боку – прогрес, а з іншого – занепад духовності: “XX вік, це він приніс людству найбільші нещастя. Привид кінецьсвіття з’явивсь на початку віку в теорії відносності, у формулах Ейнштейна. А по той бік – в XIX – zostались Шевченко, Гоголь, велика російська романістика, zostались колядки, щедрівки, купальські вогні, краса і здоров’я народних звичаїв, обрядів...” [7, с. 180]. І ці суперечності відбилися в рецепції письменником Києва як столиці України, великого міста, в якому пройшла більша частина життя письменника.

Щоденник Олеся Гончара навіть у тій частині, де розкривається рецепція Києва свідчить, що є самостійною жанровою формою сучасного метажанрового утворення, яким є мемуарна література. Будучи невід’ємною її частиною, щоденник несе в собі головні її особливості: суб’єктивність, ретроспективність, документальність, наявність двох часових планів, відсутність одного часового виміру, концептуальність. Все це присутнє в аналізі щоденникових записів українського письменника. Окремі з зазначених рис у щоденниках мають значні відмінності, ніж в інших жанрах мемуарної літератури. До того ж, щоденник має і власну специфіку, яка не виявляє себе в інших жанрах. Це – відносна регулярність записів, цілісність, уривчастість, фрагментарність, інколи обірваність, незавершеність думки.

Література

- 1. Галич В. М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності / В. М. Галич. – К., 2004. – 816 с.
- 2. Степаненко М. І.** Публіцистична спадщина Олеся Гончара (мовні,

навколомовні й деякі інші проблеми) / М. І. Степаненко. – Полтава, 2008. – 396 с. **3. Баран Є.** Олесь Гончар крізь призму щоденників / Євген Баран // Кур'єр Кривбасу. – 2004/ – серпень. – С. 210. **4. Галич О. А.** У вимірах pop fiction: щоденники українських письменників ХХ століття : монографія / О. А. Галич. – Луганськ, 2008. – 200 с. **5. Фоменко В. Г.** Місто і література: українська візія : монографія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с. **6. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 1 (1943 – 1967) / Олесь Гончар. – К., 2002. – 455 с. **7. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 2 (1968 – 1983) / Олесь Гончар. – К., 2003. – 607 с. **8. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 3 (1984 – 1995) / Олесь Гончар. – К., 2004. – 606 с.

Галич О. А. Рецепція Києва в щоденнику Олесь Гончара

У статті розглядається рецепція Києва в щоденнику Олесь Гончара. Автор прагне показати еволюцію бачення цього міста українським письменником протягом п'яти десятиліть творчої діяльності.

Ключові слова: мемуари, щоденник, рецепція.

Галич А. А. Рецепция Киева в дневнике Олесь Гончара

В статье рассматривается рецепция Киева в дневнике Олесь Гончара. Автор стремится показать эволюцию видения этого города украинским писателем на протяжении пяти десятилетий творческой деятельности.

Ключевые слова: мемуары, дневник, рецепция.

Halych O. A. The reception of Kiev in Oles Honchar's diary

In the article is considered the reception of Kiev in Oles Honchar's diary. The author aspires to show the evolution of the vision of this city by Ukrainian writer during of five decades of creative activity.

Keywords: memoirs, diary, reception.

УДК: 821.161.2-31.09+929 Бердник

І. П. Гречаник

ЧАСОПРОСТОРОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ВНУТРІШНЬОГО СВІТУ ГЕРОЯ (НА ПРИКЛАДІ ФАНТАСТИЧНОЇ ПРОЗИ ОЛЕСЯ БЕРДНИКА)

Наука герменевтика постійно намагається віднайти рішення проблеми взаємодії категорій зовнішнього і внутрішнього у художньому тексті. У такий спосіб окреслилось безліч аспектів тлумачення цих двох

понять, які іноді зводяться до інтерпретації на зовнішньому та внутрішньому відносно тексту рівнях. Зовнішній вбирає в себе спроби аналізу художнього тексту як явища певної доби, у відношеннях автор-епоха, епоха-твір, автор-твір. Внутрішній рівень охоплює найрізноманітніші вияви категорій зовнішнього і внутрішнього в самому тексті. Саме тут здійснюються спроби аналізу категорії внутрішнього світу персонажа, який визначається лише відносно певного зовнішнього середовища. Велика кількість дослідників намагалися розтлумачити поняття внутрішнього світу, наприклад, М. Бахтин, Лессінг, Д. Лихачов, а також Л. Гінзбург, Ю. Ман, О. Маєвська, Р. Мовчан, Т. Мейзерська, Т. Клейменова та ін. Дослідження внутрішнього світу персонажа є частиною будь-якого вивчення художнього твору. Але відкритою досі залишається проблема часопросторової координації зовнішнього і внутрішнього у системі художнього твору. Зокрема поза увагою залишається вивчення часопросторової характеристики внутрішнього світу персонажа, хоча саме поняття світу обумовлює наявність таких категоріальних, складових частин, як простір і час. Таким чином, метою статті є окреслити особливості системи часопросторових характеристик у внутрішньому світі персонажа.

Персонаж у художньому творі найчастіше змодельований за принципом звичайної людини, наділений певними особистісними характеристиками, які дуже часто виходять на перший план зображення у творі. Так, наприклад у фантастичних творах Олесь Бердника саме внутрішній світ персонажа стає тлом для важливих сюжетних зрушень, які моделюються у певну систему. У такому випадку поняття внутрішнього світу вимагає конкретизації. Психологічна наука давно відкрила такий факт, що у основі світовідчуття людини є певний образ, сформований на основі повсякденного сприйняття дійсності. Такий образ характеризується цілісністю та завершеністю. Внутрішній світ персонажа складається саме з таких образів-уявлень про оточуюче середовище, але деякі з них формуються безпосередньо в процесі розгортання сюжетної дії, а інші постають як іманентні категорії. Отже, персонаж у своєму внутрішньому світі найчастіше за допомогою комплексу таких сталих уявлень постає перед читачем як цілісно сформований образ.

Дослідник В. Гінецінський, як і більшість учених, називає такі найменші одиниці в свідомості людини перцептивними образами, особливістю яких є те, що ознаки зовнішніх відносно людини предметів, здобуті за допомогою різних видів відчуттів, набувають у свідомості цілісного оформлення. Ця цілісність є найменшою категорією загального уявлення про зовнішній світ. Л. Веккер також підкреслює таку ознаку перцептивного образу як цілісність, нерозчленованість. Так само і внутрішній світ героя складається із окремих образів-уявлень про оточуюче його художнє середовище, які можуть як компенсувати нестачі зовнішніх форм, недоказане автором, так і вступати з ними у конфлікт.

Іноді у науці як синонім до перцептивного образу вживають термін перцептуальний.

Протягом життя людини, а також буття героя у художньому творі формується система перцептивних образів, яка утворює певну модель світу. Комплекс таких образів у художньому творі формує ідейно завершене уявлення, яке репрезентує сутність персонажа. Філософська наука на позначення такого узагальненого комплексу вживає термін перцептивного (або перцептуального) простору. Зокрема А. Мостепаненко говорить про три імовірні види простору: реальний, концептуальний та перцептуальний. Зміст останнього полягає в тому, що він вбирає в себе умови співіснування та зміни певних психічних актів [5, с. 32]. Дослідник розглядає твердження про перцептивний простір, теорія про який своїм корінням сягає у суб'єктивістську концепцію І. Канта. Отже, під поняттям перцептивного простору персонажа у художньому творі можна розуміти комплекс сформованих перцептивних образів, які репрезентують специфіку світобачення героя. Так, наприклад, головний герой роману-феєрії “Вогнесміх” Олеся Бердника постає перед читачем із певною усталеною системою перцептивних образів, яка, в силу певних зовнішніх відносно героя обставин, звужується до кризового світовідчуття. Яскравим прикладом моделювання простору за допомогою перцептивного образу може стати фрагмент з роману-феєрії “Вогнесміх”, де на основі таких сприйнятих героєм образів як Золоті Ворота, що в свідомості людей уже перестали бути порталом в історичне минуле нації, а є лише спорудою в центрі міста; група шахраїв, що уособлюють бандитизм, жагу до матеріальної наживи; гумористичний журнал “Хрін”, який повинен дарувати радість, але вичерпав усі можливі жарти стають основою для моделювання перцептивного образу сучасного героєві міста, яке кардинально протилежним до простору селища із його веселими піснями і танцями, “живим” фольклором, щирістю людських сердець. Іншим прикладом до такого моделювання може стати фантастичний роман “Стріла часу”, де на основі перцепції “каналів гідропарку на Трухановому острові”, “куполів будівель”, “арок мостів”, “гігантської греблі гідроелектростанції” [3, с. 366] представляється простір сучасного для героя Дніпра. А паралельно із цим постає інший, сформований за допомогою уяви та пам'яті, споконвічний національний образ річки із її “сивим туманом”, “острівцями густих лоз”, “килимами трав” [3, с. 280]. Отже, певні перцептивні образи формують уявлення про окремі простори або явища у перцептивному просторі персонажа.

Комплекс морально усталених перцептивних образів героя не співпадає із явищами зовнішньої дійсності. Здавна відомий героєві образ людського сміху, що має приносити радість, звужується до буденного викриття вад повсякденної дійсності, що здане викликати лише насмішку. Саме ця невідповідність перцептивного простору персонажа

із зовнішньою дійсністю і стає основним конфліктом, що рухає розвиток дії твору.

Розгортання дії художнього твору, в свою чергу, обумовлює трансформацію перцептивного простору героя. А для фантастичних творів характерним є зворотнє явище: зміни у внутрішньому просторі героя активізують трансформацію і зовнішнього відносно нього світу. Поняття зміни вбирає в себе поняття про існування попереднього і оновленого образу, що визначається категорією часу. Про перцептивний час особистості говорить Дж. Уітроу, наголошуючи, що “перцепторний” час виникає в результаті безперервності уваги спостерігача [7, с. 394]. Дослідник говорить, що людські почуття можуть перцепторно звітувати про будь-який момент часу, Дж. Уітроу називає таке явище четвертим виміром часу.

Таким чином, герою художнього твору може бути властивий певний внутрішній, перцептивний час, в основі якого лежать зміни у системі перцептивних образів, що утворюють певний перцептивний простір. Так, наприклад, вже згадуваний головний герой “Вогнесміху” самостійно на основі зміни оцінки зовнішніх подій ретрансформує систему перцептивних образів, що стали основою його світобачення під час буття у соціумі, на максимально зближену з природою, що дає змогу герою відкрити фантастичний ідеальний простір. Тобто для цієї трансформації був виділений конкретний внутрішній час, який охопив процес самовдосконалення. У цьому випадку цей час частково збігається із загальним часом художнього твору. Фантастична проза Олеся Бердника представляє модель переорієнтації внутрішнього світу персонажа із матеріального на духовний ідеал і характеризується глобальністю мислення, що є ознакою фантастичного метажанру.

Отже, аналізуючи внутрішній світ героя художніх творів Олеся Бердника можна говорити про такий його структурний елемент як перцептивний простір, який складається із комплексу усталених або таких, що формуються перцептивних образів. Цей простір наділений часовими характеристиками, оскільки образи, що є його основою, здатні до внутрішнього руху.

Література

- 1. Бахтин М.** Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Худлит, 1975. – 504 с.
- 2. Бердник О.** Вогнесміх / О. Бердник. – К. : Тріада-А, 2006. – 560 с.
- 3. Бердник О.** Серце Всесвіту / О. Бердник. – К. : Тріада-А : “Афон” ВД, 2004. – 726 с.
- 4. Гинецинский В.** Пропедевтический курс общей психологии / В. Гинецинский. – Спб. : Из-во С.-Петербург.ун-та, 1997. – 200 с.
- 5. Мостепаненко А.** Пространство и время в макро-, мега- и микромире / А. Мостепаненко. – М. : Политиздат, 1974. – 240 с.
- 6. Веккер М.** Психика и реальность. Единая теория психических процессов / М. Веккер. – М. : Смысл, 1998. Режим доступа: <http://>

psylib.org.ua/books/vekk101/txt09.htm. 7. Уитроу Дж. Естественная философия времени / Уитроу Дж. ; [пер. с англ. Ю. Молчанова, В. Скурлатова, С. Шушурина ; под ред. М. Омеляновского]. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 400 с.

Гречаник І. П. Часопросторові характеристики внутрішнього світу героя (на прикладі фантастичної прози Олеса Бердника)

У статті пропонується теорія перцептивного часопростору героя у художньому творі. Автор стверджує, що перцептивний часопростір є одною із складових частин внутрішнього світу героя, і є одною із його основних характеристик. У статті підкреслюється важливість таких понять як перцептивний образ, перцептивний простір, перцептивний час.

Ключові слова: часопростір, перцептивний образ, перцептивний часопростір, внутрішній світ.

Гречаник І. П. Времяпространственные характеристики внутреннего мира героя (на примере фантастической прозы Олеса Бердника)

В статье предлагается теория перцептивного времяпространства героя в художественном произведении. Автор утверждает, что перцептивное времяпространство представляет собой одну из составных частей внутреннего мира героя и является одной из его основных особенностей. Также подчеркивается важность таких понятий как перцептивный образ, перцептивное пространство, перцептивное время.

Ключевые слова: времяпространство, перцептивный образ, перцептивное времяпространство, внутренний мир.

Grechanyk I. P. The features of time-and-space of the character's inner world (on the example of Oles Berdnyk's science-fiction prose)

In this article the theory of perceptual time-and-space is proposed. The author asserts that perceptual time-and-space is a component of the inner world of the character and is one of the main its peculiarities. Also the importance of such notions as perceptual image, perceptual space, and perceptual time is emphasized.

Key words: time-and-space, perceptual image, perceptual time-and-space, an inner world.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Яворівський

О. А. Двulichанська

**ОСОБЛИВОСТІ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ
У РОМАНІ “МАРІЯ З ПОЛИНОМ НАПРИКІНЦІ СТОЛІТТЯ”
В. ЯВОРІВСЬКОГО**

До проблеми характеру героя науковці зверталися ще здавна. Гуманіст і просвітник Д. Дідро у праці “Про драматичну поезію” наголошував на різноманітності характерів, майже повністю відкидаючи при цьому їхню контрастність: “Я хочу, щоб характери були різноманітними, але, зізнаюсь, контрастність характерів мені не подобається” [5, с. 259]. Вчений виокремлює три різновиди контрастів характерів: по-перше, порочності та чеснотності, по-друге, контраст чесноти і вади може бути справжнім або уявним, третій різновид полягає в тому, що “людина, яка насправді не має, а лише прикидається, що має характер, протилежний іншій. Такий характер був би оригінальний” [5, с. 264].

Як справедливо зазначає Н. Белоконь у статті “Характерологія: методологічні імплікації 1960 – 1990-х рр”, що “апогеєм теоретизувань щодо проблеми характеру в літературознавстві були 1960-і роки. Саме тоді на хвилі радикальних змін у суспільстві були зроблені вагомні кроки до оновлення методологічної культури” [2, с. 311]. Новаційними для свого часу вважаються характерологічні погляди С. Бочарова. Літературний характер можна визначити, на думку вченого, якщо “відмежувати його від тих значень, які пов’язуються з поняттям характеру в інших науках і в побуті. Характер, який нас цікавить, – не предмет зображення, а саме це зображення, одна із його сторін, вид літературного образу” [4, с. 313]. Літературознавець наголошував на цілісності художнього характеру: “Якщо винести характер за межі структури твору в предмет, герой відразу втрачає своє змістовне значення: він залишиться незаповненою оболонкою і, по суті, зіллється з сюжетом” [4, с. 315].

Мета нашої статті полягає в дослідженні особливостей характеротворення жіночих образів у романі “Марія з полином наприкінці століття”.

Центральним, колоритним, довершеним є образ матері Марії. На думку дослідника Л. Белея, письменники часто вибирають ім’я персонажа в залежності від особливостей його характеру [1, с. 36]. Ім’я головної героїні в усі часи, починаючи з Діви Марії, було уособленням духовної чистоти, всепрощення, великої материнської любові, страдництва. Вперше ми бачимо на похороні чоловіка Івана. Автор наводить коротку портретну характеристику образу: “Біля труни у великій світлиці стоїть вся родина Мировичів. Підковою обступили

домовину. В центрі підкови мама Марія. Маленька, вироблена й легка, як чорна пташка з величезними голубими очима, які так і не вицвіли за довгий вік” [6, с. 26]. У даному випадку очі Марії виступають символом її доброти, розуму, любові.

М. Якубовська наголошувала на дивовижній цілісності образу Марії: “Вона прожила непросте життя, виростила і виховала дітей. З особливою легкістю виконувала споконвічну селянську роботу: поралася коло землі, ходила біля худоби, давала лад хатній роботі. Вона була щасливою на своїй землі – у споконвічних турботах, клопотах” [7, с. 33].

Про життя Марії можна дізнатися з її власних ретроспекцій, діалогічного мовлення інших персонажів (сусідів, дітей). Стоячи біля труни чоловіка, Марія згадує: “він то воював, то командував у колгоспі, то гарцював, наче з ланцюга зірвався, хоч я не прив’язувала його ніколи... З ним умерло все моє” [6, с. 29]. Із діалога сусідів стає відомим, що “– Марія вже й не плаче. – У молодості виплакала всенькі сльози... – Бо дурна. Любила його без пам’яті” [6, с. 31]. Середні сини Микола і Григорій, розмірковуючи про сенс життя, згадують: “– ... а що дав тато нашій мамі? А любила ж як! Ціле життя... – Тато повернувся з війни, коли мама вже змирилася з удовиною долею” [6, с. 47].

Любов Марії Мирович до дітей набуває в романі символічного значення. Як і материнська любов Діви Марії до свого сина, любов Марії є всеохоплюючою, всепрощаючою. Вона по-материнськи наставляє їх, намагається допомогти, підказати: “Мені нічого від вас не треба, діти. Я все маю. Навіть на похорон приготувала й заощадила, щоб не метушилися потім. З Федором нам усього вистачить. Але мені треба... Зараз вам скажу, а ви послухайте стару і не здумайте сердитися. Все одно скажу, бо мушу, бо усього вам ніхто не скаже” [6, с. 39]. І, звертаючись до кожного з дітей, висловлює свої материнські життєві настанови. Недарма, у найвідповідальніші моменти життя, коли поставало питання морального вибору, в уяві онучки Олесі постає обличчя й очі баби Марії, яка була берегинею духовних цінностей, родового кореня Мировичів: “крізь нічну товщу лісу на неї дивиться зараз баба Марія з вікна своєї хати. Дивиться пильно, спокійно й невідступно. Нема в її погляді ні докору, ні схвалення, ні гніву, а щось таке, що змушує дівчину не ховати очей, напружуватися, наче ось-ось її суворо погукають додому, і якщо не послухає – прийдуть по неї з лозиною. Бабуся така, що може й прийти” [6, с. 107]. Кожен із дітей по-своєму ставиться до матері, але кожен – із шанобливою повагою, споконвічно притаманною українському народу.

Основним принципом характеротворення є зображення героїні в межових, критичних ситуаціях, якими в романі є смерть голови родини, а більшою мірою – під час вибуху на Чорнобильській АЕС та після нього.

Наслідки Чорнобильської трагедії В. Яворівський найповніше передає саме через сприйняття її Марією. Психологізм оповіді поглиблюється внутрішніми монологами героїні про подальшу долю її дітей, онуків, усього роду: “Що буде з тобою, роде мій? Розірвало,

розкидало тебе, наче велику й страшну війну пережили. З убитими, пораненими, пропалими безвісті” [6, с. 245]. Посилує горе матері той факт, що на реакторі, який спроектував її старший син Олександр, одним із перших загинув другий син Микола, а молодший – Григорій – лежить із променевою хворобою в московській лікарні: “Це ж виходить, що старший брат молодшому смерть придумав. Чом я дожила до цього?” [6, с. 198]. Дослідниця Л. Бойко цілком справедливо наголошує на природності роздумів, почуттів головної героїні, що “особливо яскраво показано в її ставленні до небезпеки, якої не видно” [3, с. 9]. Для Марії природно незрозумілою є необхідність евакуації: “... Кулі не летять, бомби не рвуться, сади зацвіли, річка скресла, а ти – тікай?!” [6, с. 218]. Покинувши Городища, які ввійшли до мертвої зони, Марія знову повертається, щоб захистити все живе, що там залишилося, забрати в більш безпечне місце, зокрема, їхню корову Мавру. З давнини корова символізувала Велику Матір, продуктивну силу землі, множинність, дітородіння, материнський інстинкт. Таким чином те, що корова врешті покидає своє село, є символом того, що ця земля, можливо, назавжди є непридатною для життя на ній. Марія, забравши Мавру і цуцика Пушка, повертається до Княжого Любеча, бо відчуває, що діти й онуки потребують її тепла, ласки, піклування: “Тепер я потрібна в Княжому Любечі. Тутика вже немає життя...” [6, с. 245].

Отже, характер Марії найяскравіше виявляється під час трагічних подій квітня 1986 року, коли, втративши чоловіка й сина, знаходить в собі сили для подальшого життя задля майбутнього свого роду.

Єдина дочка Мировичів Дарина, як влучно зауважує М. Якубовська, “за внутрішньою суттю схожа на матір Марію” [7, с. 35]. Вона “вродлива, але врода ця тиха і спершу непоказна зовсім. Треба з Даркою поговорити, окремо роздивитися її очі з якоюсь рухливою прозеленню й теплими іскорками, її м’яко викочені губи, рівне, завжди трошки зволожене від хвилювання чоло” [6, с. 18]. Художні засоби, що використав В. Яворівський при створенні зовнішньої портретної характеристики героїні, повністю відповідають її внутрішньому станові. Так, метафори “тиха, непоказна врода”, “теплі іскорки очей” розкривають вдачу героїні: Одарка – тиха, лагідна, покірлива жінка, яка, не маючи власних, виховує двох дітей чоловіка-п’яниці Степана. Турбота про оточуючих – одна з яскравих рис характеру героїні, яка найчастіше виявляється через її вчинки, думки. Дізнавшись про смерть батька, Одарка переймається тим, що “жіночих рук на похороні треба, мама сама не впорається, а я сижу осьдечки, як бариня. Встидно без діла чипіти” [6, с. 19]. І на похороні батька, Дарина, ніби не розуміючи, що йому вже це не потрібно, турботливо “перев’язує шнурівки на татових черевиках, підтягує шкарпетки і поправляє халосі на його ногах. Їй хочеться, щоб йому було зручно і добре навіть у домовині” [6, с. 28].

Невипадковим є те, що Дарина працює саме прибиральницею у дворі. В. Яворівський через зовнішні показники наголошує на внутрішній чистоті, високому рівні духовності героїні, яка намагається очистити оточуючий світ від морального бруду, зробити його кращим: “Мете вона рівно, розмашисто, по-селянському... За нею залишається чистий асфальт, незасмічена земля...” [6, с. 143]. У цьому, на її думку, і полягало справжнє, “реальне, конкретне щастя” [6, с. 153].

Суттєвим засобом характеротворення Дарини виступає хронотоп дороги. На дев'ятий день після смерті батька героїня з дітьми, рятуючи дітей від наслідків трагедії, що сталася на атомній станції, пішки йде з міста до Городищ. Дорогою вона заблукала, збилася з правильного шляху. Дорога набуває метафоричного значення: письменник має на увазі життєвий шлях кожної людини. І єдиний порятунок автор вбачає в тому, щоб триматися свого родового коріння, історичної пам'яті. Таким чином у романі постає символічний образ всюдисущого коріння. Саме до нього звертається Дарина, щоб воно порятувало її дітей, які знаходяться у падаючому візку: “... порятуй мене цієї проклятої ночі! Не мене – дітей моїх...” [6, с. 193]. Коріння сосни, за яке вчепилася героїня, не дало впасти возу з дітьми. Пізніше, марячи від пережитого, Дарина мовби озвучує духовний заповіт нащадкам: “Вхопись за корінь! За корінь тримайся! Хоч зубами, але за корінь” [6, с. 209]. У кризовій ситуації, коли брат Григорій, помираючи від променевої хвороби, потребує пересадки кісткового мозку когось із рідних, Одарка, не вагаючись,

Неоднозначним постає в романі образ невістки Людмили. Характеротворення цього образу в більшості своїй відбувається через ставлення її до свого чоловіка Миколи. Людмила працює в магазині у відділі дефіцитних товарів. У портретній характеристиці вона постає як “енергійна, рухлива молодичка, яка з гіркотою відчуває, що молодість уже відходить, що гоже її тіло починає в'янути, жиріти, хоч колись здавалось, що зносу йому не буде... Очі її меткі бравенько пострілюють в усі боки, навіть тут, біля домовини з покійним свекром” [6, с. 27]. Художня деталь “очі бравенько пострілюють... біля домовини...” свідчить про те, що героїня є достатньо жорсткою жінкою, яка мало переймається проблемами інших.

Важливими в розкритті образу Людмили є діалогічне мовлення. У сварці із Марією, яка намагалася втрутитися в життя подружжя, зарадити їм, Людмила, скаржачись на чоловіка, говорить: “Втомилася я, постаріла. Квартиру сама виходила в його [Миколиного – О. Д.] начальства, ноги пухнуть від стояння за прилавком...” [6, с. 40]. З одного боку, Людмила – турботлива дружина, мати, але в гонитві за матеріальними цінностями втратила сімейні та духовні цінності. Щоб здобути житло для дочки, Людмила призначає побачення своєму давньому коханому Василеві Голобородьку, який працює в керівництві атомної електростанції, має вплив у суспільстві. Напередодні Чорнобильської трагедії Людмила, пом'якшивши своє ставлення до Миколи, вже не

сварить його, як завжди, і атмосфера в родині в той вечір стає спокійною. Після аварії підтвердженням щирості переживань героїні за долю чоловіка є художня деталь, що "...біжучи до лікарні, загубила туфлі й косинку", що було не характерним для Людмили, а також гіперболічне порівняння "зараз ладна була прорватися хоч у пекло, щоб тільки переконатися, що Микола живий" [6, с. 184]. Утративши чоловіка, портретна характеристика Людмили, наведена В. Яворівським, є надзвичайно стислою. На ній той самий одяг, що і на похороні свекра: "... те саме чорне велюрове плаття і навіть та сама чорна стрічка перетягує чоло і голову. Сплакана, змарніла" [6, с. 207]. Але, незважаючи на горе, героїню не полишають меркантильні думки – питання здобуття квартири так і залишилося для неї актуальним.

Таким чином, особливостями характеротворення в романі є те, що кожна з героїнь замальовується у критичній ситуації, в якій, якнайкраще, розкриваються особливості її характеру. Серед основних засобів: стисла портретна характеристика, самохарактеристика, діалогічне мовлення, внутрішні монологи, що допомагають втілити творчий задум автора. Ця стаття є початком майбутнього поглибленого дослідження творчого доробку В. Яворівського.

Література

- 1. Белей Л.** Літературно-художня антропонім як мовно-стилістичний засіб розкриття характерів персонажів / Л. Белей // Українська мова і література в школі. – 1993. – № 7. – С. 36 – 39.
- 2. Белоконь Н.** Характерологія: методологічні імплікації 1960 – 1990-х рр / Н. Белоконь // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / [редкол.: В. О. Соболев (відп. ред.) та ін.] – К. – Ніжин : ТОВ "Видавництво "Аспект – Поліграф", 2006. – Вип. XI : Лінгвістика і літературознавство. – 2006. – С. 311 – 315.
- 3. Бойко Л.** Документально-художня епіка Чорнобиля / Л. Бойко // Радянське літературознавство. – 1988. – № 3. – С. 3 – 15.
- 4. Бочаров С.** Характери й обставини / С. Бочаров // Теорія літератури. Основні проблеми в історичному баченні. В 3-х т. / Ю. Б. Борев, Я. Е. Ельсберг, Г. Л. Абрамович [та ін.]. – М. : Вид-во АН СРСР, 1962. – Т. 1. – С. 312 – 451.
- 5. Дідро Д.** Про драматичну поезію. Переклад Р. Лінцер / Д. Дідро // Дідро Д. Естетика і літературна критика. – М. : Художня література, 1980. – С. 216 – 300.
- 6. Яворівський В.** Марія з полином наприкінці століття: [роман] / В. Яворівський. – К. : Фенікс, 2008. – 482 с.
- 7. Якубовська М.** Твоїм будущим душу я тривожу: Літературний портрет Володимира Яворівського / М. Якубовська. – Львів : Тріада-Плюс, 2007. – 195 с.

Двуличанська О. А. Особливості характеротворення жіночих образів в романі “Марія з полином наприкінці століття” В. Яворівського

Охарактеризовано основні засоби та принципи характеротворення жіночих образів роману. Основним принципом побудови роману є те, що кожна героїня замальовується у межовій, критичній ситуації, в якій найповніше розкривається її характер. Серед основних засобів: стисла портретна характеристика, самохарактеристика, діалогічне мовлення, внутрішні монологи, що допомагають реалізувати художній задум автора.

Ключові слова: характер, характеротворення, жіночий образ, героїня, засоби та принципи характеротворення.

Двуличанская Е. А. Особенности характерообразования женских образов в романе “Мария с полынью в конце столетия” В. Яворивского

Охарактеризованы основные средства и принципы характерообразования женских образов романа. Основным принципом построения романа есть то, что каждая героиня изображена в межевой, критической ситуации, в которой полнее всего раскрывается ее характер. Среди основных средств: короткая портретная характеристика, самохарактеристика, диалогическая речь, внутренние монологи, которые помогают реализовать художественный замысел автора.

Ключевые слова: характер, характерообразование, женский образ, героиня, средства и принципы характерообразования.

Dvulichanskaya H. Features of characters's creation of womanish appearances in a novel “Maria with wormwood at the end of century” V. Yavorivskogo

Basic facilities and principles of characters's creation of womanish appearances of novel are described. By basic principle of construction of novel is that every heroine is represented in a boundary, critical situation in which her character opens up completer than all. Among basic facilities: short portrait description, selfdescription, dialogic speech, internal monologues which help to realize the artistic project of author.

Key words: character, characters's creation, womanish appearance, heroine, facilities and principles of characters's creation.

УДК 821.161.2 – 31.09.+929 Шевельов

О. С. Денисенко

ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА ЮРІЯ ШЕВЕЛЬОВА

Творчий доробок Юрія Шевельова чималий, оскільки він був одним із найерудованіших, найобдарованіших, найталановитіших і, звісно, найпрацьовитіших діячів української культури ХХ сторіччя. Проте стверджувати, що ми знаємо “Шевельова (Шереха), про Шевельова (Шереха)... (і довкруги)” занадто рано. Ще й досі лишаються не пізнаними багато аспектів його різносторонньої наукової, публіцистичної, епістолярної спадщини. Тому дослідження творчої манери відомого критика та аналіз джерел його творчого доробку є актуальним для вітчизняної гуманітаристики. У цій статті ставимо собі за мету спробувати проаналізувати один із найяскравіших аспектів творчого доробку – театральну критику.

Хоча й перепрочитання творчої та наукової спадщини Юрія Шевельова сьогодні стало досить “модним”, його театрознавчі праці чомусь залишаються на маргінесах, є не достатньо дослідженими, не систематизованими, а подекуди й не віднайденими.

У вивченні цього питання маємо кілька статей, присвячених розгляду загального доробку науковця, літературознавчі студії та мистецьку критику, де згадується театральна публіцистика.

Серед науково-критичних статей науковця чимало таких, які, на перший погляд, не мають нічого спільного з театром. Однак, при більш детальному прочитанні можливо знайти чимало театральних складових (образи, асоціації тощо). Так, одна з найвідоміших мовознавчих праць має назву “Так нас навчали правильних проізношень”. Ю. Шевельов не тільки скеровує читача до твору М. Куліша “Мина Мазайло”, а й розпочинає статтю епіграфом із неї. Герої твору водночас і вводять читача до кола проблем, і задають тон. Театралізовану композицію має й стаття “Го-Гай-Го”, на що доречно звернула увагу у своїй дисертації О. Волосова.

Мистецтвознавчий доробок Ю. Шевельова налічує понад двадцять статей. Звісно, це ті, які вдалося віднайти на сьогоднішній день: у часописах, у спогадах автора, в епістолярних джерелах тощо. Окрім того, до цього списку ми зарахували його критичні огляди драматургії, оскільки вони мають не тільки літературознавчий, а й театрознавчий характер. Ю. Шевельов більшість творів, призначених для сцени, оцінював за критеріями не тільки літературної якості, а й сценічної придатності. До статей театрознавчого характеру з питань драматургії належать: “Шоста симфонія Миколи Куліша”, “Новий театр” (огляд нової німецької драматургії).

Значуще джерело – спогади Ю. Шевельова “Я – мене – мені...(і довкруги)”, які пронизані незабутніми театральними враженнями, оцінками персоналій та явищ.

Своє перше справжнє уявлення про театр Ю. Шевельов отримав ще у дитинстві: “Це тільки спогад. Я не історик театру і не теоретик, ніякою мірою не діяч театру. Виступав на сцені двічі в житті. Вперше, коли мені було років десять, у шкільній інсценізації байок Крилова (школа була російська). Там я виконував роль мудрої тварини з довгими вухами, яка виступала в амплу музичного критика, що заповзязвся критикувати спів солов’я. Я був дуже щасливий, що ми грали в масках, і я не бачив публіки. Було ще в молодечі роки кілька виступів у ролі театального рецензента. Уся ця “діяльність” не дає мені перепустки на вхід до храму Мельпомени. Правда глядачем я був пристрасним і запеклим. Передивлявся театральних вистав, напевне, з тисячу” [7, с. 136]. Запис про друге враження ми знаходимо на сторінках його тритомовика, у статті “Зустріч з “Березолем”, де автор пише про приїзд до Харкова Марджашвілі – першого державного національного театру Грузії, (керівник Сандро Ахметілі). Як зазначає критик, “це було враження, що лишилося незабутнім на все моє подальше життя” [6, с. 336]. Тепер чітко можна відстежити початок захоплення, що згодом переросте у більший формат. Як потім слушно висловився Ю. Шерех, “Ми не маємо ще традиції, як ставити твори Лесі Українки на сцені, але маємо, на жаль, традицію, як писати про ці вистави” [5, с. 379].

Ю. Шевельов писав, що театральне життя визначали тоді п’ять новаторських театрів і, відповідно, п’ять режисерів: “Березіль” Леся Курбаса (Україна), Ахметілі (Грузія), Єврейський театр Олександра Грановського (згодом йому судилося стати тимчасовим притулком Леся Курбаса та “Березоля”), Камерний Олександра Таїлова, театр Всеволода Меєрхольда (Москва). Всі інші, на думку Ю. Шевельова, були заангажованими, стояли на одному місці, не розвивалися. Такі театри не цікавили ні тогочасну владу, ні самих митців. Саме тому Лесь Курбас прагнув не реконструювати театр, а докорінно змінити його. І зробив це: “театр Леся Курбаса увібрав усі хвилювання і тривоги історичного часу. Це був зовсім новий театр” [2, с. 174]. Після перегляду вистав Л. Курбаса Ю. Шевельов вирішує, що театральна кар’єра таки для нього, хоча й не в ролі актора, але в ролі режисера. Як дізнаємося зі спогадів, був лист до Курбаса про “режисерські наївні мрії” [4, с. 62]. Але не судилося. Проте театр міцно утримував свої позиції в душі “патріарха української культури”.

Лесь Курбас обрав шлях “олімпійця”, рушійної сили, він не тільки розширив плацдарм театральної діяльності за рахунок синтезу нових технічних засобів, манер тощо, але й “розробляв рекомендації для самодіяльних театральних гуртків, бо змінювалось все: “частина студій сповідувала ідеї авангардного мистецтва, серед них – колективи, сказати б, молодотеатрівського кореня: очолювана М. Терещенком

Всеукраїнська центральна студія (Центростудія) та, певною мірою, “Каменярі” В. Василька. На стилістику їхніх вистав сильний вплив справляв агітпропівський театр, естетика масових видовищ і конкретно метод колективного дійства, який спирався на прийоми імпровізації, здебільшого колективні. Весь цей комплекс підходів відбився також на перших сценічних опусах МОБу. Адже від початку своєї діяльності Об’єднання декларувало приналежність якраз до авангардного мистецтва, притому що естетичний зміст його практики постійно оновлюється. Незмінною лишалася тільки педагогічна концепція. Вона полягала у вихованні акторів, режисерів, художників, всіх інших творців вистави на спільних мистецьких принципах, у єдиному художньому просторі, за умови безперервного творчого пошуку. Саме ці засади стають базою реформ, здійснюваних у МОБі” [1, с. 7].

Десятків зо два вистав Ю. Шевельов досить достовірно описує у листах до О. Соловей (відома перекладачка, етнограф), “Шведські театри взагалі, як і життя тут, відзначаються надто великою як на мене натуралістичністю й брутальністю, любов’ю до показування всяких ультрафізіологічних моментів, всяких сцен в ліжку і навкруги ліжка, але там, де ця п’єса не дає до цього жадного приводу, вистави бувають непогані, як от Еліотова “Коктейль-парті”. На жаль, “Карамазови” дають такі можливості в великій кількості, всі ці можливості використані, і вистава вийшла паскудна. Багато і “руської” екзотики: автентичні цигани, що чомусь лаються по польськи пся крев і холера, – зрештою “всьо равно”...[08.05.1951]*. Водночас відвідування Комеді Франсез Ю. Шевельов називає “небувалою подією” [22.04.1951]*, посилаючись при тому на відгуки інших театралів та театральні анонси. Але, переглянувши вистави, він безапеляційно заявляє: “Комедія Франсез не була цікава. Надто традиційно і академічно Все одно, що Малий театр у Москві. Музей, не живе мистецтво” [08.05.1951]*. Ю. Шевельов постійно звертається до О. Соловей, щоб зацікавити її, а потім, якщо можливо, зіставити враження: “Збираюся до Мальме на негроамериканську оперу “Порджі і Бесс”. Чи бачили? Був у Мальме Олд Вік лондонський з “Королем Ліром”. Непогано, але нічого надзвичайного. Та я не люблю цієї п’єси взагалі” [23.03.1952]*. “Я бачив японський театр у Нйорку, і це справді варте уваги” [07.03.1954]*, зазначає він в одному з листів, а незабаром влаштовує під час зустрічі такий променад. “Поза тим з великою приємністю бачив дві вистави – одну “Дівчина з Вія Фламінго”, де повним голосом трактується проблему ставлення до американців в Європі, – але це річ більше публіцистики, ніж мистецтва (“Що Європа думає про Америку” – але в зовсім іншому стилі. Це між іншим інсценізація роману, так що Ви може читали в прозовій формі), а друга річ – це справжній мистецький успіх, – це “Тригрошова опера” Курта Файля, мій старий знайомий з московського Камерного театру, яка йде тут дуже добре і залишає таке ж дзвеняче враження тоски й самоти, як і там” [19.04.1954]*.

Як бачимо, Шевельова театр ще й повертав до найкращих спогадів, а відтак викликав ностальгію, але світлу, адже зустріч із мистецтвом завжди залишає на душі світло.

У театральному мистецтві Ю. Шевельов найбільше цінує атмосферу, мить співтворення образу, коли глядач бере на себе роль деміурга, мить, яка триває так мало. За його словами, “театр – мистецтво, яке живе тільки в людських душах. Роман друкується, і його кожночасно можна перечитати. Картину можна побачити в галереї або на репродукції. Театр відтворити не можна. Вистава живе доки її грають. Ні збляклі афіші й фотографії, ні шкіци оформлення чи костюмів не відтворюють цілісності вистави, зникає в них те, що, власне, робить виставу виставою: співгра різних мистецтв і живі люди як будівельний матеріал театрального твору. Це – головне, і воно не відтворене. З-поміж усіх нетривких мистецтв найнетривкіше те, чийм матеріалом є людське тіло й дух. Нема на світі нічого нетривкішого, ніж життя. А театр – це сума життів. Вистава живе, поки її грають. Після того вона живе у враженнях тих, хто її бачив” [7, с. 136 – 138]. І саме тому глядач стає обраним, таким, що поніс у життя якусь частинку значущого цілого.

Ю. Шевельов не бачив літератури без волі. Всіляко демонстрував неповагу до влади, яка намагалася підкорити його своїй волі. “Що сталося з театром ім. Руставелі після знищення Ахметелі, наскільки він був згляйшатовний я не знаю” [6, с. 336]. Проте чудово відомо, що сталося із театром “Березіль” після заслання Леся Курбаса – його було перехрещено на безособовий Театр ім. Т. Шевченка. Нехай на той момент театр втратив своє обличчя, проте йому, за словами Л. Т. Лукашової, “не судилося померти, ринувши в забуття, як багатьом тоді, а продовжувати жити й нині, збуджуючи інтерес теоретиків й практиків театру” [3, с. 38].

Присутність критика Ю. Шевельова в театральному процесі була недовгою, проте досить помітною і значущою на тлі розвитку українського театру, вітчизняної театрознавчої думки. Сподіваємося, його театрознавчий доробок ще стане предметом окремого дослідження.

Література і примітки

* Тут і далі – дати написання листів Ю. Шевельова до О. Соловей, з архівів діаспори.

1. Єрмакова Н. Мистецьке об’єднання Березіль (МОБ). 1922 – 1926 / Н. Єрмакова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наукових праць / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Редколег.: О. І. Безгін (голова) та ін. – Вип. 1. – К. : ВПП “Компас”, 2007. – С. 42 – 46. **2. Логвинова Н.** У театрі можливо все, крім стоячої води / Н. Логвинова // Березіль. – № 1. – 2006. – С. 174 – 181. **3. Лукашова Л. Т.** Харківський театр

20 – 30-х років ХХ ст. / Л. Т. Лукашова // Вестник Международного славянского университета. – Х. – Серия “Искусствоведение”. – Т. III – № 6. – 2000. – С. 80 – 86. **4. Шевельов (Шерех) Ю. Я** – мене – мені... (і доокруги): У 2 т. / Юрій Шевельов (Шерех). – Харків; Нью-Йорк: Вид. Часопису “Березиль”, Вид. М. П. Коць, 2001. **5. Шерех Ю.** Пороги і заокоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. / Ю. Шерех. – Т. 1. – Харків, 1998. – 606 с. **6. Шерех Ю.** Пороги і заокоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3-х т. / Ю. Шерех. – Т. 2. – Харків, 1998. – 366 с. **7. Шерех Ю.** Пороги і заокоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. / Ю. Шерех. – Т. 3. – Харків, 1998. – 430 с.

Денисенко О. С. Театральна критика Юрія Шевельова

Стаття присвячена короткому аналізу театральної критики Юрія Шереха (Шевельова) на матеріалі його приватного листування з О. Соловей у контексті його мистецтвознавчих поглядів. Присутність критика Ю.Шевельова в театральному процесі не була довгою, проте була досить помітною і значущою на тлі розвитку українського театру, вітчизняної театрознавчої думки

Ключові слова: критика, контекст, театрознавство, культура.

Денисенко Е. С. Театральная критика Юрия Шевелева

Статья посвящена короткому анализу театральной критики Юрия Шереха (Шевелёва) на материале его частных писем к О. Соловей в контексте его искусствоведческих взглядов. Присутствие критика Ю. Шевелёва в театральном процессе не было длительным, но было весьма заметным и значительным на фоне развития украинского театра и отечественной театроведческой мысли.

Ключевые слова: критика, контекст, театроведение, культура

Denysenko O. S. Y. Sherekh's (Shevelov) theatrical critics

The article deals with the brief analysis of Y. Sherekh's (Shevelov) theatrical critics on the material of his private letters to O. Solovey in the context of his artistic views and ideas. The presens of Y. Shevelov, the criticist, in the trace of modern theatre life was not long but still it was outstanding and essencial in the development of Ukrainian theatre and theatrical critics.

Key words: critics, context, theatrical critics, culture.

УДК 82.09:111.852

А. В. Зеленська

МОНУМЕНТАЛІЗМ ЯК ОСНОВА МИСТЕЦТВА СТАЛІНСЬКОЇ ДОБИ

Соцреалізм часто характеризують у загальному плані як *монументальне* мистецтво. “Радянська культура, до того часу (1930-ті – А. З.) уже повністю контрольована через різноманітні спілки письменників, композиторів [...] тощо, найбільшою мірою *монументальна*, статична, велична, академічна, псевдокласицистична і ритуалізована за середньовічними канонами” [8]. “У його творчості все більше й більше виявлялася схильність до *монументалізму* і гігантизму, властиві зазвичай художникам доби тоталітарних режимів. Ніби він інтуїтивно відчував близький прихід до влади диктатора” (про мюнхенського архітектора Макса Літмена) [7]. “Політика за нових умов набула радикально естетичного виміру, саме життя стало інтерпретуватися за мірками мистецтва. Естетику подібного напрямку можна схарактеризувати як *монументальну*” [5, с. 601]. “На зміну *монументальній* радянській культурі закономірно прийшла культура калейдоскопічна й еkleктична, постмодерністська” [9, с. 4]. (Усі виділення мої – А. З.).

Варто згадати також про те, що за часів обговорення назви нового мистецького стилю доби у літературному середовищі наприкінці 1920-х – початку 1930-х рр. Олексієм Толстим був висунутий варіант “монументальний реалізм” (1924 рік). Звертає на себе увагу передовсім те, що характеристика “монументальний” щодо тоталітарної культури означає не просто одну з численних ознак, а домінанту, яка допомагає підсумувати і об’єднати інші ознаки доби.

Німецький дослідник культури тоталітарних держав Ганс Гюнтер відзначає особливість для тоталітарної культури статусу монументальності як якості. Гюнтер виходить із тези, що тоталітарна культура виражає себе передовсім у проекті держави, який стає естетичним проектом, витвором мистецтва. Учений аналізує сталінську та фашистську культури з погляду функціональної подібності між ними й шукає певні спільні компоненти, якими можна було б схарактеризувати естетичний проект тоталітарної держави. Спільними компонентами, які виділяє дослідник, є принаймні п’ять рис: надреалізм (“тоталітарний реалізм”), монументальність, класицизм, народність та героїзм [3; 4]. Розуміючи монументальність перш за все як один з аспектів архітектурного мистецтва тоталітарної культури (тобто пов’язуючи її із традиційною сферою уживання терміна), Гюнтер також говорить, що “монументальність однак не обмежувалася архітектурою. Від неї як від центру монументалізму це явище поширилося на літературу, живопис,

включно зі стінним, пластику тощо. Повсюдно вимагалися монументальні полотна та епоси. Ця тема не сходила із сторінок радянських журналів сталінської ери” [3, с. 89]. Прикметно, що при цьому дослідник характеризує монументальність як явище, феномен. Проте детальніше тут німецький автор питання монументалізму не розробляє.

За словниковим визначенням монументальність – це “естетична якість творів мистецтва, яка досягається певною мірою художнього узагальнення, що надає їм величі, масштабного звучання і великої суспільної значимості” [13, с. 214]. Необхідними елементами монументальності є особливе рішення простору і часу, завдяки чому “простір розширюється у сприйнятті до уявлення про весь Всесвіт, а час тяжіє до вічності, внаслідок чого образи набувають величезного і у низці випадків космічного значення” [13, с. 214]. Самі образи, які відзначаються монументальністю, передбачають особливе трактування автором, вони мають домінувати в ансамблі, утримувати художній простір і таким чином надавати художній картині дійсності цілісності та завершеності [13, с. 214]. Саме це, на думку теоретиків, має відрізнити монументальне мистецтво (пам’ятники, монументи, скульптурне, живописне, мозаїчне оздоблення будівель, вітражі тощо) від декоративного чи станкового. Монументальність (стосовно пластичних мистецтв) протистоїть такому явищу, як декоративність.

Джерело монументального в будь-якому виді мистецтва – спільна ідея, яка лежить в основі уявлення людини про монументальне. Ця спільність полягає у бажанні виразити через монументальне найвищі суспільні ідеали, виховати, нагадати про духовні цінності, навіяти високий лад духовного переживання.

Сказане про монументальність максимально відмежоване від окремого практичного вияву монументального чинника, від специфіки історичного часу його появи. Естетична категоризація фіксує лише загальні закони та принципи, тоді як зміст та рівень ідеологічного в кожній конкретній добі індивідуальний.

Метою нашої роботи є інтерпретація феномену монументальності як критерію для розуміння радянської культури. Для цього ми вдалися до виявлення й аналізу пострадянських підходів до розуміння проблеми монументального у соціалістичній культурі і зіставлення їх із теоретичним баченням проблеми у радянській естетиці

Реконструкція наукового дискурсу монументальності у Радянському Союзі

У радянській естетичній теорії провідним дослідником з цієї теми (і, напевно, єдиним з тих, хто зробив дослідження у цій галузі пріоритетним для своїх наукових пошуків) був В. Толстой [11; 12]. Саме він є автором статей “Монументальність”, “Монументальне мистецтво”, написаних для “Великої радянської енциклопедії” (3 вид.).

У 1993 році московський художник і теоретик мистецтва А. Комаров видав статтю “Монументальне мистецтво (сутність і термінологія)”, написану ним ще 1978 року [6]. У цій роботі Комаров вступає в дискусію із уже згаданим коментатором Толстим і детально аналізує зміну позицій Толстого щодо монументальності в мистецтві від його першої книги 1958 року до другої 1978 року. Разом з тим розглядаються і зміни, які відбулися у формулюванні поняття монументального мистецтва в 3-му виданні “Великої радянської енциклопедії” порівняно із 2-м. Зміни у теоретичних роботах В. Толстого аналогічні змінам в енциклопедії.

Комаров переводить формулювання з енциклопедії у питання: монументальне мистецтво – це мистецтво, яке “виникає з необхідності пропаганди і популяризації <...> значних і суспільних ідей”, чи це “широке коло творів, які створюються для конкретного архітектурного середовища”, які грають в архітектурі “роль акомпанементу, декоративно організують поверхню стін, перекриттів, фасадів”? Вся його робота присвячена доведенню першої формули, із чим можемо погодитись і ми. Він висуває суттєві критичні зауваження щодо розширення і розмивання змісту поняття монументального як категорії і монументального мистецтва як творчості, яка базується на монументальному первні. Комаров наполягає на розрізненні монументального та монументально-декоративного мистецтва у сфері пластичних мистецтв і пропонує за критерій чітко сформульоване поняття монументальності, розглядаючи її як “якісну категорію”, природно притаманну власне монументальному мистецтву. Мистецтво, яке декорує, автор пропонує повернути до кола монументально-декоративного мистецтва. Цікаво, що позиція Леніна, закріплена в такому важливому акті радянської культури, як план монументальної пропаганди 1918 року, цілком надається авторові для підтвердження його думки. Тобто ленінський підхід якраз є ідеологічно наповненим, а значить може розглядатися як адекватний, з погляду Комарова, варіант розуміння монументальності.

Комаров критикує Толстого за відхід від “правильних”, як він їх оцінює, уявлення і презентації монументальності у 1950-х у бік викривленого розуміння у 1970-х. Причину Комаров бачить у тому, що Толстой при безпосередньому розгляді конкретних творів розширює аналіз на витвори, які не належать монументальному мистецтву. “У вищезгаданій роботі В. П. Толстого (“Советская монументальная живопись”, 1958 – А. 3.), у вступі та закінченні якої дане абсолютно правильне визначення монументального мистецтва, автор не дотримався своїх же настанов і включив до тексту опис (аналіз) та ілюстрації численних творів суто декоративного характеру. У цій непослідовності – кардинальне протиріччя роботи, яке в подальшому і привело автора у 70 – 80-ті роки, на мій погляд, на хибні позиції у визначенні сутності монументального мистецтва” [6].

У дискусії між Комаровим і Толстим можна побачити, окрім обговорення змісту поняття монументального у сфері пластичних мистецтв, також і обговорення змін розуміння поняття монументальності. Цей аспект змін Комаров не фіксує як проблему для рефлексії. Проте якраз цей шар дискусії і виявляє для нас деякі аспекти монументалізму в Радянському Союзі.

Монументальність і монументалізм: відмінності у поняттях

Справа в тому, що хоча поняття монументалізму досі спеціально не відмежовувалося від поняття монументальності, все ж гуманітарна думка накопичила досить аналітичних відомостей для того, щоби говорити про таке явище, як монументалізм. Нижче ми покажемо, у чому, на наш погляд, полягають відмінності між трьома спорідненими термінами, давши визначення у першому наближенні:

– монументальне – це те, що лежить в основі і монументалізму, і монументальності, це принциповий спосіб вираження ідеалу;

– монументальність – це ознака, якість; принцип;

– монументалізм – це культурне явище, зміст якого, попри спільність базових ознак, залежить від контексту (художньої чи політичної доби, впливу історичного лідера) його побутування. Монументалізм може бути радянським, китайським, фашистським; архітектурним чи літературним; ленінським, сталінським, гітлерівським тощо.

Як термін на означення стилю в різних мистецтвах (літературному, художньому, архітектурному) XI – XIII ст., що його за універсальність (поширеність на різні види мистецтва) також визначають як “стиль доби” (в цьому разі XI–XIII ст.), був запропонований в українському літературознавстві Д. Чижевським. Кількома роками пізніше був перейнятий у російському літературознавстві Д. Лихачовим (“монументальний історизм”) і так набув поширення в медієвістиці. Логічно припустити, що, говорячи про монументалізм як про “стиль доби” [напр., 2], дослідники і літератури, і архітектури ґрунтувалися на такому аспекті як знаковість для культури, вираження її специфічного змісту та ідеології (що можна підкреслити у слові “монументалізм”), а не лише на аспекті піднесеності, величності форм (що виражається словом “монументальність”).

Інакше кажучи, *монументалізм – це дискурс та недискурсивні практики монументальності у певній культурі*: середньовічний монументалізм, радянський монументалізм. Ми говоримо про *дискурс монументальності* в тому розумінні, що поняття монументального не наповнене постійним змістом, системою значень. Окрім того, наявні значення можуть охоплювати як зміст і форму мистецького твору чи акту, так і лише форму (і тоді виникають дискусії щодо розрізнення монументального і декоративного мистецтва). Інтерпретація монументального лише за формою пов’язана з зменшенням ідеологічного навантаження доби (або з багатовекторністю

ідеології), із умовами применшеної важливості ідейного складника монументальності як принципу.

Отже, повертаючись до полеміки Комарова із Толстим, можна сказати, що у змінах формулювань прихована зміна монументалізму у радянський період, а не лише помилкові чи дискусійні уявлення щодо змісту монументального. Тобто причина змін, зафіксованих Комаровим, могла критися також у зміні культурних епох: за 1950-х рр. Толстой осмислював поняття у контексті загальнодержавного монументального проекту, бо майже все, що тоді входило до офіційного мистецтва, і справді підтверджувало формулу “радянське = монументальне”, а у 1970-ті рр., продовжуючи тенденцію використовувати ту саму формулу, він намагався включити в сферу монументального нове мистецтво, яке вже не відповідало попередньому критерієві монументальності, але водночас ще ніби потребувало осмислення його в цих категоріях.

З цієї дискусії, яка є лише одним із прикладів подібних обговорень, можна зрозуміти, наскільки важливим було значення монументальності для радянської культури. Хоча для Комарова першочерговим завданням є з'ясування і, можна сказати, повернення автентичного сенсу поняттю монументального, принагідно він висловлює деякі спостереження над природою монументальності, які суттєво прояснюють цю тему в ракурсі дослідження монументалізму в радянській культурі.

Монументальне та ідеологічне

Зокрема, Комаров коротко торкається проблеми зв'язку монументального із ідеологічним, зазначаючи, що монументальність неможлива без ідеології. Він заперечує концепцію монументальності без ідеології. “Воно <монументальне мистецтво> завжди було мистецтвом державним – концентрованою формою вираження і утвердження ідеології панівного класу, політики його держави” [6].

Протилежну концепцію, як її зрозумів і критикував Комаров, висловив його попередник Толстой у своїх пізніших роботах. У двох статтях В. Толстого до “Великої радянської енциклопедії” (3-є вид.) міститься така суперечність: в одній з них сказано, що “низка інших творів м<онументального> м<истецтва> не несе високого ідейного навантаження”, а в іншій говориться: “Відсутність м<онументальності> особливо характерна для мистецтва, не здатного для утвердження позитивних соціальних цінностей, до пропаганди в масах прогресивних суспільних ідеалів і відзначеного стилістичним еkleктизмом (наприклад, деякі пам'ятники, збудовані у 2-ій половині 19 ст. у низці європейських та американських країн)” [1, с. 552].

Суперечність полягає у протилежності оцінок одного автора – монументальність не є обов'язковою, але водночас її відсутність означає дещо значне. Залишивши осторонь класифікаційну дискусію (чи є монументальним мистецтво, яке не містить ознак монументальності), відзначимо, що інтерпретацію відсутності монументальності, на наш

погляд, варто розглядати у контексті дискурсу монументалізму в Радянському Союзі. Оскільки для соцреалістичної культури монументальне начало не лише було формою вираження суспільних, громадських, державних ідеалів, але було і формою утвердження абсолютної гегемонії певної ідеології, яка, зрозуміло, трактується як позитивна, то відсутність монументальності трактується як відсутність позитивних цінностей, “прогресивних суспільних ідеалів”. Фактично саме такі фрази і тлумачення наводять на думку про особливий статус монументального для радянської культури.

Суперечливість вимог до мистецтва і позасвідоме як підґрунтя монументалізму

Монументальне начало як проблема сучасної гуманістики дослідниками розглядається рідко і переважно на матеріалі архітектури, що є цілком зрозумілим, адже сам термін відсилає до цього мистецтва. З іншого боку, цілком припустимо поширити на літературу висновки, зроблені на базі іншого матеріалу, що покажемо нижче.

Російський філософ Михайло Риклін, розмірковуючи над явищем відходу сталінської архітектури від стадії “доцільної” (за Гегелем) архітектури і повороту до стадії, яку Гегель називав “символічна архітектура”, визначає на підставі цього, що у Радянському Союзі за сталінізму панував особливий тип архітектури. При цьому Риклін має на увазі не власне специфіку монументальності сталінської архітектури, а філософський сенс цієї архітектури. Разом з тим його зауваження дають вагоме підґрунтя для міркувань щодо радянського монументалізму.

Передумовами цього явища у Радянському Союзі, своєрідної архаїзації радянської культури, є висування суперечливих вимог до творців культури: “З умов, коли від усіх вимагалось виконання логічно-несумісних вимог, статус протиріччя радикально змінився: воно стало рідною стихією колективних тіл, які домінували, їхнім оригінальним способом постійно перебувати в сфері піднесеного. <...> Здійснити всі ці суперечливі накази можливо в атмосфері терору, коли справжніми архітекторами стають не вчорашні професіонали, а вожді, які керуються почуттям піднесеного, що його неможливо вербалізувати і в силу цього воно є безпомилковим (і магічно співпадає з відповідним почуттям маси)” [10].

Суперечливість вимог, яка була властива сталінській моделі культури (оскільки вождь і маса лишалися легітимним джерелом вимог для митця і професіонала), ставала за основу для стилістики доби. “Архітектор повинен інтуїтивно відчувати позасвідоме нової маси, а не формулювати несуперечливі концепції, а оскільки першоінтерпретатором цього позасвідомого є партія, архітектор покликаний перекладати її політику мовою своєї професії. Внаслідок чого архітектура здійснює регресію на символічний рівень, стає частиною ідеологічно препарованого середовища, покривається написами, використовує скульптуру “архітектонічно” (Гегель), тобто для

вирішення власних завдань. При всьому гігантизмі вона не завершувана, точніше, щоби надати їй завершеності, сенс повинен знайти сферу незалежного існування, набути форми індивіда. Але в такому випадку потреба в символічній архітектурі відпаде” [10].

Риклін визнає за сталінською архітектурою можливість своєрідним чином артикулювати, оформлювати ті значення, які не могла виразити мова з огляду на їхню суперечливість (зокрема, він говорить, що основний жанр тоталітарної культури – це не література, як здається, а усне мовлення, що його вдається підхопити архітектурі). “Символічна (або подібна до неї) архітектура “тоталітарних” держав не просто підкоряється словесно сформульованим догматам, але також висловлює безпосередньо те, що жодні мовленнєві конструкції сформулювати не в змозі” [10].

Ми розуміємо це так, що автор пов’язує специфіку сталінської архітектури і ширше – соцреалістичної культури – із підтримкою всередині неї принципу невизначеності, змінності, неозвученості завдань і очікувань, цілей; суперечливості. Коли продовжити ці міркування, радянський монументалізм як конкретний засіб, що оформлювався у радянській символічній (у розумінні Гегеля) архітектурі, базувався на позасвідомому, котре не має на меті підтримувати ясні, несуперечливі цінності, а представляє імпульси з’єднаної свідомості вождя і маси. Можна сказати, радянський монументалізм базується на принципі невизначеності, який, за своєю суттю, становить форму вираження фальшивої сакральності. Перефразовуючи М. Рикліна, висування суперечливих вимог – це оригінальний спосіб “колективних тіл” (радянських мас) перебувати у сфері піднесеного.

Застосувавши концепцію Гегеля про символічну архітектуру до культури сталінського містобудування (можна сказати, до сталінського культуробудування), російський учений дає оцінку того, що Сталін та його архітектори реалізували чи планували реалізувати у середині ХХ ст. Хоча вони і вдалися до регресії на рівень “символічної архітектури”, але могли виконати це лише у сфальшованій формі. Адже цей поворот не був стадіальним у розвитку, не мав характеру поступу. “У споруджених в сталінський час храмах не можна молитися, оскільки це атеїстичні храми, у палацах не можна жити, тому що це, подібно до станцій метро, публічні палаці. Навіть у висотних будинках, побудованих як житлові, вражає контраст між колосальних розмірів холами, кімнатами відпочинку, ленінськими куточками та невеликими розмірами власне житлової площі. Людина з великої літери, для якої все будувалося, повинна була жити і спілкуватися у просторах спільного використання, і лише вночі, багаторазово зменшившись, втискуватися у свою приватну житлову площу” [10].

Межі монументалізму у радянській культурі

В наведеному вище прикладі можна бачити вираження своєрідної риси сталінського монументалізму – *переходу межі між тим, що може містити монументальність як сенс, і тим, що не може її містити.*

Комаров, аналізуючи саме визначення, формулювання поняття “монументальність” і окреслення меж монументального мистецтва, відзначає істотність такої межі: “Усе “постійне середовище проживання людини” не може бути монументальним, внаслідок чого не може становити собою і “монументальний образ своєї доби”. І це не залежить не від величі, ні від історичної значимості суспільно-економічної формації, яка створила це “середовище” [6].

Як бачимо, ця думка контрастує із висновками Рикліна щодо сталінського “середовища проживання”, оскільки можна констатувати, що воно таки було монументалізоване, монументальність максимально охоплювала приватний простір. У цьому можна бачити своєрідний тоталітаризм монументальності, який ми і називаємо монументалізмом у радянській культурі.

Продовжуючи свою думку щодо обмежень монументальності як якості, Комаров відзначає: “Коли говорять про архітектуру (а саме її твори як ніякі інші формують “середовище постійного проживання людини”), нікому не спадає на думку зарахувати до монументальних (в монументальне мистецтво) усі її споруди та побудови. До них відносять лише “унікальні побудови монументально-репрезентативного характеру, меморіальні ансамблі <...>, обеліски, триумфальні арки <...>”, тобто споруди, які жодним чином не віднести до постійного середовища проживання людини, а лише до побудованих на честь, у пам’ять, для увічнення” [6]. Оскільки не лише радянське середовище проживання людини, але й радянський побут, мова, масова культура тощо перейшли цю межу – не належати до монументального, не бути позначеним монументальністю – то саме цей перехід і дозволяє виділити таке явище радянського сталінського часу, як монументалізм.

Таким чином, можна говорити про те, що монументалізм становить собою принципний аспект тоталітарної культури. Подібний погляд висували й інші коментатори [3; 5]. Проте ми спробували описати деякі важливі, на наш погляд, теоретичні засади появи цього явища у соцреалістичній творчості. У радянському соцреалістичному варіанті він наповнений особливим змістом, що становить перспективу для подальшого дослідження.

Література і примітки

* Напр., при перекладі робіт Г. Гюнтера з німецької на російську використано і не розмежовано спеціально два слова – “монументальність” та “монументалізм”, а також словосполучення “монументальний стиль”. Водночас А. Комаров відзначає, що необхідність окремого осмислення цього питання існує: “Зауважте, тут

[у роботі В. Толстого] сказано – термін “монументальне”, “монументальність”, тобто ідеться про один термін, а не про два, хоча й споріднений, не кажучи уже про понятійну нетотожність, про відмінність їхньої понятійної сутності” [6].

1. Большая советская энциклопедия : В 30 т. / [гл. ред. А. М. Прохоров]. – 3 изд. – Т. 16. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – 616 с. **2. Вагнер Г. К.** О своеобразии стилеобразования в архитектуре Древней Руси (возвращение к проблеме) / Г. К. Вагнер // Архитектурное наследие. – Вып. 38. – М., 1995. – С. 22 – 38 [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://rusarch.ru/vagner1.htm>. **3. Гюнтер Х.** Эстетика государства и трагедия смеха / Ханс Гюнтер // Общественные науки и современность. – 1992. – № 4. – С. 87 – 96. **4. Гюнтер Х.** Тоталитарное государство как синтез искусств / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон: сб. ст. / [под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко]. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 7 – 15. **5. Кожурин А. Я.** Эстетика монументализма (некоторые закономерности развития архитектуры в СССР и Германии 30 – 40-х годов XX века) / А. Я. Кожурин, С. А. Богачев-Прокофьев // Стратегии взаимодействия философии, культурологии и общественных коммуникаций. – СПб. : РХГИ, 2003. – С. 597 – 608. **6. Комаров А. А.** Монументальное искусство (сущность и терминология) / А. А. Комаров // Секция художников монументально-декоративного искусства Московского союза художников. – М., 1993. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://monumental-art.ru/komarov.htm#>. **7. Мининберг Л.** Имена известных евреев в названиях мюнхенских улиц / Л. Мининберг // Заметки по еврейской истории. – 2006. – №1 (62). [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://berkovich-zametki.com/2006/Zametki/Nomer1/Mininberg1.htm>. **8. Окара А.** Социалистический декаданс : Рецензия / Андрей Окара // Русский архипелаг. – 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.archipelag.ru/authors/okara/?library=1220>. **9. Попова И. М.** Проблемы современной литературы: Курс лекций / Ирина Михайловна Попова, Людмила Евгеньевна Хворова. – Тамбов: Издательство ТГТУ, 2004. – 104 с. **10. Рыклин М.** Гегель в пространствах ликования / Михаил Рыклин // Топос : лит.-филос. журнал. – 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://topos.ru/article/4209#1>. **11. Толстой В. П.** Советская монументальная живопись / В. П. Толстой. – М. : Искусство, 1958. – 304 с. **12. Толстой В. П.** Монументальное искусство СССР : Альбом / [автор предисловия и сост. В. П. Толстой]. – М. : Советский художник, 1978. – 384 с. **13. Эстетика** : Словарь / [под общ. ред. А. А. Беляева и др.]. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.

Зеленська А. В. Монументалізм як основа мистецтва сталінської доби

У статті з'ясовується зміст і значення понять “монументальність” і “монументалізм” в естетиці тоталітарної культури. Монументалізм розглядається як структуротворче явище соцреалістичної культури, а монументальність як естетична категорія. Досліджуються такі аспекти радянського монументалізму як здатність оформлювати суперечливі вимоги, які висувалися до культури за сталінізму, і ґрунтування на рівні позасвідомого. Також показана зміна дискурсу монументалізму у радянський і пострадянський періоди.

Ключові слова: соцреалізм, монументальність, монументалізм, сталінська доба, дискурс монументалізму.

Зеленская А. В. Монументализм как основа искусства сталинской эпохи

В статье истолковываются содержание и значение понятий “монументальность” и “монументализм” в эстетике тоталитарной культуры. Монументализм рассматривается как структурообразующее явление соцреалистической культуры, а монументальность как эстетическая категория. Исследуются такие аспекты советского монументализма как способность оформлять противоречивые требования, которые выдвигались культуре во время сталинизма, и основывание на бессознательном. Также показана смена дискурса монументализма в советский и постсоветский период.

Ключевые слова: соцреализм, монументальность, монументализм, сталинская эпоха, дискурс монументализма.

Zelenska A. V. The Monumentalism as the Base of Stalinist Art

This article purposes to clarify the substance and meaning of concept of monumentalism and “monumental’nist” in the aesthetics of totalitarian culture. The monumentalism is regarded as structure forming phenomenon in socrealism culture and “monumental’nist” is considered as aesthetic category. Some aspects of the monumentalism is regarded such as capacity for put conflicting demands into shape and being based on the unconscious. Also this article shows changes of the monumentalism discourse in Soviet and Post-Soviet time.

Key words: socialist realism, the monumentalism, Stalin time, the monumentalism discourse.

УДК 821.161.2.09+929 Шкляр

Т. П. Зубова

ЧАСОПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ТВОРІВ ВАСИЛЯ ШКЛЯРА

Українського письменника Василя Шкляра по праву називають “українським динамітом” за гостросюжетність, динамізм, драматизм. Нині він – найпопулярніший письменник не тільки в Україні, а й за кордоном.

Василь Шкляр – володар гран-прі всеукраїнських літературних конкурсів “Золотий Бабай”, “Коронація слова”, “Золотого пера” Спілки журналістів, працює головним редактором видавництва “Дніпро”, заступник голови Спілки письменників України.

Метою дослідження є розкрити проблему часопросторової організації творів Василя Шкляра та сюжетотворчі можливості хронотопу.

Проблема часопросторової організації творів Василя Шкляра показова і становить значний інтерес. Інколи письменник свідомо концентрує дію роману в часі і просторі, а водночас у ряді випадків ніби розтягує її. За М. Бахтіним, “хронотопи є організаційним центром основних сюжетних подій роману. У хронотопі зав’язуються і розв’язуються сюжетні вузли” [1, с. 160]. М. Бахтін у хронотопі визначає різні семантичні типи часу – авантюрний, побутовий, історичний, біографічний, біолого-віковий та їх розмаїту смислову реалізацію в конкретних творах. Природно, у більшості епічних творів можна спостерігати суміжне (одночасне) функціонування різних типів часу, це обумовлюється семантикою сюжету, його окремих ліній [1]. Перш за все необхідно звернути увагу на історичний час. Письменник у романах “Елементал” та “Ключ” зображує відносно невеликі часові періоди: від трьох – чотирьох місяців у романі “Елементал” до неповного року у “Ключі”. Проте структура роману “Елементал” містить ретросюжет, що становить першу історію-подорож головного героя до Чечні і суттєво розширює межі художнього часопростору. Таким чином, із погляду організації художнього часопростору романів Шкляра маємо сюжет-подію, яка триває відносно невеликий проміжок часу. Сюжети обох романів відзначаються напруженістю й гостротою, але міра напруженості й гостроти не однакова. У романах Василя Шкляра помітна різниця в “концентрації” чи “розрідженні” часу в його “побутовому” вимірі. Найпомітніше “стиснутий” час в “Елементалі”. Природно, що й сюжет у цьому творі динамічніший і, в сенсі часу, функціонально активніший, події тут швидко змінюють одна одну. У “Ключі” ж напруженою є лише друга частина, а в першій розслідування таємниці ключа відбувається надто повільно.

Власне історичний час реалізується тільки в романі “Елементал” через доволі широкий ряд реальних історичних явищ, подій, героїв, поставлених у зовсім конкретні часовопросторові межі (1991 – 1996 рр.). Тут і проблема “світового тероризму”, й екскурс в історію регіональних війн, і тема “Росія – Чечня”, й, можливо, не така масштабна, проте також не менш популярна колізія “Україна – Росія”, питання діяльності спецслужб і контррозвідок [2].

У романах Василя Шкляра виразно присутній авантюрний час, початки якого, за М. Бахтіним, містяться у хронотопі грецького античного роману. За класичними канонами, які визначає цей відомий теоретик літератури, “хронотоп грецького роману – найбільш абстрактний із великих романних хронотопів. Цей найабстрактніший хронотоп разом з тим і найстатичніший хронотоп. Світ і людина в ньому абсолютно готові й нерухомі. Ніяких потенцій становлення росту, зміни тут немає... Авантюрний час не лишає слідів...” [1, с. 163]. Романів Шкляра це визначення стосується не в усьому. Ще одну характеристику М. Бахтіна, що “це порожній час...”, у якому “не може бути, звичайно, й мови про історичну локалізацію...” [1, с. 163], можна застосувати лише до роману “Ключ”, бо в “Елементалі” вже присутня певна історична конкретика. Отже, у прозі В. Шкляра авантюрний час проявляється по-різному в різних сюжетних лініях – “історичних” чи “вигаданих”, суто пригодницьких. На присутність авантюрного часу свідчать часто вживані і дуже продуктивні у плані сюжетотворення мотиви зустрічі – розлуки, втрати – здобування, пошуку – знахідки, впізнавання – невпізнавання, котрі дослідниками відносяться до питомих складників авантюрного часу, випробуваних літературами різних епох і в різних жанроутвореннях [4]. Мотив зустрічі – розлуки є вихідною точкою у розгортанні сюжетів обох романів. У “Ключі” – це зустріч головного героя Андрія Крайнього з таємничим незнайомцем, який дав Андрієві ключ від квартири на Рогнідинській, а в “Елементалі” – зустріч головного героя з Андре Сіяком, який дає молодому воїну-українцю завдання знайти і вирвати з рук російських спецслужб дочку генерала Дудаєва [3]. Мотив зустрічі – розлуки тісно і природно співвідноситься в сюжеті з мотивами втечі, здобування, пошуку і втрати. Практично в кожному випадку цей мотив найтіснішим чином пов’язаний із хронотопом дороги. “Значення хронотопу дороги, – пише М. Бахтін, – в літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожних зустрічей і пригод” [1, с. 248]. Творів Василя Шкляра вищезазначена теза стосується безпосередньо, бо герої його творів весь час перебувають у дорозі. Природно, що пов’язані з хронотопом дороги зустрічі і пригоди відбуваються раптом, несподівано, випадково. Випадок же – поняття, котре визначається як найбільш адекватна характеристика авантюрного часу і таке, що перериває природний, причинно-наслідковий хід подій і “дає місце для вторгнення чистої

випадковості з її специфічною логікою” [4, с. 165]. Історія з ключем, котрий випадково потрапляє до Андрія, затягує його у вир детективного розслідування. Проте, ключ виявився просто порожнім місцем у цій історії. У хронотопі дороги дуже чітко виявляється органічна єдність часових означень із просторовими, власне, їх взаємообумовленість. Переміщення героїв у часі є і їх переміщенням у просторі, доланням простору. У романах письменника маємо не абстрактний простір, існує його очевидна територіальна прив’язка. У “Ключі” – Україна, а саме: Київ – Черкаси – Корсунь. В “Елементалі” – в основному Чечня, Росія, а саме: Марсель – Махачкала – Хасав-Юрт – Моздок – Назрань – Москва – Марсель. Із мотивом дороги у Василя Шкляра найбезпосередніше пов’язані класичні й дещо локальніші у сенсі художніх завдань на романній сюжетній площині мотиви раптових зустрічей, засади, втечі, погоні (пригоди Анрі Дюшана і його втеча з Хедою до Москви від переслідувачів), нерідко – долання смертельної небезпеки (розкриття Андрієм Крайнім кримінальної таємниці у готелі “Млин”, що завершується трагічною загибеллю коханої Андрія Сани).

Своєрідними “вузловими” віхами в мотиві дороги у обох романах є бар або кав’ярня. Взагалі, в усій українській пригодницькій літературі різних часів виразними “агентурними” точками, місцем збору потрібної інформації, зустрічей “зацікавлених” героїв поставали корчма або шинок [4, с. 202]. Письменник досить активно використовує цей аспект пригодницького антуражу, щоправда трохи осучаснивши його. Дія роману “Ключ” розпочинається з зустрічі друзів у кав’ярні “Трое поросят”: “Саме звідси, із “Трьох поросят”, усе й починається. Сотні разів я прокручував подумки кожному розмову, згадуючи кожне обличчя і не раз ще ходив до тієї кав’ярні, аби відтворити в пам’яті найдрібнішу дрібницю” [6, с. 9]. Аналогічний початок має і роман “Елементалі”: “Початок цієї темної історії я люблю називати витокками, бо вона й справді витікає із надмірної дози джинну, яку я дозволив собі у нашому полковому барі “Поглинач змій” [5, с. 8]. У подальшому розгортанні сюжету важливе місце у пригодницькому сенсі відіграють готелі, які є місцем збору інформації, а у “Ключі” – місцем розкриття кримінальної таємниці, трагічної розв’язки всієї детективної історії (готель “Млин” під Корсунем). Хронотоп дороги обумовлює переміщення героїв у просторі, його долання, розширення або обмеження. Таким чином досягається ефект “пришвидшення” чи “уповільнення” часоплину в сюжеті, “розрідження” і “згущення” художнього часу.

Звернемо увагу також на деякі сюжетні особливості романів “Елементалі” і “Ключ” В.Шкляра, котрі більшою чи меншою мірою обумовлюються місцем, роллю чи семантикою образів. З образом головного героя, як правило, пов’язується основна ідея твору, її художнє осмислення через “сюжетні” конфліктні вузли загальнішого й локальнішого плану. У “Ключі” постає проблема трансформації людини під впливом зовнішніх обставин, роль фатуму в нашому житті. Головний

герой роману Андрій Крайній шукає щезлу людину, і зрештою сам стає нею. Цим зумовлюється деяка містичність, загадковість сюжету, поступове зростання напруги, на межі знання й невідання розгортається психологічна драма. У творенні образу Андрія домінує описовий психологізм. Письменник майстерно виписує психологічні стани героя, психологічно точні тональності різних ситуацій; уміло відтворює національну, станову, вікову психологію, психологію статі. Це призводить до видимої рельєфності образу головного героя, його переконливішої індивідуалізації. У “Елементалі” сам головний герой – дуже колоритна постать. Тут ідеться про людину із психологією переможця, такого собі українського супермена. Змальовано звичайного українського хлопця, викинутого рідним суспільством “німих смердів, які не отримують зарплатні і мовчки, як худоба, ходять на роботу”, які “з останніх сил раділи, що немає війни, і відкривали роти тільки для того, щоб проклинати тих, хто здобував їм цю нікчемну волю” [5, с. 28]. І ось цей хлопець складними шляхами потрапляє на службу у Французький іноземний легіон. А далі з ним відбуваються незвичайні і захоплюючі пригоди. Саме цим і зумовлюється гостро детективний, авантюрний сюжет з обов’язковою стріляниною, еротичними сценами, містифікаціями і з іронічно-оптимістичним закінченням.

Класичними мотивами пригодницької літератури є любовна інтрига, перипетії й колізії, пов’язані з нею. Образи жінок – Хеди і Сани – відіграють концептуальну сюжетотворчу і проблемно-тематичну роль в обох романах. Окрім суто пригодницької атрибутивності (любовні колізії, класичні “трикутники”), властиві класичній європейській пригодницькій літературі, ці відносно залежні від стрижневих “жіночі” сюжетні лінії мають і очевидну художню самодостатність. У “Ключі” Сана допомагає Андрію розслідувати таємницю “суботнього чоловіка”. Саме з нею пов’язаний найнапруженіший і найдраматичніший момент роману: Сана повертається в готель “Млин”, аби врятувати Андрія, і гине. Можна відзначити принаймні кілька конкретніших проблемно-тематичних аспектів аналізованого мотиву (любовна інтрига), які складають у романах В. Шкляра більш-менш стійкі тенденції. Героїні обох романів дуже вродливі, це можна зрозуміти навіть зі стислої портретної характеристики. Письменник подає лише кілька портретних штрихів, виразно характеристичних, – передовсім звертає увагу на очі та губи, – які творять образ яскравої привабливої жінки. У красуню Камілу закоханий Олекса Остапчук, через неї його було вбито і зав’язалася вся історія з ключем [6, с. 38]. По-друге, саме з жіночими образами у романах Василя Шкляра перш за все реалізується ідея випробування – одна з концептуальних ідей пригодницької літератури. Передовсім це стосується роману “Елементал”. Власне, ідеться про класичний принцип авантюрно-пригодницького письма “шукайте жінку!” [4, с. 202]. “Це я вдруge вирушав у ті краї, причому обидва рази, можна сказати, з однаковою місією “*cherchez la femme*”. Та якщо першого разу я

самотужки подався в те пекло наосліп і голіруч, то тепер моя “червонохресна” місія мала чітко вироблений план і надійне забезпечення” [5, с. 16]. Саме навколо героїні у творі киплять найгостріші сюжетні пристрасті: викрадення, переховування, переслідування, визволення. Образ Хеди присутньо генерує сюжет, а ще опосередковано впливає на стильові й жанрові аспекти; він є художньо самодостатнім. По-третє, у романі “Ключ” Василь Шкляр звертається до практики “любовних трикутників”, котрі з більшою чи меншою силою впливають на розвиток сюжету, детермінують його, зумовлюють гостроту й напругу: Олесь Остапчук – Каміла – Саватій Ярчук; Сана – Андрій Крайній – Каміла (цю лінію можна виділити умовно). У цих трикутниках виразно проглядаються і “чоловічі”, і “жіночі” пристрасті. Також у “Ключі” письменник моделює пригодницьку ситуацію, коли героїня (Сана) у вирішальний момент рятує головного героя, в якого вона закохана. При цьому героїня чинить жертвовно, ціною власного життя. Пригодницький потенціал “людського фактора” в романах Василя Шкляра виявився не тільки в “любовних” образах і перипетіях. Є й інші образні “структури” (моделі), які зазвичай присутні саме у творах авантюрно-пригодницького складу. Ідеться передовсім про суто специфічні типи. Письменник виписує образи таких собі “чорних інтриганів”, “антигероїв”, роль яких у творах дуже помітна, особливо для розгортання й напруження сюжету, загострення інтриги. У “Ключі” це – Саватій Ярчук, Жора; в “Елементалі” – Ібрагім, Сміт і Вессон. Для таких образів Василь Шкляр використовує й відповідне портретування, й відповідну образотворчу кольористику. “Коли від кухні вже докочувався запах кропу, до бару зайшов ще один чоловік – статура наземного примата і тісний камуфльований одяг виказували в ньому охоронця. Його голова скидалася на велетенську грушу хвостиком догори” [6, с. 132]; “...це червоне лице він мовби позичив у когось іншого і тепер соромиться прикрої розбіжності між своїм дебелим тілом і по-жіночому м’яким, рум’яним обличчям, по-жіночому добродушною, як колись казали, тваррю” [6, с. 111]; “Фіскал дивився набагато доброзичливіше, у нього було майже інтелігентне обличчя, яке трішки псував тільки розтовчений ніс, та ще вуха були такі, наче по краях їх обгризли щури” [5, с. 97]; “...воно витривале й живуче, як пес, ніби вже народилося псом війни, і страх як любить розмалювати перед боєм свою мармизу чи принаймні начепити якусь машкару” [5, с. 99].

В “Елементалі” Василь Шкляр намагається змалювати “людину історичну” [4], ставши на шлях осмислення національного характеру чеченських лідерів. Однак, тут письменник мусить зважати на важливу обставину у процесі її – історичної людини – образотворення. “Особливості літературного персонажа історичного походження визначаються тим, – вважає О.Червінська, – що він становить не лише певний психологічний тип, а й певну фабулу, оскільки має власну справжню історію” [4, с. 154]. Отже, йдеться і про дотримання принципу

історизму. Власне, майже про це саме, тобто про конкретну “історичну людину” в конкретних часово-просторових площинах, на які необхідно зважати авторів, писав М. Бахтін, осмислюючи явище хронотопу в літературному творі. “Хронотоп як формально змістовна категорія, – писав учений, – визначає значною мірою і образ людини в художньому творі; цей образ завжди є присутньо хронотопічний” [1, с. 235]. Історичні постаті автор вводить у вставних епізодах, де звертається до подій середини 90-х: самогубство Звіада, вбивство Джохара Дудаєва, викрадення його дочки – Алли Дудаєвої. Концепції героїв у романах Василя Шкляра виписані у незвичайній виражальній манері, але із застосуванням випробуваних літературних прийомів: портретування героя, його характеристика за допомогою інтер’єрів, пейзажів, через дію персонажа (зовнішній план характеротворення); самохарактеристика героя, внутрішні монологи, роздуми; а також опосередковані зображально-виражальні характеристики – оцінки одних героїв іншими, використання синонімічних тропів тощо. Письменник практично не вводить “зайвих”, “необов’язкових” персонажів. Кожен із героїв, навіть заявлених епізодично, виконує свою місію стосовно концептуального художнього “надзавдання” твору і, як правило, по-своєму нюансує його.

Отже, Василь Шкляр доволі майстерно й художньо ефективно використав сюжетотворчі можливості хронотопу, та й сам простір його романів, техніка його мистецької реалізації, семантика смислових рядів викликають самодостатній інтерес. Щодо сфери образотворення Василь Шкляр виявив себе зрілим і різноплановим майстром, виписавши цілу галерею колоритних образів.

Література

- 1. Бахтин М.** Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
- 2. Голобородько Я.** Ретрансляція кітчу: “Елементал” Василя Шкляра / Я. Голобородько // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 45 – 47.
- 3. Голобородько Я.** Український елементарний роман: “Елементал” Василя Шкляра крізь призму художніх цінностей / Я. Голобородько // Літературна Україна. – 2002. – 28 листопада. – С. 6.
- 4. Поліщук В. Т.** Художня проза Михайла Старицького / В. Т. Поліщук. – Черкаси : Брама, 2003. – 371 с.
- 5. Шкляр В.** Елементал / В. Шкляр. – Львів : Кальварія, 2001. – 160 с.
- 6. Шкляр В.** Ключ / В. Шкляр. – Харків, 2006. – 238 с.

Зубова Т. П. Часопросторова організація художньої структури творів Василя Шкляра

У статті досліджується проблема часопросторової організації творів Василя Шкляра та сюжетотворчі можливості хронотопу, техніка його мистецької реалізації, семантика смислових рядів.

Ключові слова: часопростір, хронотоп, семантичні типи часу, сюжет.

Зубова Т. П. Времяпространственная организация художественной структуры произведений Василия Шкляра

В статье рассматривается проблема временнопространственной организации произведений Василия Шкляра и сюжетообразующие возможности хронотопа, техника его творческой реализации, семантика смысловых рядов.

Ключевые слова: время и пространство, хронотоп, семантические типы времени, сюжет.

Zubova T. P. The chronotopical organization of Vasil Schklar's literary works artistic structure

In the article the problem of time and place organization in Vasil Shklar's creative works and ability of chronotopus to form the subject, the technique of its artistic realization, semantics of meaning rows are being studied.

Key words: chronotopus, time and place, semantic types of time, subject.

УДК 82(091) "19" 1905-1931 pp.

О. О. Капліна

**ПРОБЛЕМА САМОВИЗНАЧЕННЯ ПИСЬМЕННИКА
В ЕПІСТОЛЯРНІЙ СПАДЩИНІ ХРИСТІ АЛЧЕВСЬКОЇ**

Одним з найважливіших джерел для сприйняття і розуміння художнього світу митця є його епістолярій. Епістолярна спадщина Х. О. Алчевської дає можливість дослідникові не лише вивчити біографію культурної діячки, але й долучитися до її духовного життя, у повній мірі осягнути справжній сенс літературної творчості письменниці, визначити її роль у процесі розвитку національної ідеї в Україні.

Характеризуючи особливості епістолярію як жанру літератури, Ю. Шевельов зазначав, що одна з головних відмінностей листа полягає в тому, що лист, крім образу автора, несе в собі образ конкретної особи, як її бачить автор. [1, с. 63]. У цьому випадку можна говорити також про те, що крім власного бачення адресата у листі подано власне бачення тих подій і явищ навколишнього світу, що найбільше хвилюють автора.

Літературна спадщина Христі Алчевської – той випадок, коли без аналізу причин, за яких поставали твори письменниці, і без визначення

мети, з якою вони створювалися автором, не є можливим повною мірою оцінити значимість творчого доробку цієї української діячки. Надзвичайна простота викладу, деяка декларативність в одних творах і надмірна “чуттєвість” в інших при поверховому розгляді творчості письменниці наштовхувала деяких її сучасників на думку про невідповідність її творів завданням національної літератури. [2]. Сергій Єфремов, наприклад, закидав поетесі відстороненість від власне літературного процесу в Україні [3, с.592]. Сама письменниця, характеризуючи ставлення до себе і своєї творчості своїх “осудників”, у відчаї написала М. С. Кононенкові: “Є ж такі люди, що особою своєю викликають в людей зненависть або байдужість! Здається, до них належу і я” [4].

Визначаючи мету власної творчості, письменниця намагається узгодити її із своїм уявленням про мету і завдання цілої української літератури. Епістолярна спадщина письменниці починаючи з 1905 року належить до визначального для Алчевської-письменниці періоду, початок якого письменниця сама визначала як початок свого національного прозріння. У листі до М. С. Кононенка Алчевська говорить про любов до свого народу, яку відчуває настільки гостро, що навіть вважає її ознакою свого надзвичайного егоїзму. Любов цю письменниця пояснює не тим, що “праця на полі його [народу] літератури” дає їй “хоч і сумну популярність” і навіть не тим, що сама до того народу належить, а “егоїзмом”, який полягає в тому, що у важкий період життя саме серед „простого люду” знайшла вона “те світло й ту теплість, котрої так прагнула... душа” [5].

Про причетність визначних носіїв української ідеї XIX – початку XX ст. до національного виховання майбутньої письменниці прямо чи опосередковано говорить листування Алчевської з Б. Грінченком, І. Я. Франком, О. Кобилянською, М. С. Кононенком.

Найпершим вчителем після батька і шевченківського “Кобзаря” для Алчевської став Борис Грінченко, який працював у школі матері письменниці, Христини Данилівни Алчевської, на Донбасі в с. Олексіївка. Незважаючи на негативну оцінку просвітницької діяльності матері письменниці Христини Данилівни, яку подав Борис Грінченко в “Листах з України Наддніпрянської” [6, с. 39], молодша Алчевська користувалася надзвичайною повагою видатного письменника і педагога. У Борисі Дмитровичі письменниця вбачала природний національний дух, пояснюючи і виправдовуючи його постійні сварки “з усіма за щось” переживаннями за національну справу. В одному з листів до Б. Грінченка Христя Алчевська так оцінює роль видатного педагога у своєму національному вихованні: “...своє національне переконання я завдячую в великій мірі Вам і тому впливові, котрий Ви на мене мали. Мені нині здається, що я тоді цілком розуміла Вас, хоча й це було дуже давно. Певно, це так і є, бо через що ж би лишилась у мене відтоді така щиро-ясна згадка про Вас, яко про оборонця “якихсь” ідей, що були,

очевидячки, – так мовляло мені дитиняче серце моє – дуже чисті й привабні?” [7].

Молода Алчевська в листі до Б. Грінченка, датованому 1903 роком, зазначає про те, що їй на її творчому шляху все-таки бракує дієвості. Поштовхом до рішучих дій у напрямку входження до простору національно свідомої творчої інтелігенції стало для молоді поетеси знайомство із творчістю О. Кобилянської, що відбулося у 1901 р. Майже в кожному листі до неї Алчевська сама говорить про роль, яку відіграє видатна письменниця в її творчому житті. Бачимо, із яким захопленням Алчевська зустрічає кожний новий твір Кобилянської, знаходячи там все те, що вважає необхідним для свого становлення як письменниці. Дивує молоду Алчевську в Кобилянській-письменниці як чітка громадянська позиція, так і надзвичайна її жіночість.

Листування з Кобилянською, незважаючи на свою природну скромність, започаткувала сама Алчевська. Тут листи її часто нагадують сповідь, де розкриваються психологічно складні умови творчої діяльності письменниці: “Якби я мала свою волю, я б здавна залишила своє становище спокійного назирця в житті, що дивиться здалеку на людей, баче всю людську трагедію, а сам... та що там казати... Є, бачте, такі типи людей, хворих на “ніщо” – до них в значній мірі належу й я (і це – не фраза яка мальовнича)... Ви бачите, що я цілком одверто Вам усе висловлюю. Досі, здається, ніхто цього від мене ще не чув...” [8].

Листи Алчевської до Кобилянської здебільшого торкаються питань творчості. Майже кожний лист є ілюстрацією болісних творчих шукань Алчевської: відчувши себе носієм українського національного духу, Алчевська говорить про власну творчу неспроможність втілити відповідні настрої і почуття у слові.

Інше смислове навантаження несуть листи Алчевської до І. Я. Франка, який був для Алчевської не лише вчителем і беззаперечним авторитетом, але і покровителем. І. Я. Франко побачив в особі Алчевської сталий, сформований століттями тип української дівчини і саме він допоміг їй усвідомити себе необхідною ланкою у процесі культурно-національного руху в Україні.

У листах до Ів. Франка Алчевську цікавить практичний бік власної творчості, а питання про виправдання своєї творчості стає першорядним: “З’ясуйте мені се питання, розв’яжіть вагання... Чи може, наприклад, ся річ (“Несвідомо”) бути взятою до “Вісника”? Як ні, то не варто й з’ясовувати, чому власне. А якщо може, то буду працювати в напрямі розвитку й переведення в життя своїх думок, себто над їх втіленням літературним. Будьте ласкаві, на се озвіться” [9].

І. Я. Франко, будучи майстром слова, тонким психологом і людиною з багатим життєвим досвідом, побачив в особі Алчевської поетичний талант і свіжість думок. Сама письменниця у “Споминах і зустрічах” наводить уривок із надрукованої 1907 року в “Літературно-науковому віснику” статті І. Я. Франка “Новини нашої літератури”, який

стосується її першої поетичної збірки: “Її тягне до себе всяка краса й усе поетичне: кольористі крайобрази, кольористі ефекти різних пор року, кольористі люди...” [10].

Багато свідчень про формування національної ідеї як духовного опертя власної творчості знаходимо у листах Алчевської до М. С. Кононенка. Тут, так само, як і в листах до О. Кобилянської, бачимо Алчевську автобіографічну. Але, на відміну від листів, адресованих О. Кобилянській, у листах до М. С. Кононенка спостерігається відхід від лірико-філософської сповіді – тут Алчевська відстоює свою мистецьку позицію. Життєві випробування, що випали на долю письменниці і вже встигли суттєво змінити звичний уклад життя, позначилися і на світогляді письменниці. Тут Алчевська розкривається як людина дієва, рішуча, яка вміє реально оцінити свій літературний таланти і підкреслити свою індивідуальність: “Одверто признаюся...: кожна людина є справді завше в значній мірі егоїстичною й цьому для мене зовсім природня річ – собі бажати й сонця і весни, і всілякого щастя. Тільки в теплі й чуюся щасливою!.. Філістерка та й годі!.. – в кожному разі – людина” [11].

Український національний індивідуалізм, який визначає українську ідею, Алчевська вважає природним і навіть гуманним явищем (народ свій вона любить теж з “егоїзму”). У листах до Б. Грінченка, І. Я. Франка, О. Кобилянської та М. С. Кононенка Алчевська постає перед нами беззаперечним носієм української національної ідеї: “Боротьба за одиницю, за те, щоб кожна окрема індивідуальність розумілася ліпше й глибше всіма людьми, щоб людська особа поважалася більше, а з тим разом не було й національного гніту, - ось той ідеал, до котрого ми мусимо йти...” [12].

Епістолярна спадщина Алчевської як джерело визначення причин і умов розвитку її творчості є у більшості випадків мистецьки виконаними психологічними замальовками, де авторка, не намагаючись привести своє слово до певного зразку (як це спостерігаємо, наприклад, в поезії письменниці), є оригінальною і чесною.

Характеризуючи епістолярну спадщину Алчевської з огляду на прийом авторського самопояснення, можемо з певністю говорити про розуміння Алчевською свого письменницького призначення як наповнення митцем свого слова творчою енергією з метою віднайдення власного шляху до національного самовизначення. Дослідження творчості забутої письменниці і повернення її імені українському читачеві має відбуватися, на нашу думку, крізь призму діалогу творчості української письменниці з національною Україною.

Література

1. Шевельов Ю. Кулішеві листи і Куліш у листах / Ю. Шевельов // Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані. – Нью-Йорк-Торонто, 1984. – С. 48 – 96. **2. Василько А.** (Ніковський) Нерозважність в важній справі: [Про критичний шкід Х. Алчевської

“Майстри слова”] / А. Василько (Ніковський) // Рада. – 1910. – №212.

3. Єфремов С. О. Історія українського письменства / Єфремов С. О. – К. : “Феміна”, 1995. – 688 с.

4. Алчевська Х. О. Лист до Кононенка М. С. 14.XI.1911. / Алчевська Х. О. [Подається за автографом (ЛІ – Ф. 36. – №56)].

5. Алчевська Х. О. Лист до Кононенка М. С. 29.X.1910 / Алчевська Х. О. [Подається за автографом (ЛІ – Ф. 36. – № 46)].

6. Грінченко Б. – Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу / Б. Грінченко, М. Драгоманов. – К., 1994.

7. Алчевська Х. О. Лист до Грінченка Б. Д. 13.I.1903. / Алчевська Х. О. [Подається за автографом (ЦНБ – Ш 35468)].

8. Алчевська Х. О. Лист до Кобилянської О. Ю. 4.IX.1903. / Алчевська Х. О. [Подається за автографом (ЛІ – Ф. 14. – № 684)].

9. Алчевська Х. О. Лист до Франка І. Я. 24.I.1906. / Алчевська Х. О. [Подається за автографом (ЛІ – Ф. 3. – № 1641)].

10. Алчевська Х. О. Спомини і зустрічі. Автобіографія. 13 грудня 1928 р. м. Харків / Алчевська Х. О. [Подається за автографом (ЦНБ – Ф. XXVII, – № 593)].

11. Алчевська Х. О. Лист до Кононенка М. С. 25.XI.1910 / Алчевська Х. О. [Подається за автографом (ЛІ – Ф. 36. – № 44)].

12. Алчевська Х. О. Лист до Кононенка М. С. 19.XI.1910. / Алчевська Х. О. [Подається за автографом (ЛІ – Ф. 36. – № 42)].

Капліна О. О. Проблема самовизначення письменника в епістолярній спадщині Христі Алчевської

Стаття присвячена дослідженню епістолярію української письменниці Христі Алчевської. Досліджується специфіка художнього осмислення письменницею питання самовизначення митця через літературну творчість. Автор статті стверджує, що метою творчості є духовний розвиток і національне самовизначення людини.

Ключові слова: самовизначення, епістолярій, національна ідея.

Каплина О. А. Проблема самоопределения писателя в эпистолярном наследстве Христи Алчевской

Статья посвящена исследованию эпистолярия украинской писательницы Христи Алчевской. Исследуется специфика художественного осмысления писательницей вопроса самоопределения художника через литературное творчество. Автор статьи утверждает, что целью творчества является духовное развитие и национальное самоопределение человека.

Ключевые слова: самоопределение, эпистолярий, национальная идея.

Kaplina O. O. A problem of the author's self-determination in the epistolary Khristya Alchevska

The article is devoted to research of the ukrainian authoress Khristya Alchevska epistolyari. The specific is explored of artistic comprehension of

question of self-determination of an authoress by means of literary creation. The author of the article asserts, that the purpose of creation is spiritual development and human's national self-determination.

Key words: self-determination, epistolyariy, national idea.

УДК 821.161.1.09 (Гоголь М.)

В. О. Коркішко

ХАРАКТЕРОЛОГІЧНА ФУНКЦІЯ ХРОНОТОПУ ДОРОГИ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ

У сучасній літературознавчій науці актуальною залишається проблема визначення часо-просторових координат літературного твору, дослідження особливостей хронотопу дороги, а також аналіз його специфічних рис і художніх функцій.

Творчість Миколи Гоголя достатньо добре вивчена як вітчизняними, так і зарубіжними літературознавцями. Михайло Бахтін та Юрій Лотман у своїх наукових доробках відзначають наявність особливого хронотопу дороги у творчості письменника. Однак на даному етапі розвитку літературознавчої науки не існує досліджень, присвячених вивченню художніх функцій хронотопу дороги в прозі Миколи Гоголя, що становить предмет даної статті. Мета дослідження – аналіз характерологічної функції хронотопу дороги у творчій спадщині Миколи Гоголя.

Хронотоп дороги у творчій спадщині Миколи Гоголя виконує характерологічну функцію, яка втілюється у характеристиці персонажа, зображенні психічного стану героя крізь призму подорожного пейзажу.

Так, у повісті “Страшна помста” опис дороги під час невдалої втечі чаклуна від прокляття передає психічний стан жаху й страждання героя: “... ему чудилось, что все со всех сторон бежало ловить его: деревья, обступивши темным лесом и как будто живые, кивая черными бородами и вытягивая длинные ветви, силились задушить его; звезды, казалось, бежали впереди перед ним, указывая всем на грешника; *сама дорога, чудилось, мчалась по следам его*” [1, с. 166] (курсив мій. – В. К.). Почуття жаху чаклуна втілюється у пейзажі, який передає відчуття, ніби сама природа переслідує й карає його. В повісті “Тарас Бульба” дорогою, під час подорожі козаків на Січ, розкриваються думки та сподівання героїв: Тарас вдався до спогадів про свою героїчну молодість, гадав про зустріч із товаришами в Запоріжжі, Остап був збентежений слізьми матері, Андрій замислився про прекрасну полячку, яка заволоділа його серцем під час навчання в бурсі [1, с. 238]. Пейзаж, що супроводжував козаків, також передає тугу і смуток на душі героїв: “День был *серый*;

зелень сверкала ярко; *птицы щебетали как-то враз лад*” [1, с. 233]. Проте, як тільки козаки опритомніли від своїх неясних дум, проявляються зміни й у пейзажі: “... степь чем далее, тем становилась прекраснее...”. Природа ніби всміхається козакам: “Ничего в природе не могло быть лучше. Вся поверхность земли представлялася зелено-золотым океаном, по которому брызнули миллионы разных цветов...” [1, с. 238].

За допомогою хронотопу дороги розкривається душевний стан Акакія Акакійовича (“Шинель”). Дізнавшись, що йому потрібна нова шинель, яку він не міг собі дозволити, Башмачкін так заглибився в свої сумні думи, що не помічав того, що з ним відбувалося дорогою додому: “... он, вместо того, чтобы идти домой, пошел совершенно в противную сторону, сам того не подозревая. Дорогою задел его всем нечистым своим боком трубочист и вычернил все плечо ему: целая шапка извести высыпалась на него с верхушки строившегося дома. *Он ничего этого не заметил...*” [1, с. 147]. І, так само, радість від отримання нової шинелі навіяла йому святковий настрій, завдяки якому часопростір дороги до департаменту звузився: “Дороги он не приметил вовсе и очутился вдруг в департаменте...” [1, с. 152]. У розпачі від втрати шинелі Акакій Акакійович “... шел по выюге, свистевшей в улицах, *разинув рот, сбиваясь с тротуаров...*” [1, с. 164], що призвело до хвороби (“вмиг надуло ему в горло жабу”) та швидкої смерті героя.

Втіленням відчаю, душевного страждання Попріщина стає образ трійки в повісті “Записи божевільного”. Лемент душі про допомогу, мотив позбавлення від страждань суголосний із мотивом дороги: “Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейся кони, и несите меня с этого света!” [2, с. 196]. Душа Попріщина потребує втечі від несправедливого світу та душевного болю, прагне відчуття свободи, що знаходить своє відображення в образі трійки швидких лихих коней, що можуть віднести нещасного з цього світу.

У поемі “Мертві душі” психічний стан персонажа літературного твору дуже часто розкривається за допомогою хронотопу дороги, що обумовлено композицією твору. Так, настрої Селіфана у третій главі поеми змальовується під час від’їзду з маєтку Коробочки: “Селифан был во всю дорогу суров и с тем вместе очень внимателен к своему делу, что случается с ним всегда после того, когда либо в чем провинился, либо был пьян. *Лошади были удивительно как вычищены. Хомут на одной из них, надевавшийся дотолы почти всегда в разодранном виде, так что изпод кожи выглядывала пакля, был искусно зашит. Во всю дорогу был он молчалив, только похлестывал кнутом и не обращал никакой поучительной речи к лошадям...*” (курсив мій – В. К.) [3, с. 51].

Їдучи від Ноздрьова, Чічіков усе ще відчуває жах від пережитого (погроза тілесного покарання), що зображується саме під час дороги: “Дыхание его переводилось с трудом, и когда он попробовал приложить

руку к сердцу, то почувствовал, что оно билось, как перепелка в клетке” [3, с. 77]. Саме в дорозі змальовується стан ейфорії Чічікова у зв’язку із вдалою купівлею мертвих душ у Плюшкіна: “Всю дорогу он был весел необыкновенно, посвистывал, наигрывал губами, приставивши ко рту кулак, как будто играл на трубе, и наконец затынул какую-то песню, до такой степени необыкновенную, что сам Селифан слушал, слушал и потом, покачив слегка головой сказал: “Вишь ты, как барин поет!” [3, с. 113].

Смута на серці Чічікова, яка була наслідком негативних змін у відношенні до нього городян, проявляється також за допомогою хронотопу дороги: “Как полусонный, бродил он без цели по городу, не будучи в состоянии решить, он ли сошел с ума, чиновники ли потеряли голову, во сне ли все это делается, или наяву заварилась дурь почище сна” [3, с. 186]. Метушню в місті NN, викликану чутками про Павла Івановича, змальовано через зображення тісняви на дорогах міста: “На улицах показались крытые дрожки, неведомые линейки, дребезжалки, колесосвистри – и заварилась каша” [3, с. 166].

У другому томі поеми Чічіков, очікуючи покарання за свої афери, відправляється за допомогою до юрисконсульта. Дізнавшись, що йому більше нічого не загрожує, Павло Іванович спокійно і з гідністю розташовується у колясці (“точь-в-точь как отставной гусарский полковник или сам Вишнепокромов – ловко подвернувши одну ножку под другую...”), в той час, як у хвилини навислої над ним загрози Чічіков ніби намагається сховатися від зайвих очей (“...он ехал с поднятым кузовом и даже застегнутой кожей”) [3, с. 307]. Отже, відображення психічного стану героя у даній сцені досягається за допомогою портретної замальовки – опису поведінки Чічікова в екіпажі, який характеризує свого господаря.

Дуже довгою, майже нескінченною здавалася дорога “Приємній Дамі”; її бажання якнайскоріше поширити чутки про Чічікова ніби розсунуло рамки часу і простору: “*Всякую минуту выглядывала она на окна и видела, к несказанной досаде, что все еще остается полдороги. Всякий дом казался ей длиннее обыкновенного; белая каменная богадельня с узенькими окнами тянулась нестерпимо долго...*” [3, с. 155]. Психологічний портрет, як і в попередньому епізоді, змальовується за допомогою хронотопу дороги. Часо-просторові визначення дороги, а саме розширення простору і розтягування часу у свідомості героїні твору являють собою художній прийом, що сприяє розкриттю психічного стану персонажа.

Необхідно зазначити, що у творчості Миколи Гоголя за допомогою хронотопу дороги змальовується не тільки психічний стан героя в певний момент сюжетної лінії художнього твору, а й зображується характер персонажа, розкривається його суть. Так, Собакевич, у доказ свого твердження, що губернатор злодій, приводить у приклад Чічікову ймовірну ситуацію на дорозі, яка, на його думку

повністю характеризує характер губернатора: “Дайте ему только нож да выпустите его на большую дорогу – зарежет, за копейку зарежет” [3, с. 84] – таким чином поводження людини на великій дорозі являється проявом його натури. Небажання Пульхерії Іванівни відпускати своїх гостей “в такую дальнюю дорогу” [1, с. 213] (дуже далекою дорогою вона називає три-чотири версти, що дорівнюють трьом-чотирьом кілометрам) вказує також на неймовірну гостинність і дружелюбність господарки. Той факт, що після прогулянки Невським проспектом Пірогов заспокоївся і змінив свої наміри щодо Шиллера (“Невський проспект”), говорить про його мінливу вдачу і нестійкий характер. Адже, вийшовши з будинку Шиллера, Пірогов був переповнений почуттям помсти й бажанням покарати чоловіка за своє приниження. Проте прогулянка Невським проспектом поліпшила настрої горе-коханця й усі недобрі наміри зникли. Те, що ніс колежського асесора Ковальова (“Ніс”) “... *ровно в три часа* прогулюється по Невському проспекту” [2, с. 71], говорить про його приналежність до соціального верства чиновників. Адже, за Миколою Гоголем, о третій годині на Невському проспекті настає час чиновників: титулярних, статських і надвірних радників, колежських та губернських секретарів (“Невський проспект”). За допомогою ситуації на дорозі – епізод зустрічі колясок Чікіова і губернаторської доньки – через образи дядька Мітця і дядька Міня Микола Гоголь змальовує узагальнений характер російського кріпака. Незлагоджені бездумні дії чоловіків, для яких дана ситуація становить інтерес “все равно что для немца газеты или клуб” [3, с. 78], бажання допомогти й в усьому брати участь становлять типові риси характеру “руського мужика”.

Саме дорогу автор обирає доречним і придатним часопростором для знайомства читача зі своїми героями. Під час дороги письменник розкриває характер і психологічний тип Ноздрьова, залишивши самих героїв вести “нецікаву читачам бесіду” [3, с. 60 – 62]. Створюючи образи Манілова, Коробочки, Ноздрьова, Собакевіча, Плюшкіна, Микола Гоголь вдається до загальних прийомів реалістичної типізації (зображення маєтку, панського будинку, портрета господаря, кабінету, розмови про міських чиновників і мертві душі). Однак, зображення маєтків, що відповідає натурі господарів, розпочинається просторовою характеристикою дороги, що веде до них. Дорога до маєтку Плюшкіна починається з бревенчатої мостової, проїхавшись якою подорожній “приобретал или шишку на затылок, или синее пятно на лоб, или же случалось своими собственными зубами откусить пребольно хвостик собственного же языка” [3, с. 96]. Весь подорожній пейзаж до маєтку Плюшкіна визначається якоюсь особливою ветхістю і запустінням, що готує читача до зустрічі з хазяїном, вдача якого призвела до появи прозивного позначення загальнолюдського типу скупого. Дорога до Манілова наче заманювала бричку Чікіова в свої тенета: екіпаж мчав дорогою, віддаляючись на багато верст далі, ніж передбачалося; садиба

Манілова наче вабила до себе відвідувачів, за що й отримала неофіційну назву “Заманіловка”. Подорожній пейзаж до маєтку являє собою картину безрадісну, мав вигляд запустіння – дорогою Чічіков побачив лише “кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор” [3, с. 18]. – і повністю відповідає натурі господаря маєтку, за зовнішньою привабливістю якого ховається духовна порожнеча. Опис екіпажа Коробочки характеризує її сутність – дріб’язковість, твердолобість і впертість: “... в отдаленных улицах и закоулках города *дребезжал весьма странный экипаж, наводивший недоумение насчет своего названия*” [3, с. 153]. Подорожній пейзаж до маєтку генерала Бетрищева (у другому томі “Мертвих душ”) відповідає господарській натурі поміщика: бричка Чічікова промайнула крізь десятиверстний простір “дубровою..., хлебами, начинавшими зеленеть посреди свежей орани..., горной окраиной, с которой поминутно открывались виды на отдаленья..., широкой аллеею раскидистых лип”, що привели Чічікова до свіжопофарбованих чавунних воріт маєтку, у якому нічому не давали постаріти [3, с. 245 – 246].

Хронотоп дороги в поемі Миколи Гоголя “Мертві душі” виступає не лише як спосіб розгортання хронології подій, а й як засіб відображення динаміки характеру головного героя твору – Павла Івановича Чічікова. Перша зустріч із Чічіковим відбувається під час його приїзду в місто NN. Цікаво, що зображенню героя передуює опис брички, що є визначальною для дефініції соціального статусу заїжджого – неодруженого пана середньої руки: “...довольно красивая рессорная бричка, в какой ездят холостяки... словом, все те, которых называют господами средней руки” [3, с. 6]. В’їзд Чічікова у місто залишився майже непомітним для городян, окрім двох чоловіків, яким поява екіпажа навіяла роздуми про можливий маршрут брички. Слід зазначити, що припущення про подальшу долю екіпажа (“Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?” – “Доедет”, – отвечал другой. “А в Казань-то, я думаю, не доедет?” – “В Казань не доедет” [3, с. 6]) має не тільки і не стільки пряме, скільки формотворче функціональне значення у художньому творі. Цей маленький епізод додає гостроти інтризі твору і має на меті зацікавити читача постаттю Чічікова, а також подіями, що принесе з собою поява брички у місті. Поряд із цим, діалог двох чоловіків має й символічне значення: бричка в даному випадку символізує саму поему – міркування автора, наскільки далеко і куди заведе його головний герой поеми, чи дістанеться перо письменника найдалших куточків Російської імперії, щоб відкрити читачеві всі сторони російської дійсності та змалювати всі основні типові російські характери.

Залишивши Чічікова сплячим дорогою з міста, автор поеми “знаходить нагоду” поговорити про свого героя. Адже саме в дорозі ніщо

не зашкодить письменникові присвятити сторінки своєї книги розкриттю натури Чічікова, а ні інші персонажі, а ні життєві дрібниці, що постійно “відволікали” автора впродовж всієї історії.

Таким чином, можемо зробити висновок, що хронотоп дороги у творчій спадщині Миколи Гоголя функціонує у статусі характерологічної ознаки. За допомогою часо-просторових визначень дороги розкривається психічний стан персонажів гоголівських творів, визначаються характерні риси особистості героїв, окреслюється типовість образів, зображуються глибинні почуття і риси характерів героїв твору. При цьому на початку творчості Миколи Гоголя характерологічна функція хронотопу дороги має епізодичний характер, знаходить свій розвиток у “Петербурзьких повістях” і стає однією з основних функцій у поемі “Мертві душі”.

Література

1. Гоголь Н. В. Избранные произведения : В 2-х т / Н. В. Гоголь. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1983. – 406 с. **2. Гоголь Н. В.** Петербургские повести / Николай Васильевич Гоголь. ; [послесл. С. Бочарова]. – М. : Сов. Россия, 1978. – 208 с. **3. Гоголь Н. В.** Избранные произведения : В 2-х т / Н. В. Гоголь. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1983. – 415 с.

Коркішко В. О. Характерологічна функція хронотопу дороги у творчості Миколи Гоголя

У статті досліджуються особливості хронотопу дороги в творчій художній спадщині Миколи Гоголя. Аналізується характерологічна функція часопростору дороги в прозі письменника. На матеріалі збірок “Вечори на хуторі поблизу Диканьки”, “Миргород”, повістей петербурзького циклу та поеми “Мертві душі” простежуються особливості зображення внутрішнього світу персонажів, втілення психічного стану та потаємних думок дійових осіб, а також відображення динаміки характеру головного героя за допомогою подорожнього пейзажу.

Ключові слова: хронотоп дороги, характерологічна функція, внутрішній світ персонажа.

Коркішко В. О. Характерологическая функция хронотопа дороги в творчестве Николая Гоголя

В статье исследуются особенности хронотопа дороги в творческом художественном наследии Николая Гоголя. Анализируется характерологическая функция хронотопа дороги в прозе писателя. На материале сборников “Вечера на хуторе близости Диканьки”, “Миргород”, повестей петербургского цикла и поэмы “Мертвые души” прослеживаются особенности изображения внутреннего мира персонажей, воплощения психического состояния и тайных мыслей действующих лиц, а также отображения динамики характера главного героя при помощи дорожного пейзажа.

Ключевые слова: хронотоп дороги, характерологическая функция, внутренний мир персонажа.

Korkishko V. O. The characteristic function of chronotopos of road in Gogol's creative artistic legacy

In the article the features of chronotopos of road are probed in Gogol's creative artistic legacy. The characteristic function of chronotopos of road is analysed in prose of writer. On material of collections of "Evening on a farm nearby Dikanka", "Mirgorod", stories of the Petersburg cycle and poem the "Dead souls" are traced the feature of image of the internal world of characters, embodiments of mental condition and innermost thoughts of acting's persons, and also reflections of dynamics of character of protagonist at travelling landscape.

Key words: chronotopos of road, characteristic function, internal world of character.

УДК 821.161.2.09

С. О. Кочерга

**СЕМІОТИЧНА ПАРТИТУРА ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕМИ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ "ОРГІЯ"**

Літературність музики і музичність письма вже давно стали об'єктом рефлексій у мистецтвознавстві. Музику як артистичну діяльність людського духу одним з перших в українському літературознавстві почав розглядати Іван Франко. У ХХ столітті інтерференція музичної та літературознавчої термінології отримала розповсюдження у площині структуралістських досліджень. Спроби науковців розглянути текст за принципами музичної структури були досить плідними. На думку В. Біблера, гуманітарне мислення ХХ століття взагалі можна порівняти з певною "партитурою", яка допускає різноманітні авторські виконання [1]. Розглянути побудову вербального тексту за законами музичної структури, зокрема, запропонував К. Леві-Строс, який інтерпретував міф через порівняння його з особливостями музики. Синтагматична вісь подій міфу безкінечно нанизується на оповідну нитку та іноді нагадує незв'язний ряд, вважав вчений, і тільки "якщо ставитись до міту так, ніби він оркестрова партитура, написана рядок за рядком, тоді ми зможемо зрозуміти його як цілість, і саме таким чином зможемо виявити значення міту" [2, с. 353]. Але цю оркестрову партитуру Леві-Строс "читав" не по вертикалі, а по горизонталі – як послідовність партій флейти, гобоя, кларнету і т. п. [3].

Ще щільніше зближається мистецтво слова з музичною структурою у досвіді семіотиків та структуралістів. Вони уподібнювали текст партитурі, намагаючись скористатись властивістю музичних знаків виражати одночасно і буквальний, і безкінечно множинний смисл. “Текст <...> подібний до партитури нового типу, – зауважував Р. Барт, – він вимагає від читача діяльної співпраці” [4, с. 421 – 422]. Французький семіотик наголошував на незавершеності інтерпретації тексту, оскільки кожного разу читач створює свій текст за допомогою позначок автора. А. Р. Усманова у книзі “Умберто Еко: парадокси інтерпретації” ототожнює бартівське поняття “партитура” з інтертекстуальністю [5], однак така аплікаційність є сумнівною, оскільки цей музичний термін у засобах пізнання літератури виконує самодостатню функцію. Тлумачення Бартом поняття “партитура” репрезентує його відома праця “S/Z. Бальзаківський текст (досвід прочитання)”, яка найповніше відображає зсув інтересів науковця від семіотики системи до семіотики Тексту. “Простір тексту-читання, – пише він, – у всіх відношеннях можна зіставити з класичною музичною партитурою <...>. Семи, культурні цитації і символи ефектно дзвенять, гуркотять і гуркочуть, нагадуючи гучне, виразне звучання мідних і ударних інструментів в оркестрі. А ось загадки, вирішення яких весь час зволікається, а розгадка раз у раз відкладається, нагадуючи скоріше мелодію, що виводиться духовими інструментами: вони складаються в плавний наспів, прикрашений руладами, арабесками і наперед передбаченими ретардаціями” [4, с. 52]. У кожному тексті, як в музичному творі, є тема, таємниця, яку реципієнт намагається розгадати за допомогою асоціативної інформації, почерпнутої з окремих сигналів та позначок, що воедино скріплює послідовність подій і вчинків.

Отже, партитура – це позначення проявлення напівприкритих або утаємничених смислів, що послідовно проявляються у тексті і повторення яких можна зафіксувати подібно до нот, акордів чи музичних фраз на нотному стані. Прочитання тексту, за Бартом, зіткано з цитат, покликань, відлунь, і всі ці мови культури проходять через текст, створюючи потужну стереофонію. Семи мають право на непостійність і хаотичність, завдяки чому вони починають нагадувати “порошинки, які мерехтять смислом”. Але їхня сукупність, згущення призводить до змістового наповнення тексту.

Драматична поема Лесі Українки “Оргія”, як і вся творча спадщина письменниці, містить чимало пластів, що чіткіше відкриваються у ході текстового аналізу. Тексту, як відомо, властива “множинність неусувна, а не просто допустима. У Тексті немає мирного співіснування сенсів – Текст перетинає їх, рухається крізь них; тому він не піддається навіть плюралістичному тлумаченню, в ньому відбувається вибух, розпорошення сенсу” [6, с. 417]. Це розпорошення не завжди знаходило адекватну оцінку в рецепції феномену Лесі Українки.

У цій статті пропонується визначити у семіотичній партитурі тексту “Оргії” основні коди, які відсилають читача до безмежної Книги культури, а відтак дозволяють побачити у тексті “проспект цієї Книги”. Разом з тим варто підкреслити, що художній текст теж вплітається в тканину культури, стає її пам’яттю, причому не тільки минулого і сучасного йому, але й майбутнього.

Будь-який текст історичний, але в той же час “анахронічний”, бо, порвавши історичну пуповину, негайно починає нескінченну символічну “подорож крізь історію”, яка не здатна вичерпати його нескінченної смислової повноти. Дешифрування культурних кодів має за мету звільнення від колективної (ідеологічної) ціннісно-смислової сітки, що претендує на універсалізм і примусовий характер. Воно приділяє увагу не так денотативним значенням, як конотативним, що подаються здебільшого імпліцитно.

У творчості Лесі Українки наскрізним є звертання до антично-римської моделі культури, у якій письменниця бачила віддзеркалення культурної проблематики свого часу. Розуміння античності як певної культурно-історичної цілісності завжди пов’язане з уявленням про специфічно-полісний характер античної цивілізації, а відтак і сформованій на цій основі полісній ментальності. Античний світ надавав перевагу плотському космологізму, з характерним приписуванням космосу душі та розуму, що зумовлює утвердження пантеїзму та фаталізму. Проте античний фаталізм не призводить до пасивності, а навпаки – служить підґрунтям для героїчних інтенцій. Отже, антична культура є абсолютизмом фаталістично-героїчного космологізму. Верховенство космосу тісно пов’язане з ідеалізацією людського тіла, небезпідставно античність вважають скульптурною у мистецькому багатоголоссі епох. Разом з тим Давня Греція засвідчила високий розвиток соціально-політичної культури, вона дала світу приклад високої громадянської активності, що нерідко вимагала особистісної жертвності. Дослідниця О. Турган переконливо довела, що новаторським здобутком української літератури на межі XIX та XX століть стала “інтерпретація й трансформація античного міфу, творення на його основі власної авторської міфології” [7, с. 4]. Леся Українка, яка “мала пасію до сих матерій”, засвідчила, що вона усвідомлювала грека насамперед членом поліса, релігійної громади. В останні десятиліття виріс інтерес до пошуків національних кодів у літературній спадщині письменниці, однак соціокультурна площина творів Лесі Українки антично-римського циклу потребує більш детального вивчення. Драматична поема “Оргія” є своєрідною кодою, у якій переплітаються найважливіші ідеї Лесі Українки, до яких вона зверталась протягом творчого шляху. Пафос цього твору нерідко зводять до аури дидактизму, вбачаючи у ньому заповіт наступним поколінням, уроки патріотизму для засвоєння нащадків. Водночас Леся Українка, як безкомпромісний зрілий художник, залишається вірною у своєму категоричному відкиданні

одномірності, повчальності, вибудовуючи алгоритми героїв твору, що репрезентують різні переконання, ціннісні критерії суспільної позиції, телеологічні настанови.

Шлях до “Оргії” помітний в ряді творів Лесі Українки попередніх десятиліть, його прагод можна шукати і в конфлікті особистісного плану на тлі тексту культури початку ХХ століття. Як відомо, художник Іван Труш написав портрет Лесі Українки, але незабаром продав його наміснику Пінінському. Тільки після ультимативних вимог письменниці художник віддав портрет замовникові, Науковому товариству імені Шевченка. Свавільля маляра обурило Лесю Українку, зокрема вона писала: “...Я зовсім не інтересуюсь публічним виставлянням моїх портретів, але як мають вони висіти у польських магнатів, то краще нехай висять в українській громадській хаті” [8, с. 695]. Відлуння зтяжної “трушіади” простежується у тексті “Оргії”.

За свідченнями К. В. Квітки, “Оргія” була написана під впливом ознайомлення з драматизованою поемою відомого польського поета З. Красінського “Ірідіон” (1836) в оригіналі. У свою чергу “Ірідіон” був навіяний “Конрадом Валленродом” А. Міцкевича (фрагмент цього твору Леся Українка переклала українською мовою). Герой твору З. Красінського Ірідіон – грек, який мстить римлянам, прикидаючись їхнім другом. Але в кінці твору християнська ідея піднімається над патріотичною. Фактично автор “Ірідіону” дає свою версію валленродизму. “Оргія” Лесі Українки не претендує на широкі історичні сцени, вона зосереджена насамперед на психологічних колізіях, пропонує стосовно ворога замість “гри” відкритість, але вчинки її героїв також вельми дискусійні.

Одним з перших спробував ґрунтовно осмислити твір Лесі Українки Б. Якубський у своєму нарисі до першого зібрання творів Лесі Українки. Його дешифрування коду “Оргії” таке: подолана Еллада – Україна, її гнобитель і ворог – Москва, і таке спрощене прочитання текстової палітри набуло прикмет канонізації. Радянське літературознавство зуміло відсунути драму у тінь, позаяк полеміки навколо проблем колонізованої культури були недопустимі для тогочасної ідеології. Скажімо, “Оргія” практично не розглядається у монографіях, що ставлять за мету дати огляд усієї творчості Лесі Українки, А. Підгайного (1941), О. Ставицького (1970), С. Шаховського (1971) та ін. Нестандартну позицію А. Іщука, що Леся Українка засуджує Антея, який, на його думку, зазнає повного краху у фіналі, одноставно заперечили І. Головаха, О. Бабишкін та ін. Принципового розходження між прочитанням тексту літературознавцями марксистського і націоналістичного штибу також не спостерігалось, тому що тих і тих чатувала небезпека опинитись “поза культурою”. В останніх дослідженнях “Оргії” горизонти тлумачень сутності твору поступово розширюються. Наприклад, Л. Масенко в своїй праці “У Вавилонському полоні” стоїть на підступах до екзистенційної культурософії Лесі

Українки. В. Агеєва хоч і підтверджує паралель між завойованим Корінфом і колоніальною Україною, але основну увагу зосереджує на співвіднесеності опозиції народництво / чисте мистецтво з опозицією колоніальна культура / імперська культура [9].

Прискіпливий погляд на проблематику драми “Оргія” неодмінно відкриє перед нами вузол соціокультурних конфліктів, які взаємодоповнюють одне одного, динамічно трансформуються і демонструють яскраву поліфонічність. Очевидно, не випадковим був вибір часопросторової лакуни, у якій сконденсовані перипетії сюжету, – Корінф за часів римського панування. Корінф – відомий давньогрецький поліс, розташований недалеко від Афін, з яким у класичний період конкурував на рівних. Відомий розкішними храмами Аполлона, Афродіти, критим театром Одеона, святилищем Асклепія та іншими культурними пам’ятками та численними героями міфів.

Як відомо, семіотичні характеристики мають здатність до трансформації у зіткненні опозиційних систем, що відзначаються прикметами як контрадикції, так і контрарності або ж компліментарності. Опозиційна пара “Греція/Рим” дійсно виводить нас на прозорий підтекст “Україна/Московія”, що наголошує і О. Забужко, зауважуючи: “...Греція-бо таки підкорила Рим культурно після того, як її саму оружно підкорили римські легіони...” [10, с. 355]. Варто виділити й інші опозиційні пари, знакова роль яких у творі не викликає сумніву: співецька гетерія / хор панегіристів; Аполлон і Музи / Феб і Камени; рідна хата / палати та ін. Чимало знаків у тексті розпадається на низку тлумачень, у тому числі і полярних. І в цьому різнотлумаченні закладений трагізм розірваного комунікативного поля.

Для прикладу простежимо, як циркулює у партитурі тексту “Оргії” ключовий герменевтичний код гетерії, що проявляється переважно імпліцитно. Саме слово “гетерія” з’являється у тексті лише на бенкеті у Мецената, коли Префект нагадує Антеєві призабуту історію. Свого часу римлянин “закрив” (слід розуміти “знищив”) одну “гетерію співецьку потаємну”, і пожалів лише наймолодшого з товариства – ним якраз і був Антей. Втім, спогадами про гетерійський дух пронизані всі початкові діалоги “Оргії”. Гетеріями у давнину називали спілки знаті, яка прагнула шляхом змови і взаємодопомоги домогтися більшої влади. Спочатку гетерійні зібрання відбувались як спільні трапези, заняття гімнастикою, філософією, але згодом за цим поняттям закріпилась конотація виключно утаємниченого об’єднання політичних однодумців. У наукових працях поняття “гетерії” трактують неоднозначно: таємні політичні гуртки (В. В. Латишев), політичні (олігархічні) клуби (С. І. Радціг), дружнє товариство (Л. М. Гаспаров), політичний клан (Дж. Далмейда) та ін. Безперечно, у часи поневолення Корінфу гетерія, до якої входив Антей, мала антиримське спрямування. Префект заявляє, що за римської влади у Корінфі “гетерій не було, нема й не буде” (алюзія на Валуєвський циркуляр), показово стираючи навіть пам’ять про спробу

опору. Але варто зауважити, що Антей відразу знаходить заперечення щодо цього категоричного твердження, оскільки визнає своєрідною “гатерією” об’єднання парнаських муз, роблячи їх таким чином союзниками колишніх таємних намірів волелюбних юнаків. Цей екскурс дає зрозуміти, що таємна оргія, про яку з душевним трепетом розповідав Нерісі Антей, була власне зібранням гетерії. На нелегальних зустрічах співців поєднувалось слово, музика і емоційна енергія однодумців. Очевидно, юний співець зумів тільки один раз побувати у відбірному товаристві, але зустріч закінчилась для присутніх трагічно. Пережите піднесення змінили приниження і відчай, які стали таємницею Антея на все життя. Навіть коханій дружині він не розповідає, чим закінчилась для нього та його побратимів таємна оргія. Можна припустити, що болісні спогади співець відсунув у підсвідомість, і лише в творчості черпав з неї могутні імпульси.

Код гетерії домінує і в деяких наступних лексіях. Аплікаційно сенс утаємничення Антей накладає на муз та Музагета, які закриваються від “недремного” “ока влади / густими хмарами”. У цій влучній метафорі ми вбачаємо мітку культурософської концепції Лесі Українки – мистецтва і науки повинні завжди бути утаємниченими, уникати “ока влади”, але в сутності своїй зорієнтованими на суспільну свободу. Однак Префект дотепно видозмінює Антейовську репліку. “Перезвавши” Музагета і муз на римський лад Фебом і Каменами, він в зовсім іншому ключі вказує функцію цього міфічного союзу, що органічно відповідає тій ситуації, у якій зустрілись політичні противники:

зовсім то не гетерія таємна,
а хор панегіристів [11, с. 208].

Ця інверсія – сильний удар у словесному двобої, не менш дошкульним і принизливим є її продовження: на думку Префекта, своїми панегіриками міфічні музи заробляють на “амброзію та нектар”. Словом “амброзія” (з гр. букв. “безсмертя”) у давніх міфах називали їжу богів та ароматні притирання, що дарували молодість і вічне життя; нектар вважався напоєм богів. У контексті діалогу вельможа цинічно вказує на залежність мистецтва від можновладців, адже таланти завжди потребують хліба насущного і слави, успіху. Так в ультимативній і глузливій репліці Префекта відкривається сигнал щодо трансформації, маскуванню коду гетерії у нову, панегіристичну варіацію. Якщо для Хілона хор панегіристів – бажана сходинка кар’єрного зростання, шлях до поважного місця у суспільстві, то для Антея це лише “згряя запроданців, злочинців проти хисту”. Натомість первісна складова опозиції – гетерія – вже для Префекта уособлює спілку злочинців-змовників, а для Антея передусім високість духу митців-патріотів.

Такі самі варіативно-опозиційні модифікації відбуваються і з кодом домівки. Якщо рідна домівка для Антея – фортеця його нескореного духу, то для Неріси вона перетворюється у в’язницю, гробницю хисту, могилу. Меценатові палати в очах Антея – небезпечна

пастка, дім розпусти, натомість Федон захоплено прирівнює цю будову до храму, оскільки – “там цінять геній, там дарують славу”. Причому протиставлення переважно йде на рівні високе / низьке, або ж як інваріант – псевдовисоке / псевдонизьке. Людина культури вибирає високе, низьке – преференція юрби. Як бачимо, партитура тексту “Оргії” – це своєрідне знакове арпеджіо, з притаманним йому рухом від низького до високого і навпаки.

Важливе місце у творі займає тема слави як суспільного визнання. Його семіотичними виразниками насамперед виступають два знаки: лавровий вінець та постамент. Причому постамент – симптоматичний знак культури доби, що міг завойовуватися як гідним, так і злочинним шляхом, нерідко ставав спокусою і випробуванням для митців. У тексті “Оргії” на символічному постаменті ми бачимо двох персонажів: Евфрозіну в ролі Ніке та Нерісу у вигляді Терпсіхори, яку створив з мarmуру скульптор Федон. Причому грайлива миттевість на постаменті Евфрозіни виглядає більш логічнішою і правомірнішою, ніж вічність Неріси-Терпсіхори. Знаку “постамент” належить важлива роль і в дискусіях героїв. Так, Неріса мріє поставити на п’єдестал у постаті Аполлона свого чоловіка, який натомість докоряє їй за надмірну любов до п’єдесталів.

Опосередковано спостерігаємо у тексті і трохи прихований акцент на тому, що з боку суспільства також є обов’язок перед талантами – визнати їх, оцінити внесок у суспільне життя. Відомо, що Леся Українка хоч і принципово не пішла шляхом В. Винниченка і не “грозила” “перейти в чужу літературу, але зневага до мистецької праці її також обурювала, зокрема виплачений їй гонорар за “Камінного господаря”, опублікованого в “Літературно-науковому віснику” (1913) скоріше нагадував їй милостиню. У листі до матері вона поділилась наміром поставити питання перед редакцією – “...що таке є писательський гонорар – чи зароблена плата, чи вижебраний дарунок” [12, с. 442]. Їй боліло те, що в Україні у кращому випадку з митцем розплачуються “хвалебними епітетами”, а “виразна етика” в справі справедливого заробітку письменницьким словом практично була відсутня. У тексті “Оргії” принижена завойовником “безславна” Еллада вже не здатна була брати на себе функцію гідної винагороди талантів, отожд ініціатива переходила в руки римлян, і тепер саме на їхні смаки все більше орієнтувався митець, а відтак виростає довіра до оцінок переможців взагалі.

Антеї щосили опирається цій тенденції, його аргументи по-своєму логічні і продиктовані захистом національної честі та власної людської гідності, але не менш сильні і контраргументи його опонентів, які понад національні пріоритети і табу ставлять ідею мистецької самореалізації, а відтак служіння світовій спільноті та її духу. Звичайно, найпростіше применшити логіку противника, приписуючи його “жадобі слави” егоцентризм і дрібну корисливість, однак в такому випадку

конфлікт би став спрощено чорно-білим, нерівність сил у протистоянні поглядів не вабив Лесю Українку, хоча інколи вона втрачала гармонійний баланс, надаючи перевагу етичній ясності і пророчому пафосу, який був притаманний месіанській натурі письменниці.

Якщо з боку колонізаторів можна виокремити дві тактики по відношенню до завойованих народів – “кнута” (Префект) і “пряника” (Меценат) – що взаємодоповнюють одна одну, то концепції поведінки з боку поневолених націй також неоднорідні, але розбіжності між ними більш непримиримі, аж до смертельної ворожості. Партитура “Оргії” дозволяє виділити дві основні лінії поведінки, що вибирає у колоніях суспільна еліта, яка веде за собою все суспільство:

1) опір через ізоляцію, замкнутість, бойкот переможця;

2) опанування окупанта своєю культурою, а відтак у площині духовній збереження самоідентифікації, її екстраполяція на самоідентифікацію завойовника.

Другий шлях – складніший, триваліший, негероїчний зовні, а відтак його апологети зазвичай засуджуються за зраду і колабораціонізм. Як не дивно, цей другий шлях найбільш концептуально обґрунтовує саме Неріса. Парадокс полягає у тому, що насправді своїми вчинками танцівниця не проявляє схильності до нього.

У першій дії Неріса чітко формулює логіку такого протистояння окупантам:

Тобою будши, я б його сліпила
всім блиском генія свого й Еллади,
на всіх би сценах я запанувала,
всі форуми і портики посіла,
моє імення заглушило б гомін
імення Цезаря! Оце була б
справдешня перемога! [11, с. 195].

Власне, самій Нерісі потрібна не сама перемога, її вабить творчість і комунікація з вдячним реципієнтом, бажано з верхівок суспільної ієрархії, а моральнісний фільтр вона відкидає, прирівнюючи знать імперську і провінційну як своєрідних митців від політики. Варто підкреслити, що Неріса родом з Танагри, а це маленьке беотійське місто свого часу еллінізували, хоча йому вдалось тривалий час процвітати завдяки політиці нейтралітету, що вели патриції міста. На думку Неріси, ті, що досягають визнання, однаково вдаються до безчесних вчинків, які потім маскують під шляхетність. Але для неї важливо бути з переможцями. Історія свідчить, що великодержавна могутність таки дійсно сприяла розквіту мистецтв в окремі періоди, а імена митців, які працювали завдяки меценатському сприянню королів та імператорів, з часом у суспільній свідомості відчужуються від своїх покровителів і отримують визнання на віки.

На противагу Нерісі Антей, схильний до життя анахорета, він вважає перспективу перемоги над Цезарем за допомогою ліри не так

утопічною, як самооманливою. Антей репрезентує твердість духу і переконання, що властиві скоріше орфікам. Орфізм як релігійно-філософська система поглядів виник на основі аполлоно-діонісійського синтезу і мав неабиякий вплив на розвиток грецької та римської культури. Орфік – шанує мораль і знання, він – максимально особистісний, суб’єктивний, протиставляє себе зовнішньому світу. Якщо діонісієць сприймає об’єкт як безсилу матір, уникає відповідальності і хизується імморалізмом, то орфікові треба засобами моралі, розуму, творчості умилювати Батька, який карає його повсякчасно страхом і комплексом вини. В діонісійській естетиці помітне прагнення до деструктивності, хаотичності, “нігілізму”, у орфічній домінують ідеї прекрасного-доброго, людини-мікрокосму, вищості людського розуму. Всі прикмети орфізму, зокрема пристрасна віра в краще майбутнє, аскетизм, знайшли нове продовження в християнстві, а відтак орфічна парадигма суттєво вплинула на пріоритет внутрішнього світу людини в європейській культурі.

Співець культу Вакха Антей не діонісієць, що повсякчас перебуває у владі стихії (за винятком стану творчого натхнення), він надає перевагу монотонній цілеспрямованості, самообмеженню. Така роль у суспільстві до снаги лише орфіку, аполонізованому діонісійцю. Саме орфіки розгнзудані оргії діонісійського культу з характерними плотськими утіхами суттєво трансформували. Безсумнівно, співецькі гетерії, до яких молодим був долучений Антей, справляли трансформовані оргії, з перевагою духовного над тілесним.

Отже, інформативні знаки (коди) у Лесі Українки використовуються варіативно, з ефектом відлуння, тобто повторення у різноманітних ситуаціях, які розвивають значення протилежності, своєю множинністю сконцентровують увагу на багатолікості бінарності. Зокрема висхідні конотації оргії репрезентують головні герої, що опираються на власний досвід: 1) для Антея – “святая оргія”, код духу; 2) для Неріси – “розкішна оргія”, код плоті.

У переносному сенсі знак оргії проявляється щонайменше у трьох сегментах: побутова “оргія правдива” Евфрозіни; культово-мистецька оргія муз (таїна мистецтва); національно-бунтарська вакхічного гімну (резистанс).

Оргію у Мецената також герої трактують по-різному: для Федона вона “панська”, великосвітська; для Антея – рабська; для друзів Мецената – “дружня балачка”; для Неріси – бенкет вільних людей, що наділяє “лаврами” справжній хист; для Мецената оргія без яскравих талантів – “царство тінів” (елітарні смаки); для рабів-прислужників (на думку господаря) – “оргія – то скоки” (маскультурні смаки).

Однак останнім і найважливішим вузлом у цьому плетиві стає смисл “оргії духа”, який після закликів співця у культовій пісні ніби вселяється в нього і змушує покарати колабораціоністку Нерісу, а разом з нею і себе за мимовільне відступництво від програмового внутрішнього

опору загарбницькій системі та її намаганням асимілювати завойовану націю. Слід наголосити, що семіотичне багатство партитури тексту “Оргії” засвідчує чітка інтертекстуальна прив’язаність майже кожного з героїв до певного міфологічного образу, культового у язичницькій Давній Греції та Римі. Асоціативне поле знаку божества дозволяє нам оцінювати персонажів, виходячи далеко за межі вербалізованого авторкою, позаяк сигнали, що подаються нею, досить промовисті для трактування:

Аполлон; Діоніс	Ніке	Терпсіхора	Персей (антипод)	Плутон (рим), <i>У гр. Гадес, Аїд</i>
Антей	Евфрозіна	Неріса	Федон	Меценат, Префект, Прокуратор

Префект у полеміці з Антеєм наголошує, що останнє слово завжди буде за римлянином. Однак, поспішаючи проголосити себе переможцем, Префект пропускає повз вуха останнє питання Антея, яке зводить нанівець вихваляння Префектом сили імперії. Грецькі боги, які уособлюють національні святощі і верховенство культури, за Антеєм, безсмертні, навіть якщо їх скоряють, виганяють або ж розпинають. У позатілесній площині Префект не здатен мислити, отожд у координатах сакрального слово “перемога” вульгарного римлянина є лише ілюзією верховенства.

У такому стані обзиватись до присутніх “мовою богів” стає духовним випробуванням для Антея. Сакральна автокультура Антея підтверджується афористичною реплікою:

Не раз, хто забувається про завтра,
той має вічність [11, с. 210].

Ця фраза є важливою віхою у прикінцевій метаморфозі співця, яку ми можемо позначити стусівським рядком “В мені уже народжується Бог”. Порівняння Меценатом оргії з царством тіней, де вся влада зосереджена у руках Плутона-Аїда, дає підставу зарахувати “Оргію” до численних літературних варіантів інтерпретації легенди про Орфея та Евридіку, але з більш трагічним кінцем. Сила кохання дала Орфеєві унікальну можливість визволити кохану з небуття, але ця ж сила кохання не дозволила йому скористатись цією можливістю, штовхнувши на непоправну помилку. Звісно, герой “Оргії” ставить перед собою значно більше завдання, він хоче врятувати Елладу, а не тільки Нерісу, але, ймовірно, у своїх шляхетних намірах допускається, як Орфей, помилки.

Отже, “прогулянка текстом” (Р. Барт) Лесі Українки підтвердила, що в ньому пульсують *істини бажання* кожного з суб’єктів творчого світу. Культурно-мовний плюралізм признає рівноправність ціннісно-сміслових інстанцій. Однак у творі, як і в суспільстві, спрацьовує сила ієрархії, владне начало, яке не дозволяє існування множинності бажань, множинності істин або ж радості володіння відразу кількома мовними

інстанціями: кожна мова, кожний код прагне до пригнічення інших мов та кодів.

Варто нагадати, що автор, який змальовує полярні життєві позиції, не повинен ототожнюватись виключно з однією із них. У тексті “Оргії” будь-які спроби визначення єдиної “авторської установки”, що могла би ієрархізувати різні голоси, слід вважати тенденційністю. Ще М. М. Бахтін, міркуючи про твори, де автор виступає “без своєї власної мови”, рекомендував шукати її не в одній з ціннісних площин героїв, а в “організаційному центрі пересікання площин”, і текст “Оргії” є переконливою ілюстрацією до цієї тези. І хоча суспільний код у тексті “Оргії” дещо пригнічує мистецький, але в партитурному плані обидва виписані як самоцінність зі своєю логікою, енергетикою, і перспективами подальшої рівноправної контроверсійності. Чи не найбільшою вартістю “Оргії” є внутрішня інтенція тексту до подолання частковості смислів, нейтралізація однобічності, уникання тиранії моносемії, що підтверджує навіть смерть обох героїв у кінці твору.

Таким чином, семіотичний аналіз тексту дозволяє почути багатоголосся смислів, що поєднуються в єдину партитуру, де витісняється насилля і панує енергія нероздільної смислової повноти.

Література

- 1. Библер В. С.** Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму) / В. С. Библер. – Москва : Гнозис, 1991. – 186 с.
- 2. Леві-Строс К.** Міт і значення / Клод Леві-Строс // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 1996. – 814 с.
- 3. Лотман Ю. М.** Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство СПб, 2004. – 704 с.
- 4. Барт Р.** S/Z. Бальзаковский текст (опыт прочтения) / Р. Барт; [перев. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат]. – М. : УРСС, 2001. – 232 с.
- 5. Усманова А. Р.** Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Мн. : ПроPILEI, 2000. – 200 с.
- 6. Барт Р.** Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт; [пер. с фр.]. – М. : Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, 1994. – 616 с.
- 7. Турган О.** Українська література кінця ХІХ початку ХХ ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння) / О. Турган. – К., 1995. – 172 с.
- 8. Косач-Кривинюк Ольга.** Леся Українка. Хронологія життя і творчості / Ольга Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк, 1970. – 924 с.
- 9. Агеєва Віра.** Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації / Віра Агеєва. – К. : Либідь, 2001. – 264 с.
- 10. Забужко О.** Notre dame d’Ukraine: Українка у конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
- 11. Українка Леся.** Оргія / Леся Українка. Збір. тв. : У 12 т. – Т. 6. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 163 – 220.
- 12. Українка Леся.** Листи (1903 – 1913) // Збір. творів у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1979. – т. 12 – 694 с.

Кочерга С. О. Семіотична партитура драматичної поеми Лесі Українки “Оргія”

У статті дається тлумачення поняття “партитура” у контексті семіотики тексту. Розглядаються особливості семіотичної партитури драматичної поеми Лесі Українки. Основна увага приділяється коду оргії та його трансформації. Розкривається структурний зв’язок персонажів з образами міфічних богів.

Ключові слова: семіотика, код, партитура, інтертекстуальність, парадигма.

Кочерга С. А. Семиотическая партитура драматической поэмы Леси Украинки “Оргия”

В статье дается толкование понятия “партитура” в контексте семиотики текста. Рассматриваются особенности семиотической партитуры драматической поэмы Леси Украинки. Основное внимание уделяется коду оргии и его трансформации. Раскрывается структурная связь персонажей с образами мифических богов.

Ключевые слова: семиотика, код, партитура, интертекстуальность, парадигма.

Kocherga S. O. Semiotic Score of Lesya Ukrainka’s Dramatic Poem “Orgy”

The article deals the interpretation of the concept “score” in the context of text semiotics. The features of semiotics score of Lesya Ukrainka’s dramatic poem are examined. The main attention is paid to the code of orgy and its transformation. The structural connection of characters opens up with offenses of mythical gods.

Key words: semiotics, code, score, intertext, paradigm.

УДК 82.02

О. А. Лапко

**АНТИТЕТИЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ
ЯК АТРИБУТ РОМАНТИЧНОГО МИСЛЕННЯ
(НА МАТЕРІАЛІ “ІСТОРИОСОФСЬКИХ” ПОЕЗІЙ
ЯКОВА ЩОГОЛЕВА)**

У сучасній науці про літературу не втрачає актуальності проблема типологічної диференціації явищ літературно-мистецького процесу, адже концептуалізація уявлень про їх типологію дозволяє вносити раціональну однозначність у літературознавчий дискурс. Традиційне застосування категорій напряму і течії як диференціальної основи, за словами

М. Кодака, “часто вразливе внаслідок еkleктичності підстав диференціації” [1, с. 31]. Учений бачить альтернативу у типологічній диференціації “на основі дихотомії систем авторської свідомості – гомогенізуючих / гетерогенізуючих” [1, с. 31]. Якщо авторська свідомість гомогенізуючого типу зорієнтована на творення однорідних, монолітних художніх явищ, то авторська свідомість, керована гетерогенізуючою творчо-психологічною установкою, – на продукування явищ різнорідних, мозаїчних; семіостильовою ознакою словесно-образного мислення першого типу є “тотальні опозиції”, другого – “релятивні співвідношення” в координатах художнього світу твору [2, с. 9 – 10; докладно про гомогенізуючий і гетерогенізуючий типи систем авторської свідомості див.: 3]. З цими типами систем авторської свідомості М. Кодак співвідносить два ряди явищ: романтизм, неоромантизм, експресіонізм, на думку дослідника, мають гомогенізуючу світомоделюючу основу, парадигму образотворення; реалізм, неореалізм (натуралізм), імпресіонізм – гетерогенізуючу [2, с. 9].

Застосовуючи принцип дихотомії систем авторської свідомості, М. Кодак розглядає стильові тенденції літературного процесу кінця XIX – початку XX століття (неореалізм, імпресіонізм, неоромантизм тощо), репрезентовані творчістю І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки та ін. [3]. Літературознавець зауважує, що “історико-типологічна розробка інших персоналій і творчих результатів збагатить уявлення про типові явища авторської свідомості в літературно-мистецьких інноваціях, про константні і змінні параметри типологічних рядів у літературному процесі” [4, с. 33]. Коректна типологічна диференціація явищ літературно-мистецького процесу на основі дихотомії систем авторської свідомості вимагає проаналізувати якомога більший обсяг художнього матеріалу, зокрема й ліричну поезію 70 – 90-х років XIX століття – періоду, коли українська література “формується як ідейно-естетична система, в якій домінують орієнтації на реалістичний тип творчості” [5, с. 230], та одночасно продовжується романтична художня традиція, що засвідчують поезія Я. Щоголева, пізня лірика П. Куліша та Ю. Федьковича, ранні вірші М. Старицького та ін. [6, с. 10 – 11].

Серед згаданих митців особливої уваги, на нашу думку, заслуговує Я. Щоголев. На тлі загальної тенденції до гетерогенізуючої парадигми образотворення його поезія вирізняється незмінною романтичною домінантою. Романтичне мислення у творах Я. Щоголева (як і у поезіях інших українських романтиків) часто оприявнюється завдяки протиставленню історичного минулого та сучасної дійсності, яке, за словами О. Камінчук, “належить до типологічних рис сюжетної структури лірики слов’янського романтизму” [6, с. 125]. Дослідники творчості Я. Щоголева не обминають увагою антитезу непривабливого сьогодення й ідеалізованого минулого у його поезіях [7, с. 14; 8, с. 16; 9, с. 61, 126 – 127; 10, с. 513], проте й не розглядають її як одну з констант художнього світу письменника, невід’ємну складову поетики

“тотальних опозицій”, що відбиває глибинні структури романтичного мислення. На наш погляд, саме опозиція минулого і сучасного має бути тим ракурсом, що дозволить поглибити цілісне розуміння “історіософських” (у тому числі “козакофільських”) поезій Я. Щоголева як витвору художньої свідомості митця-романтика. Отже, наша мета – розглянути лірику Я. Щоголева в аспекті романтичної історіософії, сутність якої дістає вираження передусім в антитетичній структурі художнього часу.

Опозиція “минуле – сучасне” дістає безпосереднє вираження через протиставлення образів колишньої України та її сьогодення лише в окремих творах Я. Щоголева (“Хортиця”, “Остання Січа”, “Старовина”, “Верцадло”, “Покинута хутор”). У поезії “Старовина” патріархальна Україна постає “світом простоти і спокою, іншим світом інших людей без примх і розкошів. У баченні ліричного суб’єкта головною ознакою життя предків названа правда. Саме вона, а не замки, берегла немічні двері хат, додавала ваги словам, визначала довіру у взаєминах людей” [11, с. 289]. На противагу “святій старовині”, сучасність змальована як світ, позбавлений усіх цих чеснот й підпорядкований жадобі збагачення (“Чую галас: “Злота, злота!” / Бачу хижство і розбій!” [12, с. 370]). Перед ліричним суб’єктом поезії “Верцадло” ніби в магічному свічаді постає візія “золотого віку” Слобожанщини, коли “Із-за широкого Дніпра / Сюди од лядської неволі / Ішов народ шукать добра, / Ніким нерушимої долі”, коли “Вставали в балках хутори, / Селились слободи веселі...” [12, с. 198]. Ця візія контрастує з образами закріпаченої України та пореформеної дійсності.

У поезіях “Хортиця” й “Остання Січа” уособленням минулого “золотого віку” виступає образ Запорозької Січі, що асоціюється з вируванням життя, енергією, силою, волею: “Де та Січа, що, як море, / Силою кипіла; / Тая воля, що в роздоллі / Пеклом клетотіла?” (“Хортиця”) [12, с. 221]; “І нема тепер нічого, / Щоб тобі проговорило, / Як велике товариство / І жило тут і кипіло” (“Остання Січа”) [12, с. 259]. В образі сучасності героїчне поступається побутовому, урочистий тон – зневажливим інтонаціям: “Землю, славою покрити, / Топче товарина! / На козачім вжитку німці / Хат набудовали; / Грунт пошарпали, побили / Й ралом заорали” (“Хортиця”) [12, с. 222]; “Онде швандяють по хатах / Гречкосії, хлібороби, – / Володільники убогі / Запорозької худоби. / Віл і рало на задвірках; / По тинах горшки і глеки” (“Остання Січа”) [12, с. 258]. Проте у поезії “Покинута хутор” антитеза минулого і сьогодення дістає вираження саме в побутово-речовій площині. Ліричний суб’єкт асоціює образ колись багатого хутора, про який дбали “старі пани”, із земним раєм (“панський двір... весь в квітках, здавалось, аж сміявся”; “Од жовтих скирд ломило землю”; “Без ліку йшло овечої отари / І рибою кишів холодний став”; “Невидимо бджоли тії гуділо, / На вигоні од птиці тільки мріло”; “Здавалося, що тільки рай святий / Колись стояв шанований такий!” [12, с. 167]). Друга

частина поезії симетрично, не порушуючи послідовності деталей опису, передає втрату добробуту, цілковитий занепад покинутого маєтку, образ якого в контексті “історіософської” лірики Я. Щоголева сприймається як невтішний символ сучасної поетові доби. Слід додати, що митець, послідовний у своїх симпатіях до “святої старовини”, у вірші “До бурсаків” (до речі, негативно оціненому сучасниками [див.: 13, с. 175 – 176]), віддає перевагу старій бурсі перед новою освітою, пробачаючи її учням навіть пияцтво та “харцизство”. Викриття сучасності у цьому моралізаторському та, мабуть, одному з найслабших віршів Я. Щоголева сьогодні сприймається як своєрідне “історіософське прозріння”: “у контексті побутового повістування про буття давньої бурси” поет спромігся висловити пересторогу, “вельми на майбутні часи потрібну, про небезпеку від марксистсько-соціалістичних “ледарів та стриг” [11, с. 294].

У більшості творів Я. Щоголева опозиція “минуле – сучасне” присутня на рівні підтексту й оприявнюється в контексті всього масиву “історіософських” поезій митця. Антитетичну структуру художнього часу об’єктивує у першу чергу протиставлення двох систем цінностей, одну з яких поет пов’язує з добою козаччини та патріархальною старовиною, а іншу – із своєю сучасністю. Поширеним способом репрезентації подібної опозиції стає протиставлення носіїв різних типів свідомості, орієнтованих на дві відмінні системи цінностей: козака-запорожця та “гречкосія”, кобзаря минулої епохи та лірника, що є поетовим сучасником, жінок – представниць різних поколінь.

Ракурс змалювання козака-запорожця у творах Я. Щоголева близький до фольклорного [8, с. 15; 9, с. 117], що є особливо відчутним у стилізаціях козацьких пісень (“Поминки”, “Безрідні”, “Орел”). У поезії “Поминки” деталі портретної характеристики героя, який має “жупан шматований, / Що турками шанований, / Що сонечком побіляний, / Що кулями постріляний”, та “шабельку старенькую, / Старенькую, гостренькую” [12, с. 57], перегукуються з образом козака Голоти: “Правда, на козакові шати дорогії – / Три семирязі лихії”, “Правда, на козакові шапка-бирка – / Зверху дірка, / Травною пошита, / Вітром підбита”, проте його зброя – “ясенька” [14, с. 5 – 6]. Наслідуючи народнопісенну традицію, поет ідеалізує українське козацтво. За словами А. Погрібного, “у його трактуванні Січ – то передусім уособлення волелюбності і небуденності, а найбільша чеснота козаків – нестримний порив до бойових звитяг” [9, с. 116]. Система цінностей, сповідувана запорожцями, дістає метафоричне вираження у вірші “Безрідні” (“Хіба воля – стара неня, / Та серце – рушниця, / Хіба коник – братко милий, / Та шабля – сестриця” [12, с. 60]). Орел в однойменній поезії розповідає матері козака про повернення сина з походу: “Бились наші під турчином, / Славу добували” (в іншому варіанті твору ще й такі рядки: “І на волю із неволі / Братів визволяли” [12, с. 496]); “Іде син твій перед військом / Важний та хороший / І везе з собою й славу / І багато грошей”

[12, с. 70 – 71]. Згадка про воєнну здобич традиційно звучить у подібних епізодах, однак матеріальні блага не знаходять місця в ієрархії цінностей, актуальній для свідомості козака. Саме з таких позицій, на наш погляд, слід сприймати вірш “Запорозький марш”, який дістав суперечливі потрактування у розвідках про творчість Я. Щоголева [див.: 11, с. 285; 7, с. 15; 9, с. 116]. Хоча саме прагнення здобичі спонукає героїв твору вирушити в похід, у поезії прозирає їх зневажливе ставлення до багатства, узагалі до комфортних умов існування (“І багаті, і веселі, / Славні славою дідів, / Ми від вражої оселі / Подамося до степів” [12, с. 297]), а спосіб життя козаків умотивований тим, що “Вік короткий, треба жити” [12, с. 297]. Отже, розглядаючи “Запорозький марш”, погоджуємося з А. Погрібним, який акцентує у цьому творі мотив волелюбності та “нестримного пориву до бойових звитяг” [9, с. 116].

У системі цінностей козака-запорожця, змальованого Я. Щоголевім, превалюють інтереси іншого плану, ніж особисте щастя чи родинний добробут (“Воля”, “Запорожець”). Саме цим зумовлено вибір, зроблений героями поезій “Воля” та “Бабусина казка”, – вибір не на користь спокійного існування “гречкосія”. Якщо у вірші “Воля” козак залишає родину, вирушаючи на захист своєї землі від ворогів (хоча й не цей мотив стає визначальним у його вчинку), то Василь з “Бабусиної казки” просто робить те, чого вимагає волелюбна натура. Перед його нестримним поривом до звитяги відступає навіть кохання до дружини, яку він залишає заради січового життя. Проте козак у зображенні Я. Щоголева не є романтичним героєм-індивідуалістом, для якого найбільш значущими стають особиста свобода і слава. Навіть “грізні колись запорожці, тепер і немічні, й старі” (“Барвінкова Стінка”), живуть інтересами громади. Вони благають Бога про те, “Щоб міччо кипіло старе Запорожжа / І славою Січа жила; / Щобгнулися ниви під жнивом багатим, / Щоб землю ломили снопи; / Густі табуни й незліченні отари / Топтали зелені степи” [12, с. 278 – 279].

Опоетизованому образу козака-лицаря Я. Щоголев протиставляє духовно здрібнілого, покірною й пасивного “гречкосія”. У поезії “У полі” (“Гречкосій”) колишній козак, теперішній “гречкосій”, позбавлений усіх звичних атрибутів козацького життя (“Гей, коняку турки вбили, / Ляхи шаблю пощербили, / І рушниця поламалась, / І дівчина відцуралась” [12, с. 62]), зображується, швидше, із сумом та співчуттям. Однак у вірші “Остання Січа” образи козацьких нащадків, негідних слави своїх дідів, стають справжньою інвективою на адресу поетових сучасників.

Протиставлення двох типів свідомості оприявнюється у конфлікті героїнь поезії “Бабусина казка”, – у конфлікті, що, на думку М. Зерова, має не віковий, а акцентовано світоглядний характер [15, с. 310]. Розвінчування чоловіка-запорожця, що звучить із уст онуки, обурює бабусю, яка судить про вчинки свого коханого Василя за зовсім іншими нормами: “Геть ти, дитино, не тямиш нічого! / Вам гречкосії до смаку; а в

його / Серденьку кров запорожця кипіла, – / Тим же без міри його я любила!” [12, с. 344].

В основі поезії “Кобзар” – протиставлення образів кобзаря-запорожця, співця козацької героїки, який разом із зброєю “брав бандуру на войну” та “грав, як стіни Трапезунда / Руйнували козаки” [12, с. 389], та “невидючого і убогого” лірника, що “чвалає полохливо / За малим поводитирем” [12, с. 389] і вже не пам’ятає героїчних пісень старовини. Ця антитеза висвітлює ментальні трансформації у новому аспекті: покоління “гречкосіїв” позбавлене не лише волелюбності своїх предків, але й самої пам’яті про них. Відтак сліпота лірника сприймається як символічна деталь. Герой “Золотої бандури”, на противагу кобзареві з однойменного вірша, добре усвідомлює свої національно-історичні корені. Його передсмертне бажання – востаннє заграти на своїй бандурі старовинної козацької пісні “Ой сів пугач на могилі”. Однак цей персонаж не належить новій добі. Смерть старого лірника символічна: із ним назавжди відходить у минуле не тільки героїчна епоха, але й сама пам’ять про неї.

Розглянуті антитези об’єктивують поетове уявлення про перебіг історичного часу як про процес “вигасання запорозької психології і народження психології хліборобської, гречкосійської” [15, с. 309]. Орієнтиром, який структурує аксіологічно осмислюваний історичний час, для ліричного суб’єкта “історіософських” поезій Я. Щоголева є руйнування Запорозької Січі та закріпачення українців – події, що спричинили незворотні ментальні зрушення. Уявлення про точку відліку нової доби найбільш рельєфно втілено в поезіях “Нерозумна мати” і “Верцадло”. Отже, в історіософських поезіях Я. Щоголева окреслюється протиставлення “козацька воля” – “неволя сучасна” [7, с. 14]. Поезія “Остання Січа” є твором, у якому воно виявляється найповніше, не лише в історично-побутових замальовках, деталях предметного світу, але й в узагальнено-символічних образах: “Там, де полум’ям блискучим / Пронеслось життя козаче, / Смирна ластівка літає” [12, с. 259].

Таким чином, протиставлення (“тотальні опозиції”) як принцип побудови художнього світу, витвореного творчою свідомістю митця-романтика, в “історіософських” поезіях Я. Щоголева реалізується в антитетичному структуруванні художнього часу, а саме, в опозиції “минуле – сучасне”, що виступає своєрідним ключем до авторського розуміння національної історії. Слід зауважити, що в його творах окреслена антитеза визначає специфіку осмислення не лише національно-історичного, але й індивідуально-екзистенційного виміру буття. Однак цей аспект ще не висвітлений у студіях про творчість Я. Щоголева, а отже, дослідження його лірики в ракурсі поетики “тотальних опозицій” видається перспективним.

Література

- 1. Кодак М.** Літературна процесологія: система галузі науки / Микола Кодак // Слово і час. – 2002. – № 8. – С. 29 – 38. **2. Кодак М.** Системогенеза авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури / Микола Кодак // Слово і час. – 2001. – № 5. – С. 8 – 15. **3. Кодак М.** Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01; 10.01.06 / Кодак Микола Пилипович. – К., 1996. – 367 с. **4. Кодак М.** Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” ; спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / М. П. Кодак – К., 1997. – 40 с. **5. Кодак М.** Реалізм / М. П. Кодак // Історія української літератури ХІХ століття : підручник : у 2 кн. / [М. Г. Жулинський, М. П. Бондар, Т. І. Гундорова та ін.] ; за ред. М. Жулинського. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – С. 230 – 267. **6. Камінчук О.** Поетика української романтичної лірики: Проблеми просторової організації поетичного тексту / Ольга Камінчук. – К. : ТОВ “ЛДЛ”, 1998. – 160 с. **7. Погребенник В.** Видатний майстер поетичного відображення старожитностей України (До 170-річчя від дня народження Якова Щоголева) / Володимир Погребенник // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 5–6. – С. 13 – 19. **8. Волинський П.** Життя і творчість Я. І. Щоголева / П. К. Волинський // Щоголев Я. Твори / Яків Щоголев. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1961. – С. 3–30. **9. Погрібний А.** Яків Щоголев : нарис життя і творчості / А. Погрібний. – К. : Дніпро, 1986. – 166 с. **10. Бондар М.** Яків Щоголів // Історія української літератури ХІХ століття : підручник : у 2 кн. / [М. Г. Жулинський, М. П. Бондар, Т. І. Гундорова та ін.] ; за ред. М. Жулинського. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – С. 505 – 522. **11. Історія української літератури ХІХ ст. (70 – 90-ті роки) :** [у 2 кн. ; підручник] / [О. Д. Гнідан, Л. С. Дем’янівська, С. С. Кіраль та ін. ; за ред. О. Д. Гнідан]. – К. : Вища школа, 2003. – Кн. 2. – 439 с. **12. Щоголів Я.** Поезії / Яків Щоголів. – К. : Радянський письменник, 1958. – 510 с. **13. Маланюк Є.** Пізній лавр (Я. І. Щоголів) // Маланюк Є. Книга спостережень : статті про літературу / Євген Маланюк. – К. : Дніпро, 1997. – С. 167 – 177. **14. Українські народні думи та історичні пісні :** [упорядкув. П. Павлій, М. Родіна, М. Стельмах]. – К. : Видавництво Академії Наук Української РСР, 1955. – 659 с. **15. Зеров М.** “Непривітаний співець” (Я. Щоголів) // Зеров М. Твори : у 2 т. / Микола Зеров. – Т. 2 : історико-літературні та літературознавчі праці. – К. : Дніпро, 1990. – С. 294 – 323.

Лапко О. А. Антитетичність художнього часу як атрибут романтичного мислення (на матеріалі “історіософських” поезій Якова Щоголева)

У статті досліджується один з аспектів поетики романтизму. Авторка аналізує ліричну поезію українського романтика Я. Щоголева та робить спробу описати особливості художнього часу в його творах і художню функцію опозиції “минуле – сучасне”, розглядає основні засоби її вираження.

Ключові слова: романтизм, художній час, антитеза.

Лапко Е. А. Антитетичность художественного времени как атрибут романтического мышления (на материале “историсофских” стихотворений Якова Щоголева)

В статье исследуется один из аспектов поэтики романтизма. Автор анализирует лирическую поэзию украинского романтика Я. Щоголева, предпринимает попытку описать особенности художественного времени в его произведениях и художественную функцию оппозиции “прошлое – настоящее”, рассматривает основные средства ее выражения.

Ключевые слова: романтизм, художественное время, антитеза.

Lapko O. A. The antithetic artistic time as an attribute of romanticist’s consciousness (on the material of Yakiv Shchogolev’s “historiosophical” poetry)

One of the aspects of romantic poetics is studied in the article. The author analyzes lyric poetry by Ukrainian romanticist Yakiv Shchogolev and has an attempt to define peculiarities of the artistic time in his works and artistic function of the opposition “past – present”, the important ways of its expression are considered.

Key words: the romanticism, the artistic time, the antithesis.

УДК 821.161.2.09+929 Липа

Н. Є. Левицька

**ЗОБРАЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДУШІ “ЗНУТРА”, “ВІД ЗАСАД”
У НОВЕЛАХ Ю. ЛИПИ**

Об’єктом зображення у творчості і Ю. Липи, і А. Головка, О. Довженка, Ю. Яновського, Г. Косинки та інших українських письменників, які після поразки народно-визвольних змагань опинилися по різні боки ідеологічних барикад, були народні характери, що їх письменники намагалися міряти мірою народної правди. Однак

розуміння цієї правди було різне, різні кольори (синьо-жовтий і червоний) мали авторські ідеали, і у світлі цих опозиційних ідеалів зображувався народний характер, розколотив непримиренністю національного й соціального протистояння.

Пишучи про ідеологічність літератури, російський дослідник В. Гусев зазначав: “Що стосується художньої літератури, то сам факт її ідеологічності визнаний у нас як вихідний” [2, с. 20]. Цей факт був “вихідним” і для Ю. Липи, творчість якого виразно ідеологічна, на відміну від творчості окремих представників сучасних йому художніх течій.

Позитивною рисою концепції В. Гусева є те, що дослідник розглядає проблему ідеологічності невіддільно від проблеми духовності літератури. Вживання означених термінів здається нам продуктивнішим, ніж акцентування у розглянутих вище працях Б. Буряка, А. Погрібного й В. Фащенко термінів “соціальне” й “психологічне”. Пишучи про взаємодію ідеологічного й духовного, В. Гусев підкреслює, що “ці поняття лежать у дещо різних площинах, однак інтенсивно перетинаються в різних точках” [2, с. 22].

Заглибитись у проблему взаємодії ідеологічного й духовного спонукала В. Гусева та інших теоретиків мистецтва літературна ситуація 60 – 70-х років ХХ століття. Констатуючи той факт, що питання про ідеологічність мистецтва й літератури було інтерпретоване в тогочасних дослідженнях досить докладно, В. Гусев підкреслював, що в означені десятиліття “знову постало дещо “забуте” питання про духовне начало в літературі, в мистецтві” [2, с. 22]. На цьому хотілось би наголосити, тому що в нинішній українській літературі період 60-х (лише 60-х) років зведений тільки до творчості шістдесятників, не зрідка інтерпретується переважно в площині ідеологічній (дисидентський рух і відповідні суспільні настрої), зростання національної свідомості тощо, без належної уваги до аспектів духовних. А тим часом у літературі й літературознавстві був нагромаджений досить цінний досвід інтерпретації проблем духовності людського характеру, що спирався на гуманістичні традиції класичної літератури, в чомусь продовжуючи їх. Як свідчить В. Гусев, “ще в кінці 50-х посилюється той настрій в суспільстві й літературі, який можна визначити як деяке зміщення інтересів із проблем події, факту як таких на проблеми внутрішні. Говорячи про поетів, прозаїків великих і малих, роздумували “про душу людини”, про очисну силу мистецтва. Саме тоді ж замахнулося і саме слово “духовний”, “духовність”, швидко набувши у своєму побутуванні журналістської жвавості, протилежної самій суті означуваного поняття” [2, с. 23]. Тоді ж загострився інтерес до базових понять і первісної суті мистецтва, літератури, поезії “у старому значенні слова”.

В. Гусев наголошує на тому, що теоретики здебільшого “зрізають лише верхні пласти соціальності”, а тим часом мистецтво, на думку дослідника, є діяльністю соціально-духовною. “Можна сперечатися про

самий зміст поняття “духовне”, – зазначає В. Гусєв, – про співвідношення цього поняття з поняттями “внутрішнього”, “психологічного” (в найновішому філософському значенні цього поняття, терміну). Нині ж мова йде про поняття “духовне” в найзагальнішому загальногносеологічному його значенні, тобто у значенні – “не матеріальне”, а “ідеальне”. В цьому значенні поняття “духовного” за обсягом збігається з поняттям “внутрішнього”; [...] однак поняття “внутрішнього” якісно індиферентне, воно за суттю своєю кількісне, “просто розмежувальне”; поняття “духовного” за суттю своєю якісне, саме *духовно* активне...” [2, с. 24].

Далі В. Гусєв робить серйозну спробу звільнити поняття духовного від поверхово-журналістських нашарувань, повернутися до його класичного трактування. Зокрема, дослідник зауважує, що поняття духовного ширше за поняття морального й релігійного, і є “пізнавальне, моральне, естетичне в їхній єдності, перебуває в найтіснішому однобічному і зворотному зв’язку з іншими факторами життя, свідомості, “внутрішнього” [2, с. 68]. Дослідник слушно наголошує на складності інтерпретації проблеми духовного в літературознавстві: “По-перше, “духовність взагалі не існує в чистому вигляді, з погляду “земного життя” і, перекладаючи мовою мистецтвознавства, з погляду стилю і всього втілення вона “ніщо”. Вона – “тільки” “оживлюючий принцип” (Кант), і хоча в ньому полягає суть, він сам по собі “невідчутний” [2, с. 67].

В. Гусєв свідомий того, що подібні аргументи є пріоритетними для представників формалізму, які закликають відмовитися від аналізу художнього змісту. Він закликає не вульгаризувати проблему характеру, підмінюючи її проблемою “безхарактерної” літератури. Була ж теорія безконфліктності”, і така ж література”. “Якщо поглянути, наприклад, на те ж кардинальне для нас явище художнього характеру, то ми побачимо, що все воно *de facto* складається з деталей зображувальних і виражальних, із виписування “психології”, ...з діалогу та іншого. Причому до того ж не можна вульгаризувати проблему і зрозуміти її так, що, наприклад, деталі виражальні (тобто такі, що прямо виражають думки й почуття, “психологічні” в найвужчому стилістичному сенсі цього слова) виражають дух чи, в усякому разі, ближчі до нього, а деталі зображувальні віддаленіші від нього і т.ін.; що в мистецтві усе – “дух” і що “ще невідомо”, що ближче “духові як такому” – універсально-описовий Гомер чи психологічно-аналітичний Марсель Пруст...” [2, с. 67 – 68]. Далі дослідник робить висновок, важливий для розуміння проблеми художнього характеру: “[...]“Дух”[...] “як такий”, стосовно характеру, [...]виступає як *позиція духа* – як певне справді “останнє” змістово-духовне начало, на практиці нерозривне із “психологією” як утилітарним і емпіричним “внутрішнім”, із зображенням і т.ін. Відображення ж “психології” і т.ін. в художньому творі стає *формою*

мистецтва в її різних ступенях – вираженням духовного (ідейно-морального, “естетичного”) змісту” [2, с. 68].

Думки літературознавця можуть мати для нас методологічне значення. Абстрагуючись від нашарувань марксистської естетики (до речі, сам автор апелює до неї досить рідко й неохоче, як виглядає – вимушено), можемо трактувати окремі положення В. Гусєва стосовно проблеми художнього характеротворення як розвиток тих ідей, що закладені у класичній (“вітчизняній” і світовій) літературі. При цьому глибока інтерпретація “духовного”, “духовності” у площині характеротворення вигідно відрізняє текст В. Гусєва від проаналізованих вище текстів А. Погрібного й В. Фащенко, які надмірно зосередилися на “соціальному” й утилітарно-“психологічному”.

Література в різні епохи віддає перевагу персонажам або умовним, або навпаки, правдоподібним. *Напрямок* руху письменницької свідомості може спрямовуватися від ідеї, задуму до образу – або навпаки, від конкретних життєвої основи до художнього узагальнення. Персонажі оповідань Ю. Липи відзначаються виразною концептуальністю, підпорядкуванням певним ідейним завданням. Ця ідеологічна запрограмованість притаманна більшою чи меншою мірою всім персонажам “Нотатника”.

Окреслення їхньої специфіки потребує, з одного боку, дослідження *структури* персонажа, в якій на перший план виступала певна ідеологічна програма, а з другого – художньої *детермінованості* вчинків і переживань героїв прози письменника. “Хоч би якою була структура персонажа, але поведінка його завжди якось обумовлена, нехай метафізично (як у німецьких романтиків, наприклад). Ідеться про відмову від специфіки детермінізму XIX століття, від детермінізму, який був організуючою ознакою реалістичного напрямку епохи. Принципово іншою є обумовленість поведінки самопрограмованого героя екзистенціалістів або героїв, якими рухають сили надчуттєві чи ті, що кореняться в несвідомому, в реліктах не зужитих архаїчних уявлень. Іншій обумовленості відповідає інша структура персонажа, інший склад й інша співвіднесеність його елементів” [1, с. 84]. Очевидно, що герої прози Ю. Липи не належать ні до “самопрограмованих” персонажів екзистенціалізму, ні до тих, якими керує архаїчність підсвідомого. Мабуть, його творчості притаманне поєднання реалізму класичної традиції з “надчуттєвою” детермінованістю ідеєю, авторським ідеалом, концепцією. У прозі Ю. Липи однаково важливі і реалістична, часом навіть натуралістична фактура оповіді, і її символічний підтекст, який найближче нагадує прозу неоміфологічну. Проте має й суттєві відмінності, оскільки засновується не на “конструюванні” художніх знакових систем, а на принципово інших засадах, які б можна сформулювати, як *надання зображеному вищого сенсу*.

Письменник не відмовляється від реалістичних принципів, навпаки, життєва достовірність його оповідань і повістей часом межує з

документальністю, проте реальна достовірність зображуваного служить і надзавданню: утвердженню вищого сенсу подій і характерів, їхнього співвіднесення з авторським ідеалом. Не втрачаючи життєвого “забезпечення”, його персонажі набувають іншого, символічного змісту. Письменник синтезує реалістичну й концептуальну детермінованість характерів, знаходячи власну манеру розкриття їхньої психології, що зберігає самоцінність і водночас набуває філософського звучання.

Міра концептуального “програмування” образів у “Нотатнику” різна – від ледь помітних підтекстових натяків, як у “Гадючках” чи “Ганнусі”, до виразних символічних образних пластів, як у повістях “Рубан”, “Кіннотчик”, “Гринів”. Художній “міфологізм” не є вочевидь програмовим авторським завданням, він з’являється тоді, коли цього потребує художня тканина твору. Особливо виразно синтез реалістичного й символічного в “Нотатнику” виявлений у новелі “Закон”. Українські вояки шукають тих, хто видав більшовикам на тортури гайдамацького бунчужного Захарченка – виїжджають до близьких хуторів на Херсонщині. Нарешті в одному селі – колонії російських поселенців, “що то ними миколаї дорогу Україні до моря перегороджували” [3, с. 91], знаходять “мальчонку”, який виказує свого батька. Розповідь цілком реалістична, з жахливими й спокійно мовленими деталями війни, тортур, розрухи, зображеними побутово-натуралістично, без жодного пафосу. “Мальчонка”, виявляється, поклявся за щось помститися батькові, який під шомполами виказав усіх, хто брав участь у катуваннях бунчужного, хоч сам до того був не причетний. Винних одразу повішали, чоловіка більше не чіпали – і поїхали собі геть. Проте командир роз’їзду раптом помітив, що немає Безкровного. Повернувся до села й побачив, як його боєць застрелив “мальчонку”: за ним гнався батько й не міг наздогнати, бо був сильно побитий. Безкровному “соромно... стало.

– Я, пане хорунжий, – каже, – звиніть: одлучився. Бо мерекую я, мерекую: не може ж так бути, щоб син та на батька йшов. У нас кажуть: отець, мать – єдин закон. Єдин закон, – каже, – оставсь іще, пане хорунжий, на світі [3, с. 94].

У фіналі оповідання хорунжому Завойкові вся подія уявляється в несправжньому (чи навпаки – справжньому?) масштабі: реалістичне мотивування напівмарення персонажа дано на початку оповідання: він напився води з жолоба коло криниці, а вже потім помітив, що “...в тім жолобі в однім кінці черви пливають, а в другім – кров масно блищить” [3, с. 91]. Тепер у нього починається пропасниця, він заплющує очі: “...світа Божого не бачить. Як же розплющить, то смішно йому. Бо світ змінюється так неоднаково.

Раз дуже все велике. Великі коні гайдамацькі, як хмари летять... Або знов, здається йому, душа його відлітає високо, вгору, як жайворонок. Ізгори дивиться на степ пожовклий, широкий, як долоня Божа. А в степу біжать малесенькі коники з людьми. Шлики тих людей

здіймаються, палахкотять, як полум'я, і серед порожнього степу, мов смолоскип горить. У руці Закону” [3, с. 94].

На тлі жахіття війни, натуралістичних картин тортур, смерті, морального занепаду жорстокий вчинок Безкровного видається не таким уже й страшним. Проте сором таки мучить бійця, і він мусить виправдовуватися – і виправдання його за силою свого по-народному глибокого переконання виходить далеко за рамки традиційних для української літератури 1920-х років трагічних колізій між рідними, що опинилися по різні боки ідеологічних барикад. Безкровний не злочинець-дітовбивця, він чинить суд над істотою, яка порушила найголовніший Закон, який не здатна скасувати навіть війна. І в реалістично мотивованому маренні хорунжого цей Закон набуває не химерних, а суперреальних обрисів. Маренням скоріше можуть видатися ті звичні для бійців натуралістичні картини, які передують цьому прозрінню. Без Закону все життя може перетворитися на хворобливе марення.

У цій новелі концепційна домінанта персонажів передана лише одним потужним символічним образом Закону. В інших творах письменника вона розгортається в розлогі, широко й докладно окреслені характери персонажів. “Нотатник” дає цілу галерею різноманітних типів, серед яких центральними є образи селянина й інтелігента. “Єдність літературного персонажа, зазначає Л. Гінзбург, – не сума, а система, зі своїми домінантами, які її організують. Літературний герой був би зібранням ознак, що розпливаються, якби не принцип зв'язку – фокус авторської точки зору...” [1, с. 90] Такий “фокус” у новелістиці Ю. Липи лежить на перетині реалістичної і концепційної фактур оповіді.

У літературі ХХ ст. Л. Гінзбург спостерігає одну надзвичайно цікаву властивість письменницького використання документального матеріалу, особливо актуальну для розуміння прози Ю. Липи. “Письменник ХХ століття нерідко прагне використати автобіографічний і всілякий інший життєвий досвід не для особливих документальних жанрів, не в ролі джерела й прообразу художніх творінь, а як безпосередній матеріал самої художньої структури” [1, с. 9]. Власна біографія, пережитий досвід стає для письменника фундаментом і подієво-сюжетного, і характерологічного ряду творів.

Творча особистість Ю. Липи була сформована епохою визвольної боротьби українського народу. В його художньому світогляді виразно домінували ідеї культурної спадкоємності, історичної тяглості, що відрізняє Ю. Липу від тих сучасних йому письменників із різних літературних таборів та різних літературних шкіл і груп, які заперечували естетичний досвід попередників і намагалися започаткувати нову художню епоху (під знаком чи то європейського модернізму, чи то соцреалізму) в моделі протиставлень і розривів. Означена тут культурна орієнтація вирішально вплинула на вибір героя та засади характеротворення, властиві новелістиці Ю. Липи. У виписаних ним новелістичних типах епохи виразно окреслюється авторський ідеал

як струнка й виразна естетична програма, суголосна історіософським і політологічним концепціям Ю. Липи, викладеним у його публіцистичних працях – “Бій за українську літературу”, “Призначення України”, “Українська доба” тощо.

Література

1. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. – Л. : Сов. писатель, 1979. – 223 с. **2. Гусев В.** Герой и стиль: К теории характера и стиля. – М.: Худож. литература, 1983. – 288 с. **3. Липа Ю.** Нотатник: Новели. – К.: Український світ, 2000. – 296 с.

Левицька Н. Є. Зображення української душі “знутри”, “від засад” у новелах Ю. Липи

У статті розглядаються зображення проблеми ідеологічності народного характеру невіддільно від проблеми духовності літератури.

Ключові слова: ідеологічність, духовність, конструюванні, міфологізм.

Левицкая Н. Е. Изображение украинской души “изнутри”, “от истоков” в новеллах Ю. Липы

В статье рассматриваются изображения проблемы идеологичности народного характера неотделимо от проблемы духовности литературы.

Ключевые слова: идеологичность, духовность, конструирование, мифологизм.

Levitskaya N. E. The representation of Ukrainian soul “on the inside”, “from sources” in the short stories by Yuriy Lipa

In the article the images of problem of ideologichnosti of folk character are examined inseparably from the problem of spirituality of literature.

Key words: ideologichnost, spirituality, constructing, mifologizm.

УДК 821.161.2-31+929 Слапчук

Н. В. Мазнєва

ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ У ПОВІСТІ ВАСИЛЯ СЛАПЧУКА “КЕНГУРУ ЗАВБІЛЬШКИ З ЦВІРКУНА”

Лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка Василь Слапчук, один із найвідоміших поетів, що репрезентують сучасну українську поезію, останній час працює над прозою. Протягом декількох останніх років вийшли його книги “Дикі квіти” (2004), “Осінь за шокою” (2006), “Клітка для неба” (2006), “Жінка зі снігу” (2008).

Прозу В. Слапчука сприймають по-різному: для одних він – геній, оповідання і романи якого читаються легко, але вражають глибиною змісту та підтексту, іншим – читання “не йде”, “не вражає”. Кожен із читачів, безперечно, має право на особисту думку, але майже усі погодяться з тим, що манера письма, індивідуальний стиль автора легко впізнається навіть у невеликих за обсягом творах: його розповіді невимушені, сюжети – легкі й захопливі, мова – поетична... Переважно письменник говорить про речі, які всім відомі, про речі банальні, але він не боїться видатися “банальним”, у його творах – деяка приземленість, простота, але не спрощеність. За допомогою безвідмовної іронії та гумору В. Слапчук, уникаючи засудження, моралізаторства, моделює звичні для буденного життя ситуації: батьки-діти, високе-буденне, любовні трикутники, сварки-примирення, моління про черствий хліб із цибулею та отримання екзотики у вигляді чіпсів та крабових паличок...

Незвичність, ілюзорність, безмежжя фантазії в книзі “Клітка для неба”, проте, як і в реальному житті – сковані світом: подіями, побутом, дрібницями. Назва заключної повісті – “Кенгуру завбільшки з цвіркуна” тут цілком передає дух твору: химерність, сюрреалізм, замішаний на хворобливій невідповідності між світовідчуттями персонажів – і самою реальністю. Повість ця складається ніби з безлічі розмов, ситуацій, думок, переданих іноді всього кількома реченнями. Проте розв’язка, за законами жанру, все ставить на свої місця: сюжет, здавалося б, завершено: та є “але” – конфліктів не подолано, вони вросли в героїв, і залишається тільки додумувати: може, все так і є, може, не варто шукати виходу з безвиході, а просто – жити?...

Під час читання химерні імена персонажів повісті “Кенгуру завбільшки з цвіркуна” – І, Ця, Лана, Ніхто, Хтось, Чи, Компютер – поволі набувають земних рис. Василь Слапчук дає можливість уважному читачеві декодувати “зашифровані” імена, замінити їх більш звичними, приміром, І – це Іван, Лана – Світлана. Цілком ймовірно, що письменник натякає на те, що максимально завуальована буденність на початку твору знайде своє логічне вирішення. Сам В. Слапчук в одному з інтерв’ю так пояснює відмову від звичайних імен для своїх персонажів: “Це така собі забавка. Я вигадую своїм героям імена, які б підкреслювали їхню нетутешність та інородність. Але не тільки. У міфології ім’я пов’язане із внутрішньою сутністю носія, цебто, дізнавшись ім’я/назву, ми проникаємо у суть речей, що дозволяє нам владарювати над ними. Дуже часто імена моїх героїв це не власні імена, а прізвиська, які покликані приховувати істинну суть. Імена-коди, імена-паролі... Існує чимало наворотів, пов’язаних з ім’ям, для мене ж це тільки ще одна можливість, скориставшись цим подвійним дном, провезти, якусь важливу або цікаву для мене художню деталь контрабандою” [1, с. 80].

У центрі уваги подій, що постають перед читачем у повісті “Кенгуру завбільшки з цвіркуна” – розлад у сімейному житті однієї супружньої пари. Невідомо, скільки чоловік і жінка вже разом, але ясно

те, що вони змінилися, і це закономірно, адже час не стоїть на місці. Змінилися саме в тому, що перестають знаходити порозуміння, відносини вкрай загострилися, і життя перетворилось на суцільну сварку. Через це жінка вдається до вигадування минулого, чоловік – дійсності. Автор повісті ставить питання: чи здатні головні герої повернутися один до одного обличчям, чи зрозуміють один одного?

У повісті “Кенгуру завбільшки з цвіркуна” І з Цією без кінця сваряться. Сварки – як за законом жанру – завжди діалогічні, але В. Слапчук сам полюбить, аби персонажі спілкувалися навіть під час чвар. “Тим більше, що діалогічність належить до авторського методу сюжетного інтонування і формоутворення: поки хтось балакає, роздумує уголос, лається чи освідчується у коханні, оповідь загострюється, а критична композиційна маса накопичується, щоби, дійшовши точки золотого (бажано – золотого) перетину, вилитися у фінал” [2, с. 67]. Як зізнається письменник, він любить діалоги за те, що “вони (якщо твір уподібнити з будівлею) не простий будівельний матеріал. Залежно від поставлених завдань діалог можна використовувати в одному випадку як цеглу, в іншому – як прошарок між цеглою. Мені цікаві подібні переходи: діалоги-містки, діалоги-водорозділи. Звичайно ж, діалог не вичерпується лише цими характеристиками, навантаження на нього величезне, тим і приваблює” [1, с. 81]. За допомогою діалогу, на нашу думку, автор швидко розставляє героїв по різних кутках та стрімко задає характери в якості своєрідного рингу для створення більше психологічної, ніж сюжетної, колізії. На перший погляд І може видатись читачеві таким собі романтичною, високодуховною, поетичною особою, яку лише і тримають на світі мрії. “І – романтик. І любив помріяти. Про красиве. Про високодуховне”. Але мрії його не про власну дружину, у якої вже навіть імені не стало (вона для нього – Ця), а про іншу жінку, Лану, бо “Лана – дама мого серця. Я присвячую їй свої подвиги” [3, с. 258]. Насправді ж І – інфантильний, живе за кошт жінки, безвідповідальний, якого і чоловіком важко назвати, адже у нього просто відсутні ті якості, які і роблять чоловіка справжнім чоловіком (від постійних чвар з жінкою через це в І вже виробилась звичка виправдовуватись: “І захищав себе натхненно, наче грав джаз, поєднуючи домашні заготовки з імпровізацією” [3, с. 235].

Для І Ця і Лана знаходяться в підсиленій опозиції (обрані характеристики героїнь вміщені для порівняння до таблиці):

Ця	Лана
“Ця – прагматик. Їй дай помацати. Їй скажи, як зветься. Їй треба знати ціну. Ця зроблена з металу” [3, с. 261].	“І розуміла лише Лана. Лана теж була генієм. Генієм чистої краси. Як у Пушкіна” [3, с. 231].
Посміхається, як акула перед сніданням.	“Лана – моє таємне знання, езотеричне вчення” [3, с. 227].

Не вміє поєднувати лірику з домашнім господарством.	“А в Лани черевички маленькі – обидва на одній долоні поміщаються” [3, с. 250].
Підступна особа, яка уві сні ганяється за І з бензопилою.	“Лана – справжній оазис. При її німбі навіть уночі вільно можна читати книжку” [3, с. 261].
“І жив надією, що якогось чудового дня НЛО викраде Цю для експериментів” [3, с. 263].	Сосочки в Лани ніжні, мов пелюстки.
“Колись вона нагодує мене хлібом з голкою, натовче скла у борщ” [3, с. 263].	“Коли знайду скрипочку – Лана зіграє мені щось веселе. Лана гратиме на скрипочці, а я буду гортати ноти” [3, с. 230].

Купуючи зігнутого цвяха, І вирішує: “...подарую його Цій на 8 Березня... А Лані подарую маленького, завбільшки з цвіркуна, кенгуру” [3, с. 235]. Він не намагається образити Цю, просто Лана, на відміну від Цієї, зуміє по-справжньому оцінити феєричне “подарування” неіснуючого у природі міні-кенгуру. Припускаємо, що В. Слапчук навмисно підкреслює абсолютну протилежність Лани та Цієї, аби читач швидше замислився: на чю користь зробить вибір І, та чи взагалі, зробить його?

У повісті персонаж Хтось – це “ветеран усіх локальних воєн, учасник конфліктів і захисник Вітчизни за її межами” [3, с. 267], перша любов Цієї, яку вона “пронесла, як прапор” [3, с. 267], – влучно стріляє по голубах, якими шле І Лані свої ранкові вірші. І звинувачує Хтосю в тому, що цей військовий вкрав скрипку І, подаровану дідом з Канади, натякаючи на те, що, можливо, саме він і вкрав його справжню Цю? Адже пізніше з’ясується, що Ця і Лана – насправді одна жінка!!! “Прапорщик, суп з фрикадельками... Яка банальність! Ми з Ланою будемо їсти полуниці, пити вино... А потім полетимо на рожевому дирижаблі до Швеції” [3, с. 270] – так мріє І про Лану – й, мабуть, не втрачає надії оживити Цю.

Цьоця Чи, Ніхто та Компютер – найменш присутні персонажі повісті “Кенгуру завбільшки з цвіркуна”. Цьоця Чи – така собі на вигляд бійцівська тітка, приїзду якої чекають так само, як приїзд ревізора; згадка про неї виникає під час останньої сварки між І та Цією, і саме Чи може стати кілеровським феном (пістолетом), за допомогою якого можна віднайти рішення усім подружнім чварам-ворожнечам. Персонажів Ніхто та Компютера можна розглядати як інші “я” наших героїв: Ніхто – це той самий Хтось, тільки в іншій життєвій ситуації, а Компютер – alter ego І, якому не боязко зізнатись, що Ця і Лана – одна й та сама жінка, що відбулося відчуження близьких людей, що вони з Цією більше не впізнають одне одного і що ситуації вже не зарадити. Компютер – персонаж обов’язковий: мусить же існувати той, в кого зіпсується програма після того, як він дізнається, що віра у вічну, як Бог на небі,

любов виявилася зтяжною ілюзією, стрибком у побутовий вир... Тому Компютер (чи, може, сам І?) не регоче – у нього за всіма технічними (життєвими) канонами зависає програма.

Повість добігає кінця: І йде з дому. А від луцької крамниці “Дари природи” (крамниці “Дарів природи” у Луцьку вже давно немає, як немає Лани та Цієї в одному тілі) йому назустріч іде жінка – Ця? Лана? Чи, може, якась інша?..

“У процесі читання побутовий абсурд повісті увиразнює читачеві прірву, утворену під ногами персонажів, і театр Василя Слапчука, на сцені якого розгортається життя, перетворюється на театр побутового абсурду. Хаос не заповнює ту підніжну прірву, бо побутовий абсурд (як і будь-який інший псевдоабсурд) має свої межі. Тому свідоме загострення автором стосунків між персонажами оповіді всередині сконструйованого театру не призводить до фатальних подій: границі зазначено, хаос і загибель свідомо не передбачалися” [2, с. 69]. В. Слапчук дає своїм героям повісті шанс, аби вони, купивши рівеньких нержавіючих цвяхів, збудували для себе курінь взаємопорозуміння. Але, як сказав автор, “я не взявся б їх судити, невдячна це справа – втручатися в сімейні баталії” [1, с. 86].

Література

- 1. Клименко О.** Інтерв’ю з В. Слапчуком “Текст – це і є життя” / О. Клименко // Кур’єр Кривбасу. – 2008. – №№224 – 225. – с. 74 – 86.
- 2. Клименко О.** Повесть В. Слапчука “Кенгуру завбільшки з цвіркуна”: варіант прочитання / О. Клименко // Кур’єр Кривбасу. – 2008. – №№224-225. – с. 66 – 70.
- 3. Слапчук В.** Клітка для неба. Повісті. / В. Слапчук – К. : Факт, 2007. – 280 с.

Мазнева Н. В. До питання характеротворення образів у повісті Василя Слапчука “Кенгуру завбільшки з цвіркуна”

Дана стаття розкриває деякі аспекти в дослідженні творчості відомого письменника сучасної української літератури, лауреата Шевченківської премії Василя Слапчука. У роботі здійснюється спроба проаналізувати образи героїв у повісті “Кенгуру завбільшки з цвіркуна”, простежити зв’язок між химерними іменами персонажів та їхнім світовідчуттям. У статті приділяється увага діалогічності як авторському методу сюжетного інтонування і формотворення.

Ключові слова: театр побутового абсурду, химерність, діалогічність.

Мазнева Н. В. К вопросу характеросоздания образов в повести В. Слапчука “Кенгуру немного больше сверчка”

Предоставленная статья раскрывает некоторые аспекты в исследовании творчества известного писателя современной украинской

літератури, лауреата Шевченковської премії Василя Слпчука. В роботі совершається попытка проанализировать образы героїв в повісті “Кенгуру немного больше сверчка”, проследить связь причудливых имен персонажей с их мироощущением. В статье уделяется внимание диалогичности как авторскому методу сюжетного интонирования и формосоздания.

Ключевые слова: театр бытового абсурда, причудливость, диалогичность.

Mazneva N. V. To a question of creation of images in V. Slapchuka's story “The kangaroo is a bit more than cricket”

Given article opens some aspects in research of creativity of the known writer of the modern Ukrainian literature, the winner of the Shevchenkovsky award Vasily Slapchuk. In work attempt to analyse images of heroes in the story is made “The kangaroo is a bit more than cricket”, to track communication of freakish names of characters with their attitude. In article the attention to dialogues as to an author's method of subject intonation and form creation is paid.

Key words: theatre of household absurdity, fancifulness, dialogue.

УДК 821.161.2.09+929 Шевченко

В. В. Мержвинський

**ЗАГОЛОВКИ ПОЕМ Т. ШЕВЧЕНКА РАНЬОГО ПЕРІОДУ:
ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИЧНОГО КОДУ, СПЕЦИФІКА
ПАРАМЕТРІВ ФОРМИ**

Творчість митців романтизму постійно перебуває в полі зору вчених. Мистецькі явища цієї епохи справили потужний вплив на зміст і форму культури подальших епох. Яскравим прикладом цього в Україні може бути творчість Тараса Шевченка, яка постійно перебуває в центрі уваги літературознавства. Творчий доробок поета піддавався різноманітним інтерпретаціям, серед яких зустрічаються й цілковито полярні. Це може бути доказом багатогранності творів Т. Шевченка, їх своєрідної панорамності.

Під час вивчення текстів автора вчені рідко, однак, торкалися питання художності назв творів митця, хоча така неухвага до заголовків є безпідставною, оскільки заголовок, за словами Е. Джанджакової, – “це категорія поезики” [4, с. 208]. Назва твору виконує низку художніх функцій, чи не найголовнішою з яких – тлумачення художнього твору. З цього приводу І. Кошева висловилаься так: “...назва містить основну ідею

твору, репрезентовану в певному коді, і є не лише смисловим, але й психосоціолінгвістичним ядром цієї ідеї, яка розкривається всім твором” [7, с. 9].

Заголовок – доволі специфічний компонент художнього твору. Має рацію Ю. Карпенко: “...заголовок – це власна назва, до того ж досить специфічна і навіть більше – це, так би мовити, найголовніша власна назва художнього твору, центр його ономастичного простору” [5, с. 36]. Певно, ця власна назва істотно відрізняється від інших онімів, позаяк вона не просто називає той чи той твір, а володіє здатністю, скажімо так, убирати в себе текст, розташований після неї. Специфіка заголовка полягає також у тому, що, за словами Н. Кожини, він “перебуває між зовнішнім світом та простором твору і першим бере на себе основне навантаження у подоланні цієї межі” [6, с. 167].

Серед солідного корпусу шевченкознавчих студій зустрічаються й поодинокі праці, присвячені проблемі художності назв творів Т. Шевченка. Так, роботи Н. Чамати (“Текстологія і поетика Шевченкових заголовків” (1990), “Заголовок у поезії Шевченка” (1987)) залишаються чи не єдиними комплексними дослідженнями, в яких звертається увага на поетичне навантаження заголовків, принципи називання творів поетом і т. ін. Все ж, у переважній більшості досліджень учені рідко говорили про художні функції заголовків у текстах автора, до того ж говорили здебільшого принагідно. Очевидно, питання поетики титулів художніх творів поета залишаються відкритими й нині. З огляду на недостатню розробленість згаданої проблеми взагалі в літературознавстві, увиразнюється актуальність розвідки та студій з цієї теми. Актуальність дослідження формує його мету: з’ясувати формозмістову роль заголовків у системі художнього світу ранніх поем Тараса Шевченка.

Чільне місце у творчому доробку Т. Шевченка відведено ліро-епічним творам, передусім поемам. Поема як жанр стала однією з провідних жанрових моделей, через яку опрозорується картина світу письменника. Це засвідчує вже ранній період творчості поета, де поема на тлі інших жанрів виразно превалює. Стосовно назв ранніх поем Т. Шевченка, то тут спостерігається характерна особливість: всі вони є, так би мовити, антропоцентричними. У заголовок майже всіх цих творів виноситься центральний персонаж, навколо якого розгортатимуться події, у такий спосіб він (персонаж) стає ніби концентром, епічним центром поеми. На думку У. Еко, найтактовніші, у відношенні до читача, ті заголовки, що зведені до імені “героя-епоніма”, оскільки, за словами дослідника, “заголовок – це вже ключ до інтерпретації, а автор не повинен інтерпретувати свій твір” [16, с. 428]. З думкою У. Еко можна погодитися лише частково, адже ключ до інтерпретації нерідко криється в етимології імені дійової особи, що зокрема засвідчує назва заголовного персонажа поеми Т. Шевченка “Катерина”. Учені неодноразово вказували, що ім’я Катерина у творі митця не просто

виконує номінативну функцію, а й виступає у ролі імпліцитної характеристики персонажа (Катерина в перекладі з грец. – чистота). Може видатися, що подібні випадки – звичайні збіги, але, як слушно зауважив Е. Магазаник, – “можливість етимологічної асоціації визначалася тим, що календарі завжди давали першопочаткове значення хрещених імен; освічені люди, як правило, добре знали, що колись значили імена” [11, с.11]. Таким чином, за допомогою введення до твору імені-характеристики, увиразнюється трагедія Катерини.

Подібні назви творів володіють високим коефіцієнтом символічності, що не в останню чергу досягається шляхом висування імені центрального персонажа у заголовок. Приміром, Шевченкова Катерина стала символом жінки-страдниці. Символічне наповнення цього титулу-імені вможливується й завдяки здатності заголовка функціонувати поза текстом. З цього погляду слушним видається твердження В. Кухаренко: “...ім’я заголовного персонажа на виході з тексту має власну індивідуально художню структуру, провідною особливістю якої є сильний асоціативний імпульс... У цьому плані ім’я заголовного персонажа ретроспективно виявляється змістово насиченим більше, ніж інші елементи художньої структури...” [8, с. 116].

Антропоцентричні заголовки, за спостереженням А. Ламзіної, “стали широко використовуватися романтиками” [10, с. 78]. Цю особливість можна пояснити основними засадами романтизму, якому, крім іншого, притаманний і характерний суб’єктивізм. Романтизм заголовків Шевченкових поем вияскравлюється і шляхом винесення у назву історичного оніма: “Іван Підкова”, “Гайдамаки”, “Гамалія”. Ці титули-антропоніми, володіючи конотативним зарядом інспірують історичну перспективу майбутнього тексту, таку характерну для поезики романтизму. До того ж, історична, сказати б, реальність інколи автором посилюється. Скажімо, заголовок “Іван Підкова” уможливує подвоєння епічного, а відтак історичного начала, оскільки така модель назви – ім’я + прізвище – немов посилює ілюзію правдоподібності.

Сам жанр поеми – це органічна сполука лірики та епосу. Для поезики Т. Шевченка взагалі прикметна риса посилення епічності через називання твору. Так, усі ранні поеми автора носять заголовки, наділені епічним зарядом, позаяк налаштовують на сприйняття подієвого начала, де йтиметься про певні факти з життя заголовного персонажа. Змалювання широкого історичного полотна відбивається у Т. Шевченка і в титульних конструкціях. Приміром, назва “Гайдамаки” немов налаштовує на відтворення подій, пов’язаних з долею не одного, а багатьох персонажів.

Важко не помітити, що всі заголовки ранніх поем Т. Шевченка є виразно романтичними. Якщо розглядати назви цих поем відірвано від текстів, то всі вони обертаються навколо трьох тематичних шарів: етнопобутового, історичного та містичного.

ЕТНОПОБУТОВИЙ	ІСТОРИЧНИЙ	МІСТИЧНИЙ
Катерина	Іван Підкова	Тарасова ніч
	Гайдамаки	Мар'яна-черниця
	Гамалія	Слепая

Про перші дві групи заголовків мовилося вище, тому варто детальніше зупинитися на останній. Очевидно, в третій групі заголовків основна увага акцентується на таємничій (“Тарасова ніч”), релігійно-духовній (“Мар’яна-черниця”) та, сказати б, неочевидній (“Слепая”) сферах буття. Зважаючи на зацікавлення романтиків сферою потаємного, навіть фантастичного, на цьому рівні вільно говорити про визначальність цих сфер у поемах Т. Шевченка раннього періоду. Сакрально-містичні мотиви, теми ночі, смерті, тобто таємничі сторони людського життя наскрізь пронизують і пізніші Шевченкові твори. Має рацію В. Пахаренко: “Ніч робиться улюбленою темою романтиків: постає така назва “поезія ночі” [12, с. 178].

Поетичне навантаження титулу розкривається вповні, проступає рельєфніше лише в поєднанні з художньою тканиною твору. І. Кошева справедливо підкреслює: “Стосовно назви твору текст виступає у ролі дешифрувальної одиниці” [7, с. 10]. Е. Джанджакова зі свого боку додає: “...експресія слів-заголовків визначається не стільки самим заголовком чи текстом, що стоїть за ним, скільки їх взаємовідношенням” [4, с. 210]. Досить характерною у цьому плані є поема “Слепая”. Певний елемент драматизму, вміщений у заголовкові немов розгортається у ході розгортання сюжету аж до повної трансформації власне смислу заголовка, який відтак майже втрачає сему невидючості, незрячості, натомість наповнюється низкою додаткових смислів, а як результат – виходить на новий, символічний рівень. Знаменно, смислова трансформація найхарактерніша не для власне заголовків-антропонімів, а саме для назв, на яких позначилася певна міра авторської інтерпретації зображуваного чи характеристика заголовного персонажа. Досить промовисто у цьому плані є поема “Тризна”, яку можна назвати переходовим твором до якісно нового періоду творчості Т. Шевченка. Титул “Тризна”, як і “Слепая”, поєднавшись із текстом, прагне до смислових модифікацій. Відомо, що спочатку твір носив назву не “Тризна”, а “Бесталанний”. “Часом чрез зміну заголовка, – слушно підкреслює М. Альтман, – змінюється і його ідея” [1, с. 27]. Цю особливість помітили й шевченкознавці. Так, Н. Чамата зазначає: “Первісний “персональний” заголовок підкреслював, що в центрі розповіді стоїть герой з його важкою долею. Змінивши заголовок, Шевченко переніс наголос на поширений у передовій російській романтичній поезії мотив тризни, уславлення “братства” друзів, що збираються в пам’ять померлого товариша” [14, с. 185]. Все ж, здається, ближчою до істини є Герус-Тарнавецька, яка говорить: “...“Бесталанний”

може бути не апелятивом, а назвою. У такому випадку ми мали б втечу до повної анонімності. І тут насувається думка про можливість трактування Шевченком слова “безталанний” як назви. Задержання титулу “Безталанний” надавало б більше епічного характеру цілому творові, значить, читач мав би уявлення про когось іншого з цією назвою, а не поета самого. Усунення цієї назви й заміна її загальним словом “тризна” ставить поета на перший плян і дає йому свободу повного себевиаву в байронічній манері” [3, с. 119]. Важко також погодитися з твердженням Н. Чамати, що Т. Шевченко змінив назву поеми “Іван Підкова” на “Виправа на Цареград” “з метою виправити історичну неточність у творі: справжній Іван Підкова – це ім’я фігурує тільки у назві, в тексті поеми йдеться про “отамана”, – хоч і був” запорозьким козаком, участі у морських походах запорожців не брав» [14, с. 185]. Думається, не історична невідповідність стала причиною для зміни заголовка, оскільки Іван Підкова, який бере участь у морському поході, зустрічається й у поемі “Гамалія”:

...Із Дарданеллів вітер віє,
А не женеться Візантія:
Вона боїться, щоб Чернець
Не засвітив Галагу знову
Або гетьман Іван Підкова
Не кликнув в море на ралець [15, с. 277].

Існували, мабуть, якісь інші спонуки, що й призвели до зміни заголовка. Як-не-як, а Т. Шевченко в “Кобзарі” 1860 р. вважав за потрібне залишити твір під назвою “Іван Підкова”. У. Еко з цього приводу зазначає: “...відсилання до імені епоніма буває нав’язуванням авторської волі” [16, с. 428]. Титул “Іван Підкова” дозволяє персоніфікувати безіменний образ отамана в поемі, спрямовує твір у русло, так би мовити, історичної реальності, у такий спосіб твір набуває чіткіших часопросторових обрисів, а разом славиться й сама історична постать. Г. Грабович справедливо наголошує, що згадані Шевченком поет оніми, пов’язані з козаччиною, “не означають певних фізичних реальностей, що існують насправді, а вказують на зовсім інший вимір, який на зовнішньому рівні, рівні “подій”, належить до світу козаків, його слави і його трагедії. Як символи ці назви отримують емоційне навантаження і підносяться до рівня святині” [2, с. 155]. Подібну функцію виконують і заголовки поем Т. Шевченка. Приміром, семантика заголовка “Тарасова ніч” у поєднанні з текстом видозмінюється. Варто додати, сама назва твору акцентує увагу на конкретному часовому відрізку – ніч. Саме цей кульмінаційний відтинок часу став знаковим для Трясила, а то й для всієї країни. Інші часові відрізки менш важливі для митця, його цікавить той хронос, який дозволяє уславити героїчне минуле України.

У доробку Т. Шевченка зустрічаються й досить неординарні назви творів, які оприявнюють вигадливість Шевченка-митця. Мається на

увазі заголовка “Мар’яна-черниця”. Не важко помітити особливість: уже на ранньому етапі творчого шляху сформувалась одна з провідних моделей заголовка – винесення в назву твору жіночого образу (“Катерина”, “Мар’яна-черниця”, “Слепая”). Варто додати: титул “Мар’яна-черниця” – це назва, що бере участь у конструюванні внутрішньої структури сюжету, це, власне, заголовок-розв’язка, який, відкривши художній світ твору, водночас і закриває його подієвий план. Про власне чернецтво у творі нема жодної згадки, розгортання сюжету припиняється на моменті зображення драматично напруженої романтичної сцени побачення Петра та Мар’яни. Заголовок доводить оповідь до інспірованої ним розв’язки: Мар’яна, не дочекавшись Петра, якому на війні ляхи викололи очі, і він став сліпим кобзарем, подалася в черницю.

Назва твору для Т. Шевченка – це не другорядна деталь. Як і більшість романтиків, письменник прагне використати всі можливі функції заголовка у ході моделювання художнього світу мистецького твору. У системі поезики творів автора титул відіграє особливе художнє значення. Свідченням цього може бути поема-епопея “Гайдамаки”, де кожна частина твору має заголовок. Таке жанрове визначення підкріплюється й самою назвою твору, де форма множини вказує, як уже мовлено, на панорамність, масштабність зображуваного; ця прикмета увиразнюється, коли мати на думці ще й історичну знаність зображуваних подій.

Проаналізувавши особливості хронотопу “Гайдамаків”, В. Смілянська доходить висновку: “Особливий часовий пласт утворюється співвідношенням художнього календаря подій та архітектоніки твору (членування твору на розділи)... Членування на розділи, утворюючи паузу в розвитку дії, здебільшого є засобом стягнення часу, а також засобом чергування просторово-часових планів” [13, с. 260]. Справді, така мозаїчність архітектоніки сприяє формуванню часопросторової строкатості, що створює ілюзію розширення хронотопу поеми. Але не лише членування твору на розділи уможлиблює розмивання його часопросторових меж. Дослідниця беззпідставно твердить, що враження протяжності проносу створюють “статичні елементи розповідної композиції”: “До них належать авторська характеристика героя, ліричний коментар розповідача, роздум..., лірична рефлексія ліричного героя поета...” [13, с. 261]. Варто додати, що важливу роль у побудові своєрідного хронотопу “Гайдамаків” відіграють заголовки розділів. Назви розділів тут є максимально-стислими кадрами, що переносять з одного часопростору в інший, надаючи в такий спосіб сюжетові рухливості. Ось, приміром, як проходять просторові зміни: “Свято в Чигирині” → “Бенкет у Лисянці” → “Лебедин” → “Гонта в Умані”. Безумовно, основне навантаження в здійсненні переміщень у просторі покладено на топоніми. Ці назви розділів дозволяють лаконічно, уникаючи зайвих широких описів, перемістити хід подій в інший топос.

Це вдається досить легко зробити, позаяк заголовок володіє низкою специфічних функцій, невластивих іншим компонентам твору. Серед найосновніших текстових категорій заголовка В. Кухаренко виділяє й категорію завершеності, таку характерну для “Гайдамаків”. Дослідниця слушно зазначає: “Категорія завершеності знаходить своє вираження в делімітативній функції заголовка, який відділяє один завершений текст від іншого... Проміжні заголовки, що даються розділам чи частинам одного твору, актуалізують категорію поділу тексту. Проміжні заголовки полегшують читацьке сприйняття, виділяють підтеми, підкреслюють, висувають важливість композиційно-архітектонічного поділу тексту” [9, с. 91].

Титули розділів у поемі-епопеї Т. Шевченка немов обрамлюють частини твору, які, в такий спосіб, стають автономними частинами в середині цілого. Заголовки розділів у “Гайдамаках” – це своєрідні миті, що в сукупності творять панорамне полотно з широкими часопросторовими межами. Крім іншого, назви розділів поеми нерідко носять виразно символічний характер (“Треті півні”, “Червоний бенкет”). У ході ознайомлення з власне текстом, їх символіка щораз більше унаочнюється, а семантика майже не виходить за межі усталених у фольклорі значень.

Весь масив заголовків ранніх поем Т. Шевченка становлять антропоцентричні титули. Саме людина з її проблемами (для поета не важливо, в якому часі діє ця людина), переживаннями та вчинками цікавить письменника, людина стає центром мистецького дослідження. Це, мабуть, одна з основних причин, що пояснює принцип підбору заголовків поетом. Зрозуміло, дух романтизму, до якого історичні теми були одними з основних, не міг оминати творчої манери Т. Шевченка, що також наклало свій відбиток на назвах творів митця (“Іван Підкова”, “Гайдамаки”). Виносячи у заголовок поем ім’я центрального персонажа, письменник не просто сліпо наслідує моделі титулів інших творів, він шукає інші форми назв для своїх творів, або намагається наділити їх (назви) новими художніми функціями (“Мар’яна-черниця”). Усі заголовки ранніх поем Т. Шевченка обертаються навколо трьох тематичних шарів, серед яких одну з провідних груп складають титули, що своїм семантичним навантаженням по суті вирізняються з-поміж інших. Це група виразно романтичних назв для яких характерний ухил до сакрально-таємничої сфери буття (“Тарасова ніч”, “Мар’яна-черниця”, “Слепая”). Поєднуючись із текстом, заголовки поем письменника здатні до смислових модифікацій: іноді заголовок наповнюється додатковими значеннями, що призводить до його символізації (“Слепая”). Заголовок у системі поезики творів Т. Шевченка – це не атрибутивна деталь. Назва твору може навіть слугувати засобом окреслення часопросторових параметрів твору. Крім того, хронотоп імпліцитно, а часом і експліцитно, репрезентується шляхом винесення історичного антропоніма у титул твору; часопросторові переміщення здійснюються і

завдяки делімітативній функції назви, якою поет розділяє й називає розділи твору (“Гайдамаки”).

Література

- 1. Альтман М. О.** названиях художественных произведений / М. Альтман // Русская речь. – 1969. – № 1. – С. 25 – 29.
- 2. Грабович Г.** Поет як міфотворець: Дослідження семантики символів у Тараса Шевченка: Уривки з книги / Г. Грабович // Всесвіт. – 1988. – № 5. – С. 147 – 157.
- 3. Герус-Тарнавецька І.** Назовництво в поетичному творі / І. Герус-Тарнавецька – Мюнхен – Вінніпег, 1966. – 236 с.
- 4. Джанджакова Э.** О поэтике заглавий / Э. Джанджакова // Лингвистика и поэтика. – Москва, 1979. – С. 205 – 214.
- 5. Карпенко Ю.** Заглавия произведений В. П. Катаева (ономастические наблюдения) / Ю. Карпенко // Русское языкознание. – К., 1988. – Вып. 17. – С. 36 – 41.
- 6. Кожина Н.** Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии / Н. Кожина // Проблемы структурной лингвистики: Сб. научн. трудов. – Москва, 1988. – С. 167 – 183.
- 7. Кошечая И.** Название как кодированная идея текста / И. Кошечая // Иностранные языки в школе. – 1982. – № 2. – С. 8 – 10.
- 8. Кухаренко В.** Имя заглавного персонажа в целом художественном тексте / В. Кухаренко // Русская ономастика: Сб. научн. трудов. – Одесса, 1984. – С. 109 – 117.
- 9. Кухаренко В.** Интерпретация текста : учеб. пособие [для студентов пед. ин-тов] / В. Кухаренко – Москва, 1988. – 248 с.
- 10. Ламзина А.** Заглавие литературного произведения / А. Ламзина // Русская словесность. – 1997. – № 3. – С. 75 – 80.
- 11. Магазаник Э.** Поэтика имен собственных в русской классической литературе: Имя и подтекст : Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук / Э. Магазаник. – Самарканд, 1967.
- 12. Пахаренко В. І.** Українська поезика / В. І. Пахаренко – Черкаси : Відлуння-Плюс, 2002. – 320 с.
- 13. Смілянська В. Л.** “Святым огненным словом...” : [Тарас Шевченко: поезика] / В. Л. Смілянська – К. : Дніпро, 1990. – 290 с.
- 14. Чамата Н.** Текстология і поезика Шевченкових заголовків / Н. Чамата // Питання текстології Т. Г. Шевченка: Зб. наук. праць. – К., 1990. – С. 168 – 192.
- 15. Шевченко Т.** Поезії : у 2 кн. / Т. Шевченко – К. : Радянський письменник, 1989. – 512 с.
- 16. Эко У.** Заметки на полях “Имени розы” / У. Эко // Эко У. Имя розы. – Москва, 1989. – С. 428 – 431.

Мержвинський В. В. Заголовки поем Т. Шевченка раннього періоду: особливості семантичного коду, специфіка параметрів форми

Проаналізовано змістові й формальні особливості заголовків поем Т. Шевченка раннього періоду творчості, з'ясовано взаємозв'язок між текстом і заголовком, між заголовками одного жанру, заголовків автора в контексті романтизму.

Ключові слова: заголовок, текст, романтизм, поема.

Мержвинский В. В. Заглавия поэм Т. Шевченко раннего периода: особенности семантического кода, специфика параметров формы

Проанализировано содержательные и формальные особенности заглавий поэм Т. Шевченко раннего периода творчества, выяснена взаимосвязь между текстом и заглавием, между заглавиями одного жанра, заглавиями автора в контексте романтизма.

Ключевые слова: заглавие, текст, романтизм, поэма.

Merzhvinsky V. V. T. Shevchenko's poems titles of the early period: peculiarities of semantic code, specification of form parameters

The article deals with content and formal peculiarities of T. Shevchenko's poems titles of the early period of his creative activity. The author identifies interrelations between the text and the title, between the titles of one genre, author's title in Romance context.

Key words: title, text, Romance, poem.

УДК 82.091

Л. М. Михида

**ЖИТТЄВИЙ ДОСВІД АВТОРА ЯК ХУДОЖНІЙ МАТЕРІАЛ
РОМАНУ І. БАГРЯНОГО “ЛЮДИНА БІЖИТЬ НАД ПРІРВОЮ”
(ОБРАЗ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ)**

На сьогодні є ряд праць, присвячених життю та творчості письменника (М. Баклацький, О. Гаврильченко, М. Жулинський, Г. Клочек, О. Ковальчук, Ю. Мариненко, І. Романова, О. Шугай та ін.), усі вони спрямовані на осмислення життя і творчого доробку митця. Об'єктом цих досліджень постають матеріали автобіографічного характеру: твори, у яких прямо чи опосередковано подано інформацію про І. Багряного, мемуари, які розкривають особливості психологічного буття письменника, щоденники, листи, публіцистика. Із прозового доробку письменника на особливу увагу заслуговує роман “Людина біжить над прірвою”, оскільки, на нашу думку, з точки зору автобіографізму він є малодослідженим.

Отож ставимо перед собою завдання на матеріалі роману І. Багряного “Людина біжить над прірвою” окреслити особливості внутрішнього світу героя, його характеру, враховуючи автобіографічний аспект твору.

О. Шугай, у своїх дослідженнях переконливо доводить, що образи головних героїв романів “Тигролови”, “Сад Гетсиманський”, “Людина біжить над прірвою” І. Багрянний творив із самого себе, з власної

біографії. Але не слід повністю ототожнювати особистість письменника із героєм роману – це різні особи, які перебувають в різних площинах виміру, але взаємозв'язок між ними чітко простежується.

У характерах зображених автором (Многогрішний, Чумак, Колот) багато спільних рис: герої цілеспрямовані, сильні, понад усе прагнуть волі. Проте, не можна не зауважити й на певні відмінності центральних персонажів. На це вплинули ряд факторів: виникнення творчого задуму, час і умовами написання творів, рівень осмислення подій, психологічний стан самого автора.

На порозі свого передчасного згасання від хвороби серця і туберкульозу легень письменник працює над романом “Сад Гетсиманський”, і в той же час намагатиметься завершити ще один свій твір – “Людина біжить над прірвою” (1948 – 1949), але не встигає. Тільки 1965 року, вже по смерті І. Багряного, за сприяння близьких друзів автора, рукописи було підготовлено до друку і видано.

Дія роману розгортається на території, яка поперемінно переходить то під владу гітлерівців, то до радянських військ. Письменник досить точно вказав місце та час зображених ним подій: “... дія відбувається на Слобожанщині, цебто на тій частині нашої Батьківщини, що зветься Слобідською Україною” [3, с. 53] Якщо уважно перечитати роман то, за деякими топографічними деталями, поданими автором у тексті, можна визначити місце події ще точніше: “Максим її знав. Це ж була баба Хациха! Найстатечніша, найтихіша й найпобожніша на всій 9-й сотні людина” [3, с. 40] – це Охтирка, рідне місто митця. На цю думку нас наштовхує один архівний документ – докладний репортаж літературного вечора І. Багряного, на якому відбулася презентація іншого роману автора – “Маруся Богуславка”, а саме виступ професора П. І. Зайцева: “Так уважно читав, бо так добре знав Ахтирку. Ходив тими самими стежками” [11, с. 4]. У романі “Маруся Богуславка” письменник стверджує, що тільки в Охтирці вулиці називають перевалками, а все місто поділене на сотні: “Крім поділу на вулиці, вулички та майдани з їхніми назвами, все це мереживо має ще інший поділ, древній адміністративний поділ, якого немає більше ніде – це поділ на “сотні”... ніякі квартали чи дільниці не прищеплюються” [2, с. 83].

Реальним є не тільки місце дії роману, а й герой, який за деякими ознаками дуже близький авторові. Максим Колот – зрілий чоловік, котрий має родину і двох дітей – це “звичайна собі, сіренька, в лахміття вдягнена, заштовхана, стероризована, отака собі мізерна людина ХХ століття” [4, с. 41]. Не варто ці слова сприймати буквально. Винятково обдарований духовно, морально й фізично, випускник академії, у свої 35 років він заслужений архітектор УРСР, відома на всю республіку людина, встиг побувати у Франції і... на Колімі. (письменник не оминає нагоди зобразити у романі усі тонкощі політичних аспектів, що впливають на долю героя, оскільки був добре обізнаним у цьому питанні), але найбільше Колот гордиться не своїми досягненнями, а тим,

що його батько... тесля. У 1930-ті роки засланий Максим був за “шумськізм” і за підтримку “робітничої опозиції”, а тепер його заарештовують за доносом Ірчука – “фанатика-європейця”, який також залишився на захопленій німцями території. Колот і його друг Микола, розчарувавшись у можливості збудувати “новевропейську” Україну під німецьким пануванням, “воюють мистецтвом” – малюють завісу-плакат у міському театрі, зміст якої викликає вибух патріотичних почуттів у публіки. Миколу вішають через донос Ірчука, який при німцях був завідувачем “відділу освіти”. Тепер, “під советами” Ірчук зраджує і Максима на підставі звинувачень у політичному підтексті зображеного на завісі. Герой погоджується із слідчим, що цей плакат є його політичним “символом віри”. Усі елементи якого – сонце, пшениця, небо, хмари, ластівки, кобзарі – указують на віру Колота в національне відродження через опертя на власні сили нації. Доречі, цей епізод має автобіографічний характер: випадок із театральною завісою підказало письменнику власне життя. До 1941 року І. Багрянний працював художником в Охтирському театрі “Народний дім”, свого часу він навчався у Київському художньому інституті. У роки Другої світової війни перебував на окупованій території, працював у видавництвах “Голос Охтирщини”, “Нова Україна”, а також малював декорації в Охтирському театрі. 1942 року був арештований за антифашистський зміст театральної завіси. Письменник два місяці провів у тюрмі, ледь уник розстрілу. Тобто бачимо, що знов мало що доводилось автору вигадувати – життя саме диктувало сюжети для роману.

Неординарність особистості Максима Колота простежується ще з дитинства. На руїнах собору пам’ять героя викликає дитячі спогади. Ще будучи п’ятирічним хлопчиком, він глибоко замислювався над серйозними проблемами, зокрема, розглядаючи у соборі фреску, де зображено жертвоприношення Авраама, хлопчик виділяє в ньому дві пари: Авраама й ангела, як виконавців незрозумілого злочину, та Ісаака з ягням, як упокорених жертв. Свідомість хлопчика бунтує проти пасивної позиції Ісаака, його погодженості на смерть, вважаючи такий крок абсурдним. Його декларація опору починається із підсвідомого творення нової концепції жертвності. Нерозуміння ним біблійного сюжету викликає бурю претензій: “Чому це Богові так захотілося крові?” Не одержуючи традиційного пояснення, малий Максим створює свій варіант біблійної події, знаходячи подібність біблійних героїв Авраама й Саваофа до сусідського різника Масеки. Але коли різник, якого панічно боявся хлопчик, виявився звичайним добрим чоловіком, “весь світ йому перекинувся догори ногами”. Власний міф, щодо кровожерливого Бога, спростовано. Максим вже не боїться дивитися на церковну стелю з зображенням доброго Саваофа-Масеки. Мислення і уява героя вражають своєю широтою з раннього віку. Цей фрагмент свідчить про аналітичний склад розуму героя, а також про непокірний характер і загострене почуття справедливості.

Через тридцять років храм зруйновано, таким чином, зруйновано усталену життєоснову Колота. Символічно вищезгадана фреска опиняється догори ногами. Незгода із усіма формами поневолення – політичними та релігійними – спричиняє виникненню нового світогляду головного героя. Тобто, бачимо перебіг у свідомості Максима надскладних процесів – формування власної релігійності задля духовного самозбереження.

Антиподом герою є премудрий Соломон – Віктор Феоктистович Смірнов – “професор діамату, доктор матеріалістичної філософії.” [4, с. 18] У Старозавітних книгах Соломон виступає великим мудрецем. Письменник по новому трактує цей біблійний образ, наділяючи свого героя рисами, протилежними тим, які закладені в архетипі. Соломон із маніакальною впевненістю проголошує свою злочинну теорію: “Людина є мразь, порох, ніщо. Ніщо!.. Людина – худобина, хам, безхребетний хробак...” [4, с. 20]. Повна зневіра у будь-яких ідеалах, алкогольний чад спонукають його створити нову “хробачину філософію”. Її головний догмат – абсолютна нікчемність людської одиниці. Людина – піщинка, здатна на щось тільки коли її несе вихор.

Головним принциповим завданням свого життя Максим вважає заперечення цієї теорії. І хоча у творі І. Багрянний проголошує занепад традиційної релігійності, що показано у двічі повтореній сцені із загибеллю жінки, яка біжить з іконами за колоною арештантів, хрестячи їх, і гине від наглої бомби, все ж таки віра в Бога не заперечується. Вона певним чином трансформується у свідомості Максима: Бог у ньому оприявнюється в тому людяному, що є в душі, у безоглядній вірі в Людину. Колот впевнений, що, кожен, незалежно від свого походження, релігійних, соціальних, політичних переконань, рівня освіти й культури, представник будь-якого народу є Людиною, хоч твердження цього факту вартує Максимові колосальних страждань і справжнього подвигу віри.

Найважливіший критерій для Колота – велич людської душі: італієць, який не кидає напризволяще свого знесиленого товариша, а прикладаючи всі рештки своїх сил тягне за собою, українка-медсестра, яка переконує відступаючих забрати поранених, росіянин-солдат, що змушує начальника в’язниці нагодувати полонених німців, бо “вони – люди!”, Максимова вірна дружина, яка через бомбардоване місто несе чоловікові шматок хліба, простий літній чоловік, що обігрів і віддав останнє взуття Колотові, чужа мати, яка готова була прийняти героя, як рідного сина. Бачимо досить багато підстав на підтвердження перемоги гуманістичних цінностей у дезорієнтованому, деморалізованому світі. Але не можна заперечувати і вияви протилежного – людської підлості, жорстокості, брутальності. Наприклад, випадок, коли сім’я росіян відмовляє Максимові у проханні погрітись після крижаної купелі, і він, залишається сам-на-сам у протистоянні із зимовою стужею. Та такі прикрощі ніяк не підривають віри Колота в Людину. Ця віра, як надійна моральна підпора, допомагає герою пройти достойно відведений йому

шлях, хоча, спершу було бажанням помститись: “Геть спалити усю цю погань, цих шурів...”, – але далі, у напівсні, герой запитує сам себе: “То чи віриш ти в Людину?!” – і відповідає, – “Вірю...Вірю!!!” [4, с. 253]

Ще одна риса героя – чесність, вона проявляється особливо різко. Людині не так просто бути абсолютно чесною з усіма і, насамперед, із собою: Максим на допиті вражає майора СМЕРШу своїм тверезим глибоким поглядом на все, що відбувається і, головне, безстрашністю бути чесним до кінця. Колот розуміє, що його промова не врятує йому життя, він і не сподівається на помилування. Для нього, у даний момент (адже розуміє, що приречений), є життєвою необхідністю сказати те, що бояться сказати інші, хоча прекрасно розуміють, але ховають десь глибоко в собі: “Ви от нас – мене й безліч нас називаєте “зрадниками вітчизни”... Таж якщо у всьому цьому дурноплясі, в цьому океані підлого рабства, зради й мерзоти ще є патріоти своєї землі й свого народу, то це, власне, – МИ. Бо ж ми єдині стали проти обох розпинателів своєї Вітчизни, проти обох ворогів, що розіп’яли наш народ удвох на спілку, й поставили їм обом опір – чим і як змогли ... Чи ви знаєте, хто найбільший зрадник вітчизни й найжорстокіший ворог народу? ...Все він же, “батько народів”... Йосип Кривавий – Джугашвілі!...” [4, с. 109]. Зрозуміло, що після такого одкровення на Максима чекала тільки смерть, але він з когорти тих людей, що гинуть у бою, в боротьбі. На крайній точці виснаження герой втікає з колони смертників і розпочинає свій тяжкий шлях додому.

Іспити долі, які на межі можливого проходить Колот, свідчать, що письменник хотів переосмислити своє життя: його турбували доля першої дружини, сина Бориса і доньки Наталі. Біографічні відомості про письменника засвідчують, що 1943 року він залишив першу дружину з двома дітьми в СРСР і попрямував на Захід. І. Багрянний вважав, що таким чином він забезпечить свою родину від переслідувань через його антикомуністичну діяльність. Перебуваючи в еміграції, одружився вдруге. В епістолярній спадщині митця незначне місце займає листування з першою дружиною – Антоніною Зосимовою. Тобто, при всій схожості, є суттєва відмінність між автором і його героєм – Максим Колот пройшов стражденний шлях, метою якого було повернення до сім’ї.

І. Багрянний зобразив подвиг, огорнений трагізмом, акцентуючи увагу на проявах надлюдського у протистоянні героя. У романі письменник проводить паралель страдницької мандрівки Колота зі шляхом Христа на Голгофу. Уже в пролозі, коли Максим просить у Соломона поради стосовно своєї долі, джерелом надії постає Христос, з яким його батьки тікають в Єгипет. Гравюра Гюстава Доре “Христос на Голгофі” з’являється на початку Максимових поневірянь, вказуючи на майбутні події, а в сніговій пустелі Колот бачить “Христа в пустелі Палестинській”: “То не Бог! То тільки...людина. Самотня, боса, простоволоса. У рубищі, ганчір’ї, з натрудженими побитими ногами,

всіма забута й покинута – поставлена над безоднею. Людина, яку ніхто не може врятувати...” [4, с. 169]. Саме “самотній, босий, простоволосий” Ісус був гранично близький Максимові. Найповнішим порівнянням Колота з Христом є його сон-марення на дереві під час повені. Цей невеликий розділ повністю присвячений даній паралелі.

Відомо, що голгофський шлях передбачає добровільність і поступове збільшення мук. Так і страдницька дорога Максима починається з того, що він потай від дружини залишає вдома калоші, щоб вона могла їх обміняти на хліб. Через декілька днів “подорожі” босоніж біль у поморожених і побитих стопах був настільки нестерпний, що Максим міг йти, тільки коли ноги були задубілі від холоду. Але пережиті страждання приносять усвідомлення нового виміру існування, новий досвід. Він довів власним прикладом, що які б страшні не були сили зла, остаточно таки переможе Людина силою свого всепрощення і добра. Замість злоби, розчарування й зневіри приходить жаль, а з ним і розуміння причини морального занепаду. Можливо, тут зіграв немалу роль і всепереможний оптимізм головного героя. На противагу “хробачиній філософії”, яка пов’язує страждання із загибеллю людини, жахом, божевіллям, Колот акцентує, що шлях страждання – це сходження до божественних висот. За твердженням О. Шугая, герої І. Багряного сповідують “його принцип – активно-творче ставлення до життя, за зміст якого, коли йдеться про людську індивідуальність, відповідальна в кожній ситуації сама людина, що мусить стверджувати свою індивідуальність у протистоянні, а не у пристосуванні до насильства над нею та нівеляції її неповторного “Я” [11, с. 11].

Спостерігаючи шлях героя, треба відзначити, що функцію самозбереження повністю бере на себе його інстинктивне начало: “Він ішов непритомний просто по замінованому шляху, а якась невидима рука вела його поміж смертельними точками. Часом він інстинктивно зупинявся перед тонкою дротяною дугою, що стирчала з землі перед самісінькими ногами, дивився на неї якийсь час, поки до свідомості доходило значення цього явища, а тоді завертав набік” [4, с. 240]. За умов такої екстремальної подорожі у ньому активізувалося підсвідоме, що вирвалося назовні, і спричинило роздвоєння особистості героя: “...у ньому жила ще друга істота, що не хотіла, не могла примиритися з усім так просто” [4, с. 118], “в нім сиділа друга істота, дика й несамоविта, озброєна надзвичайним, сліпим, але неймовірно тонким і могутнім волевым інстинктом. Коли його свідомість опинялася у вирі маячіння, майже вибуваючи з ладу, тоді його вела та друга істота, що має такий дивний інстинкт. Максим виразно відчув, як та друга істота корегує усі його кроки й рухи, як вона порядкує. Це вже було роздвоєння. Своєрідне психічне роздвоєння” [4, с. 243].

Домінантою Максима Колота, під час його подорожі, було прагнення вижити і повернутися до родини. Це неодноразово

підтверджується на текстовому рівні, – герой часто повторює: “вижити”, “перемогти”, “вперед”, “додому”.

Образ Максима Колота зображений І. Багряним у надскладних життєвих обставинах, які дозволяють розкритися більш широкому діапазону граней його внутрішнього світу, виявити особливості характеру героя закладені ще у дитинстві (почуття справедливості, гуманність, чесність з усіма і з собою), що не тільки вкорінилися в характері, а й набули нового, більш глобального, вияву.

Отож, однією з найвиразніших авторських концепцій І. Багряного є культивування сильної особистості. У романі “Людина біжить над прірвою” письменник дає можливість простежити формування власної релігійності Людини та її здатність долати іспити долі, демонструючи усю свою духовну велич, залишаючись при цьому повноцінною особистістю.

Література

1. Асмолов А. Психология личности / А. Асмолов. – М., 1990. – 367 с. **2. Багрянний І.** Вибрані твори у двох томах / І. Багрянний. – Т. 1. – Київ, 2006. – 702 с. **3. Багрянний І.** Вибрані твори у двох томах / І. Багрянний. – Т. 2. – Київ, 2006. – 702 с. **4. Багрянний І.** Людина біжить над прірвою. Роман / І. Багрянний. – К. : Український письменник, 1992. – 319 с. **5. Багряна Г.** І довго ти будеш плакати за мною... / І. Багряна // Нові дні. – 1993. – № 522. – С. 7 – 12. **6. Басин Е.** Дзуликый Янус (о природе творческой личности) / Е. Басин. – М.: Магистр, 1996. – 284 с. **7. Белецкий А.** В мастерской художника слова / А. Белецкий. – М. : Высшая школа, 1989. – 195 с. **8. Гришко В.** Живий Багрянний / В. Гришко // Українські вісті. – Новий Ульм, 1963. – 31 с. **9. Жулинський М.** Слово і доля: [навч. посібник] / М. Жулинський. – К.: “А.С.К.”, 2006. – С. 511 – 529. **10. Роменець В.** Побачити себе / В. Роменець // Арка. – 1993. – №1–2. – С. 5 – 9. **11. Українські вісті.** 1958. – Київський державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Фонд. 1186. – Оп.1 – Спр. 86. Арк.1 – 7. **12. Шугай О.** Одиссея української людини, або витоки епічного мислення Івана Багряного / О. Шугай // Пам’ять століть. – 1998. – № 5. – С. 31 – 38. **13. Шугай О. В.** Іван Багрянний або через терни Гетсиманського Саду / О. В. Шугай. – Видавництво “Рада”, – 1996. – 279 с.

Михида Л. М. Життєвий досвід автора як художній матеріал роману І. Багряного “Людина біжить над прірвою” (образ головного героя)

У статті на матеріалі роману І. Багряного “Людина біжить над прірвою” здійснюється спроба простежити трансформацію автобіографічного життєвого матеріалу у художній текст, взаємозв’язок між героєм роману і автором твору.

Ключові слова: психологічний стан, надлюдське, підсвідоме.

Михида Л. Н. Жизненный опыт автора как художественный материал романа И. Багряного “Человек бежит над пропастью” (образ главного героя)

В статье на материале романа И. Багряного “Человек бежит над пропастью” делается попытка проследить трансформацию автобиографического материала в художественный текст, взаимосвязь между героем романа и автором.

Ключевые слова: психологическое состояние, подсознание, нечеловеческое.

Myhyda L. N. Vital experiance of the author as a literary material of the novel “A man hurries above an abyss” by I. Bagryanyu (character of the protagonist)

In the article there is an attempt to trace transformation of autobiographic material in the literary text, intercommunication between the hero and the author, based on the novel “A man hurries above an abyss” by I. Bagryanyu.

Key words: psychological state, subconsciousness, superhuman.

УДК 821.161.2

О. П. Новик

ДІМ У ТВОРЧОСТІ ЛЕВКА БОРОВИКОВСЬКОГО

Дім у творчості українських поетів-романтиків виступає і як мотив, і як образ. Вивченню мотиву дому в російському романтизмі присвячено низку дисертацій [2; 8]. Як зазначає О. В. Мамонова, теоретична розробка поняття дім в російській класичній літературі міститься в працях В. Ф. Переверзева, Ю. М. Лотмана, В. Г. Щукіна, локус дім у німецькому романтизмі розробляв Ф. П. Федоров тощо [7; 12]. О. Мамонова цілком слушно пропонує розглядати дім в кількох іпостасях: дім як сім'я, дім як Батьківщина, дім як Царство небесне, і ширше, – дім як метафізична категорія, певний духовно-історичний стрижень.

Дослідження мотиву дому в текстах українських письменників-романтиків здійснювалося досить побіжно, зазвичай науковці розглядають дім у ракурсі хронотопу творів. Спробуємо окреслити коло мотивів і образів, які групуються навколо поняття “дім” у текстах українських поетів-романтиків, зокрема в текстах Левка Боровиковського, виділити традиційні та сакральні мотиви.

М. Кодак, розглядаючи авторську свідомість Левка Боровиковського [4, с. 46 – 49], пише, що художні хронотопи в поетичній

системі цього романтика “ізоморфно посилюють суб’єктогенний пафос виняткового героя” [4, с. 48]. На думку вченого, в зображуваному романтиком довірлі “завжди присутній вияв установки на екзотичність топосу, відрефлексовується момент міфогенної штучності в організації простору: “Під Києвом ліс є над самим Дніпром, Ніхто ним пройти не посміє, і сумно в тім лісі, і сумно кругом: Огнь в нім серед ночі тліє, Щось плаче, мов діти, гуде вечірком, і виє щось, мовби собаки, А що найстрашніше – в тім лісі гніздом Давно завелись гайдамаки”. Світовсотуюча інтенція романтичного суб’єкта виражає установку на експансивність: “Як-то любо розкинуться серед степів! Я розкинувся тілом і руки розняв, і, здається, світ з Сходу на Захід обняв: Моя думка в повітрі літає і рветься Вище, вище і вище – аж в небо несеться”, – перекладає він Міцкевичевого “Фариса”. Пейзажне рондо початку і кінця “Молодиці” – “Ватагами ходили хмари” – творить просторовий резонанс екстатичній акції героїні” [4, с. 48–49]. Характерним для романтичного простору М. Кодак називає семантичні символи “чужина” (“чужина”, “чужа сторона”), “кінь”, “птах”, “вісті”.

Стосовно індивідуального стилю Левка Боровиковського висловлено багато влучних думок, зокрема й така: “Тексти письменника відзначаються композиційною манерою, що зраджує готичність (адже передусім все це малюнки забобонів, часто із акцентом на викриття й повчання (“Маруся”, “Фарис”, “Людська ненатля”, “Гайдамаки”)), тонкий гумор (здебільшого так будується розв’язка (“Маруся”, “Ледащо”)). Почасти можна говорити про ухил у фрагментарність. На тлі багатьох своїх сучасників поет ошадний у словах, схильний закріплювати ідею містким образом-символом, та частіше розгорнутим стилізованим мотивом. Л. Боровиковський ретельно й уважно добирає образи в ряди паралелізмів. Вони здебільшого не разять літературщиною” [10, с. 43]. До стилізованих мотивів, про які пише Р. Тхорук, належить і мотив дому в творчості Левка Боровиковського.

Ю. М. Лотман простежує зв’язок архетипу *дім* в літературі ХІХ століття з фольклорною традицією, де житло містить низку антитез: дім-ліс, своє-чуже, земне-небесне. Ця традиція, як стверджує вчений, є стійкою й продуктивною в творчості письменників ХІХ століття. Як приклад дослідник наводить творчість О. С. Пушкіна, М. В. Гоголя, Ф. М. Достоевського. Важливу роль для розуміння мотиву дому в текстах Левка Боровиковського відіграє розмежування простору на “свій” і “чужий”, “ворожий”. Вторгнення ворожих сил в сакральний простір дому стає можливим не тільки насильно, а й завдяки тому, що ліричний герой сам прагне спілкування з чужим світом, як то Маруся в однойменній баладі, або ж чоловік у творі “Ледащо”. Такий взаємозв’язок сакрального в мотиві дому перегукується з сакральним простором душі персонажів.

Аналізуючи твір Левка Боровиковського “Подражаніє Горацію”, Р. Крохмальний наголошує на вагомості фрази: “Щасливий в світі той,

хто так уміє жити, // Як наші прадіди живали...” “Смисловий код цієї фрази передає одну з граней сутності людського земного щастя: спадкоємність хліборобських традицій українського роду, образне втілення мирного, тихого, спокійного життя, насиченого щоденними клопотами й турботами, які змінюють свій плин залежно від пори року, від складності й інтенсивності сільськогосподарських робіт. Герой твору відчувається комфортно у своєму невеликому замкнутому світику, номінованому “хутір”. Кохана дружина й чималий гурт діточок, що обсіли його, як гамірний бджолиний рій матку, чудово акомпанують мелодії внутрішнього світу” [6, с. 79]. Образ дому тут переходить в інший споріднений образ, – образ хутора, який набуде у пізнього романтика Пантелеймона Куліша поглибленого філософського змісту.

Р. Крохмальний стосовно Левка Боровиковського пише й про те, що поет замилюваний всебічним обдаруванням людини, її натхненністю у праці, співтворчістю з природою, спорідненістю з її квітучим світом, “захоплено розповідає про те, як герой оре, сіє, садить, плакає сад (“дорідні вишеньки кохає”); як уміло доглядає пасіки і насолоджується працею своїх підопічних (“в лип’янку мед сочить”); як він “з овечок вовницю зстригає”, як він, “Розлігшись на траві, в сопілочку сурмить // І за волами наглядає...” Життя хуторянина сповнене гармонійного ритму: кожної пори року в нього свої особливі радощі й турботи, кожен день, насичений працею, завершується відпочинком у затишному сімейному колі. Гімн щасливому трудівникові Л. Боровиковський завершує поглядом у майбутнє – “Як завтра весело покине свій курінь // І знову до роботи кине!...” [6, с. 80]. Такі пасторальні мотиви лунали в багатьох текстах українських авторів барокової доби.

Ідилічні мотиви праці контрастують із мотивами козацької вольниці. Січ теж є свого роду домом, проте мотив “рідного” для козацтва у текстах романтиків, зокрема й Левка Боровиковського, кардинально різниться від мотиву “рідного” для грецької. Цінності переосмислюються і ліричний герой шукає іншої домівки як у вірші “Розставання”: “Крихто Марусю! Білу постелю / Сніг, завірюха у полі постелють; / Серцем сирітським, щирими словами / Буду балакати з буйними вітрами” [1, с. 86]. Домівка козацька постає як широкий степ, а житло мале відходить на задній план, повернення додому для козака мислиться чимось нереальним: “Тоді я буду додому вертатися, / Як буде шукає голубом кохатися; / Як Дніпро наш буде синє море пити / Та буде хвилю назуспят котити... / Треба вірненько Дніпрові служити, / Прийдеться в полі головку зложити!...” [1, с. 86]. Цей же мотив і в поезії “Палій”: “Сидіть дома, на покої, / Не пристало козакові. / Склич, козаче, склич дружину, / Иди, Палій, в Ляхівщину” [1, с. 88].

Ще одна важлива антиномія, що зустрічається в текстах Левка Боровиковського: дорога – дім. Мотив мандрів у творах письменника розглянув М. Ткачук [9]. Дорога, що була одним із центральних мотивів у романтизмі цілком закономірно протиставлялася іншому мотиву –

мотиву дому. Мотив мандрів, характерний для вираження романтичного світогляду відречення від сталих форм і явищ, водночас не був новаторським в українській літературі. Значно раніше з'явився мотив життєвих мандрів, життєвого шляху, блукань у дочасному земному світі, а також зберігалися і традиції паломницької прози.

Пишучи про часопростір барокової поезії, Богдана Криса зауважує, що в творах першої половини XVII ст. багато говориться “про вічність як про справжню батьківщину, до якої має прагнути кожен, але в них мало ознак переживання дійсності. Дем’ян Наливайко, звертаючи увагу на непомітне вступання часу в позачасовість, розглядає в часі те, що впливає на позачасове буття. На перший план тут виступає співмірність між земним життям та “небесними житлами”, яку визначає собі сама людина. Традиційне бажання досягнути цих жител має виразну часову регламентацію: “Сгда от мира сего и тѣлеси моего изыйду, / тогда съпутник ми буди, да, идеже желаю, дойду. / В жилища мя небесная с святыми ти всели, / И вѣчных благ причастием душу мою възвесели” [5, с. 20 – 21]. Дочасне життя може мати тільки примарні ілюзорні розкоші, а житло може бути тимчасовим пристанищем, про що йдеться у творі Кирила-Транквіліона Ставровецького “Пѣснь вдячная при банкетах панских”. Як вважає Богдана Криса, “це характерна барокова спроба провести межу між буттям і небуттям людини, поза якою картини життя, та сама “марність світу”, що її згадано з немалою насолодою, втрачають свою реальність, викликаючи одне-єдине запитання: де?” [5, с. 20 – 21]. Мотив дому в бароковій поезії переплітається з мотивом серця: “Кто, як художник сердце созидает, / чисто в дому ся ему устрояет, / К сему приходит, якоже сын мнимий / архитектона во вушних славимый” [11, с. 36]. Мотив прагнення досягти вічності, божої благодаті як дому-прихистку для праведної людської душі лунає і в творах українських романтиків. Трансформація мотиву пошуку небесного житла у творі “Велетень” Левка Боровиковського пов’язана з мотивами гордині, Божої карі і філософським ствердженням того, що небо за життя нам не дається [1, с. 196].

Романтичне забарвлення поезії “Заманка (Пісня русалок, уривок з балади)” поет увиразнює змалюванням дому русалок: “На дні дніпровським наші світлиці:/ Там-то русалки, наші сестриці./ Ліжка в світлицях шовком покриті – / Та ні з ким ліжка нам поділити...” [1, с. 79]. Уявлення про житло русалок подається у фольклорній традиції. Зовсім іншого характеру набуває мотив дому в поезії “Волох”, де автор, акцентуючи на тому, що герой прагне насамперед волі, оспівує кочовий спосіб життя: “Без хліба – сит, без хати – пан./ Густий туман – його жупан” [1, с. 84]. Таке ілюзорне житло дає значні переваги господарю: “Зате ж татарин, німець, лях / Не гріли рук в його шатрах” [1, с. 84]. Мотив дому тут перетинається, як і в оспівуванні козацької вольниці, з мотивом свободи.

Творчість Левка Боровиковського демонструє коло мотивів та образів, що пов'язане саме з творчістю українських романтиків початку ХІХ століття. У творчості Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша мотив дому вже трансформується. Ностальгічне Шевченкове : “поставлю хату, і кімнату”, “садок вишневий коло хати..” доповниться хутірською філософією Пантелеймона Куліша. Іпостасі дому з поезії Левка Боровиковського (дім як сім'я, дім як Батьківщина, дім як Царство небесне, як метафізична категорія, певний духовно-історичний стрижень) поширюються, на думку Петра Іванишина [3], до образу національної держави.

Мотив дому є не тільки у віршах письменника, але й у його прозових баладах. Так, у творі “Кузнец” постає образ Яремки-коваля, у якого кузня “право і хата інша не буде просторішою і гарнішою; а різних кунштів наклеєно! – Тут і кіт астраханський везеться мишами, і з пікою Єрмак, і Палій з мудрено підписаний віршею вгорі і конем, підкованим назад, із шипами із жовтої міді, і страшний суд, і явлення чудесні – з жіночими грудьми, зі звірячою мордою, гребенем і в пір'ї... багато картинок! (переклад мій – О. Н.)” [1, с. 202]. Така колоритна картина змалювання житла-кузні підкреслюється ще однією важливою деталлю, яка грає вагомую роль у розвитку дії твору: “Біля горнила, на самій на пічці, висів на полотні намальований чорт, повішений догори ногами; ну, та й списаний точно! Хто не подивиться – впізнає: чорт та й чорт тобі! Чорний, з рогами, з предовгим хвостом, з бородою, з калиткою грошей у кігтях і з людськими гріхами... (переклад мій – О. Н.)” [1, с. 202]. Саме портрет нечистої сили, над яким насміхався коваль, і переніс до себе в хату, спричинив містичні події в житті Яремки. У творі “Коваль” мотив дому переплітається з мотивами гріха й розплати за нього, з мотивами каяття. Сакральне поглиблюється за допомогою опису сцени кроплення хати святою водою.

У баладі “Лихо” змальовано казковий страшний дім – дім, у якому живе Горе. На перший план у творі автор виносить моралізаторський мотив. Відтворюючи страждання чоловіка, що шукав Лиха, письменник закінчує баладу такими словами: “А шукач горя страждає все життя без руки, каліка, завжди згадає жакливе Горе. Він гірко розкаюється, але запізно каятися після минулої справи (переклад мій – О. Н.)” [1, с. 201].

Мотив дому у творах Левка Боровиковського продовжує фольклорну й літературну традицію попередніх епох. Низка антиномій, що поглиблюють цей мотив: дім-степ, своє-чуже, земне-небесне, – увиразнюються романтичними образами козака, русалок, нечистої сили, степу, хутора, коня, чужини тощо. Як і в інших поетів-романтиків, у Левка Боровиковського мотив дому поєднується з мотивами-супутниками: “блудний син”, мотив каяття, дороги, блукань, мотив дзеркала.

Перспективним бачиться поглиблене вивчення традиційних мотивів творів Левка Боровиковського в контексті творчості українських і польських романтиків.

Література

- 1. Боровиковський Л.** Повне зібрання творів. Балади. Пісні. Думи. Байки й прибаютки. Приказки та загадки. Твори й переклади російською мовою. Листи. [Впорядкування і примітки С. А. Крижанівського і П. Ротача, редактор С. А. Крижанівський] / Левко Іванович Боровиковський – К. : Наукова думка, 1967. – 280 с.
- 2. Бугрова Л. В.** Мотив Дома в русской романтической прозе 20-х – 30-х годов XIX века : Дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 / Л. В. Бугрова. – Тверь, 2004.
- 3. Іванишин П.** Національна держава як політичний дім народного тут-буття у творчості Івана Франка і Тараса Шевченка (пролегомени до експлікації) / Петро Іванишин. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dontsovnis.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=71>.
- 4. Кодак М.** Авторська свідомість і класична поетика / М. Кодак. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2006. – 336 с.
- 5. Криса Б.** Пересотворення світу. Українська поезія XVII – XVIII століть / Богдана Криса. – Львів: Свічадо, 1997. – 214 с.
- 6. Крохмальний Р.** “Шукаю шляхових на небі я зірок...” (Буря і тиша в поетичних візіях Левка Боровиковського) / Роман Крохмальний // Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов’янського романтизму: Зб. наук. пр. – Вип. 2 / [упоряд. О. В. Яблонська]. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – С. 75 – 89.
- 7. Лотман Ю. М.** Дом в “Мастере и Маргарите” / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского университета. – Тарту, 1988. – Вып. 720.
- 8. Мамонова О. В.** Семантика сюжетных мотивов дома и бездомья в русской романтической поэзии. В. А. Жуковский. М. Ю. Лермонтов / Ольга Вячеславовна Мамонова: Дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01. – Москва, 2004. – 131 с.
- 9. Ткачук М.** Інтертекстуальне поле образу мандрівника в романтичних творах Левка Боровиковського / Микола Ткачук // Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов’янського романтизму: Зб. наук. пр.– Вип. 2 / [упоряд. О. В. Яблонська]. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – С. 64 – 75.
- 10. Тхорук Р.** Левко Боровиковський та етнографічні зацікавлення українських романтиків / Раїса Тхорук // Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Л. Боровиковського в контексті слов’янського романтизму: Зб. наук. пр.– Вип. 2 / [упоряд. О. В. Яблонська]. – Луцьк : РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006.– С. 39 – 53.
- 11. Українська поезія.** Середина XVII ст. / [упорядники В. І. Кречотень, М. М. Сулима]. – К. : Наукова думка, 1992. – 680 с. (Пам’ятки давньої української літератури).
- 12. Фёдоров Ф. П.** Романтический

художественный мир: пространство и время / Федор Федоров. – Рига : Зинатне, 1988. – 456 с.

Новик О. П. Дім у творчості Левка Боровиковського

У статті розглядається “дім” як мотив і як образ у творах Левка Боровиковського. Виокремлюється низка мотивів і образів, які групуються навколо поняття “дім”, досліджується традиційність їх відтворення письменником, зв’язок із літературною традицією попередніх епох.

Ключові слова: дім, житло, традиція, романтизм.

Новик О. П. Дом в творчестве Левка Боровиковского

В статье рассматривается дом как мотив и как образ в творчестве Левка Боровиковского. Выделяется ряд мотивов и образов, которые группируются вокруг понятия “дом”, исследуется традиционность их воспроизведения писателем, связь с литературной традицией предыдущих эпох.

Ключевые слова: дом, жилище, традиция, романтизм.

Novik O. P. House in the works of Lev Borovikovsky

A house, as reason and character, in works of Levka Borovikovskogo is examined in the article. The chain of the reasons and appearances which form group round a concept “house” are selected, their traditional character reflection by a writer are investigated, and their connection with literary tradition of previous epoches.

Key words: house, dwelling, tradition, romanticism.

УДК 821.161.2 – 34.09+929 Мензатюк

О. С. Перетяга

**ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ОДВІЧНИХ ПРОБЛЕМ ЛЮДСЬКОГО
БУТТЯ У ЛІТЕРАТУРНІЙ КАЗЦІ ЗІРКИ МЕНЗАТЮК У
КОНТЕКСТІ СВИТОГЛЯДНОГО ВІДОБРАЖЕННЯ НАРОДУ:
МІФО-ФОЛЬКЛОРНИЙ ДИСКУРС**

У кінці ХХ – на початку ХХІ ст., а надто останнім часом, набуває нового наукового осмислення проблема людського буття, самопризначення, життя і смерті. Усе частіше з’являються праці, у яких ґрунтовно досліджена тема співіснування одвічних протилежних начал у світі. Маємо на увазі передовсім наукові студії М. Андроса, С. Грофа і

Дж. Хелифакса. Дослідженню інтертекстуальних постмодерністських тенденцій в українській лінгвістиці присвятили свої розвідки Ф. Бацевич, Т. Космеда, О. Селіванова, В. Калашник, Г. Сюта, О. Рябініна та ін. У критичних роботах В. Давидюка, Д. Родарі, К. Ламонта, М. Андроса, Н. Велецької досліджуються первісна міфологія українського фольклору, еволюція давньоукраїнських уявлень про світ.

І все ж згадані праці використовувалися у даній статті лише в плані методологічному, оскільки в них аналізується зовсім інший матеріал. Таким чином, незважаючи на численні наукові студії, присвячені проблемам сучасного переосмислення протилежних начал людського буття, тема наукової розвідки ще не була предметом спеціальної праці в українському літературознавстві кінця ХХ – початку ХХІ ст. Крім того, у ній уперше в українському літературознавстві розглядається творчість дитячої письменниці З. Мензатюк як цілісний культурний феномен.

Формулювання теми підказує, що в центрі нашої уваги проблема, яка не може бути розкрита в межах однієї статті. Наша мета – віднайти підхід до цієї проблеми і визначити особливості переосмислення проблем людського буття в українській постмодерній літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. у міфо-фольклорній площині літературних казок З. Мензатюк.

Реалізація цієї мети передбачає вирішення таких завдань:

– дослідити передумови становлення та генезу розвитку жанру авторської казки в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі творчості Зірки Мензатюк;

– встановити зв'язок сучасної літературної казки письменниці з міфологією і фольклором;

– розглянути інтелектуальний аспект дитячої прози З. Мензатюк у порушенні одвічних проблем людського буття: життя і смерті, добра і зла, людини і природи, у контексті світоглядного відображення народу від давніх часів до сьогодення;

– оцінити внесок Зірки Мензатюк у модернізацію сучасної літературної казки.

Характерними рисами літературного процесу кінця ХХ – початку ХХІ ст. є утвердження світоглядно-естетичного напрямку, збереження та творче переосмислення традицій, синтез різних стильових тенденцій, поєднання модерністського й постмодерністського дискурсу із класичною та народнопоетичною традицією. Унікальність ситуації рубежу століть полягає в прагненні віднайти нове філософське, естетичне підґрунтя у висвітленні одвічних проблем людського буття. Подібної трансформації зазнали казки Наталі Забіли, Всеволода Нестайка, Еми Андрієвської, Григора Тютюнника, Віктора Близнеця, Лесі Вороніної, Володимира Рутківського, Олександра Дерманського та ін.

Виняткове місце в літературній плеяді українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст. займає творчість Зірки Мензатюк, публіциста, прозаїка, журналіста. Вона належить до тих рідкісних авторів, хто має дар писати для дітей. Самобутньою рисою її казок є те, що письменниця вдало переплітає в канві казки реальність, вимисел і фантазію, у сукупності з грою, пригодами, міфологічними сюжетами, історичними фактами, народним фольклором.

Міфологічна свідомість, яка була панівною протягом тривалого періоду, не втратила актуальності й сьогодні – її відгомін можна спостерегти не лише у різноманітних фольклорних явищах, обрядах, віруваннях та забобонах сучасників, але й у художніх творах. Панування постмодернізму як одного з провідних напрямків в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. стало безпосереднім підґрунтям для міфологізації української літературної казки, як об'єкта відтворення праобразів, архетипів. Цей вплив позначився на творчості Лесі Українки (казка-фієрія “Лісова пісня”), В. Королева-Старого (збірка казок “Нечиста сила”) та ін. Як зауважив Н. Фрай: “Міфологія проектує себе в якості теології: це означає, що міфопоетичний автор, виходячи з прийняття певної кількості міфів в якості “правдоподібних”, створює свою поетичну структуру відповідно з ними” [1, с. 261].

Так міфологія стала безпосереднім підґрунтям для створення власнеукраїнських сюжетів у творах Зірки Мензатюк. Вона вводить у казку праобрази з українського бестіарію: мавку, русалок, чорта, відьмаків і відьом. Але по-новому переосмислює їх ідейне навантаження та функції в народному фольклорі. Фантастичні сили у казках письменниці діють за законами добра і навіть допомагають людям, крім того вони мають людську подобу й одягнені в національний одяг: “...Весна подала мавці гарні жовті черевички, горбатку, виткану листям-квітками, ще й білу-білісіньку сорочку-буковинку з вишивкою...” [2, с. 13]; “За Россю в місячній гаї ходять по білих конваліях тонкорукі русалки з зеленими косами, у зелених рутв'яних вінках...” [2, с. 20]. Підсилює символічне значення демонічних істот й використаний письменницею зелений колір, який трактується як “оновлення, відродження” [3, с. 286], а саме: відродження традицій і звичаїв українського народу, першооснов людського буття. Завдяки використанню міфології й фольклору, у творах Зірки Мензатюк переосмислюється співіснування добра і зла, життя і смерті, людини і природи у контексті світоглядного відображення народу.

У порівнянні з суттєвими тенденціями дитячої літератури попереднього століття, казкам Зірки Мензатюк притаманний інтелектуальний аспект, що виявляється у порушенні проблем сенсу буття, самопризначення. І хоча в основі всякої казки лежить фантастика, це зовсім не означає, що її зміст, конфлікти, колізії відірвані від реального життя. Дитина не завжди буде дитиною, її треба готувати до дорослого, іноді жорстокого світу дійсності.

Англійський дослідник К. Ламонт зауважував, що діти вважають безперервність життя безсумнівним, але їм обов'язково потрібно знати, що існує факт смерті: “Життя та вмирання, народження і смерть – це суттєві і пов'язані один з одним аспекти одних і тих самих біологічних й еволюційних процесів. Життя утверджує себе через смерть...” [4, с. 276].

Ініціація смерті у казці “Про дівчинку Лесю, яка шукала Зелену неділю” Зірки Мензатюк – перехід від одного світу до іншого, реінкарнація. Сутністю її дій, які для читача відбуваються у світі живих. Щоб полегшити процес естетичного співчуття у дітей, і не травмувати психіку, письменниця не зображує саме явище смерті, похорону й інших ритуалів. Натомість, у внутрішній площині казки відбувається шлях трансформації, це – рух від землі до зірок, через безодню, символом якої виступає річка Россь: “Леся ступила крок... другий ступила... по срібній стежці між чорних комишів... та й – оступилася! Ні, у воду не впала – рученятами зловилася за промінь, місяць підхопив її, і вона полинула, полинула... – линула, поки й зникла між зірками...” [2, с. 22]. Отже, у казці духовний світ стикається зі звичайним, але не змішується з ним. Згідно з віруваннями будь-якого народу, світ предків знаходиться поруч із нами, але одночасно він незбагнено далекий. Аналогічної думки дотримується і автор твору: “Але я знаю: Леся там, між зорями, збирає розрив-траву. Десь-то дуже далеко росте вона! Дуже довго до неї летіти” [2, с. 23]. На думку Н. Велецької, з “тим світом” уперше був пов'язаний Космос. Життєве начало людини теж пов'язано з зірками: “У кожного – своя зірка. З народженням вона з'являється на небі. Зі смертю вона падає... Туди йде дух померлого, що значною мірою визначається його діями на землі... Дух померлих праведників, чудових особистостей і дітей здобуває вічне життя на зірках; їхні зірки не гаснуть, а сяють вічно...” [5, с. 23].

Простір казки Зірки Мензатюк – це простір символів, знамень іншої реальності, який являє собою метапростір, внутрішній простір. Символічно він не менш реальний, аніж інша, об'єктивна сторона життя. Невипадково загадкова смерть дівчинки Лесі припадає на свято Зеленої неділі, яке символізує єднання людини з силами природи та потойбічним світом. З прийняттям християнства, це свято почали називати Трійцею – “Неділя Всіх Святих”, коли церква, вшановує всіх угодників. Існує легенда, якщо на свято Зеленої неділі топились молоді дівчата, то вони ставали русалками з довгим розпущеним волоссям, й тонким, гнучким станом. Сюжет цієї легенди, покладений в основу казки “Про дівчинку Лесю, яка шукала Зелену неділю” Зірки Мензатюк, відображає давньоіндоевропейське уявлення про смерть як одвічне коло перевтілень, яке дістало яскраве вираження насамперед в народному фольклорі (повір'ях, казках, легендах). Українські етнографічні матеріали містять численні приклади таких перевтілень, котрі засвідчують, що душа людини після смерті залишає одну оболонку і переходить в іншу, але

продовжує існувати у цьому світі. Аналогічне пояснення феномену смерті в художній літературі знаходимо і в поемі “Тополя” Т. Шевченка.

Отже, аналіз життя і смерті як фундаментальних основ людського буття проходить через усю історію розвитку людської цивілізації, кожна епоха, кожна культура виробляла свої уявлення про них. З приходом християнства у людській свідомості сформувалося уявлення про поцейбічний і потойбічний світи, останній відображає картини пекла і раю. Однак парадокс полягає в тому, що життя і смерть лишаються при цьому найбільшими таємницями, розкрити яку можна лише один раз у житті – померши. Дуже багато людей вважають смерть негативним явищем, та вони забувають, що “смерть сама по собі, як явище природи – це не зло... Навпаки, смерть – це абсолютно природне явище, вона відіграла корисну та необхідну роль...” [6, с. 210]. “...Зло – не в смерті, а в житті, позаяк смерть – кінцевий рубіж усіх людських страждань, а життя – тільки початок. Боятися смерті безглуздо та смішно; боятися слід живих людей...” [6, с. 219].

У світовій дитячій літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. відбулася метаморфоза образу зла й, відповідно, переосмислення добра. Чуже й невідоме, що втілювало в казці життєвий простір зла, зумисне несумірне з людиною, чомусь перестає бути злим. Що ж відбувається зі злом у цій новій казці? По-перше, зло стає карикатурним і кумедним, а смішні лиходії – божевільно популярні; по-друге, зло розподілене між усіма героями досить рівномірно: у них у всіх є свій ворог, з яким триває боротьба; по-третє, дедалі частіше спостерігається тенденція повної відсутності втіленого зла у казці; і останнє – казка не витримує препарування логікою.

У більшості казок Зірки Мензатюк чіткого поділу на позитивних і негативних героїв немає або зло представлене у персоніфікованій формі. У казці “Заячий пастух” дитячої письменниці змальовано образ незнайомця у чорному вбранні, який начебто створений допомогти головному герою (хлопчику Михайлику) віднайти в лісі заячого пастушка. Але згодом Чорний, так називає письменниця незнайомця, використовує Михайлика у своїх злодіяннях: “Скоро тут проїжджатиме вершник... Попроси його глянути, чи справжня ця рушниця... Тільки ж пильнуй: вершник має взяти рушницю в руки!...” [2, с. 32]. Нічого не підозрюючи хлопчина погодився, але в образі вершника він упізнає святого Михайла: “Та це ж небесний архистратиг! Завтра його свято...” [2, с. 34]. Одна стара легенда свідчить: “Коли святий Михайло візьме до рук рушницю, то вона вбиватиме все живе без промаху” [7, с. 205]. Знаючи про народне повір’я, Михайлик зізнається про задум Чорного і відвертає біду від лісних жителів.

Мотивація введення образу святого Михайла у літературну казку, який завдяки своїм надприродним здібностям і силам виручає героя з біди, обумовлена давніми християнськими уявленнями про діяння святих, згідно яких святий Михайло – перший охоронець людей і

непримиренний ворог чортів. Тому у казці “Заячий пастух” Зірка Мензатюк і головному герою, і його помічнику надає одне ім'я – Михайло, яке набуває символічного звучання. За християнськими віруваннями, кожній людині при святому хрещенні надається янгол-охоронець, який остерігає її від усякого зла, навчає правдивого християнського життя й вічного спасіння. Так образ святого Михайла виступає у творі не лише уособленням добра, а й виконує місію янгола-охоронця головного героя.

Мотив зла у казці Зірки Мензатюк пов'язано з образом незнайомця, який поступово розкривається протягом твору. Допоміжними елементами при цьому стають одяг, міміка, поведінка незнайомця, а також прізвисько Чорний: “Раптом, ніби з-під землі, перед ним (Михайликом) виринув незнайомиць у чорному вбранні й такому ж капелюсі.

– Допомогти тобі, хлопче? – лукаво підморгнув він. – Я знаю, де ховається заячий пастух. Але – послуга за послугу!... Чорний захихотів, і сховався за кущами... З тої злості він висунувся з-за куща і, гідко кривлячись, показав язика. Тоді висунувся з-за другого і скривив ще гідкішу гримасу...” [2, с. 35].

Зірка Мензатюк навмисно уникає детальних описів зовнішності незнайомця, задля того, щоб його раптова поява не викликає ніякого подиву ні у головного героя, ні у читача. Візуально можна припустити, що це мисливець, адже на це вказує місце зустрічі – ліс, вбрання, а головне – рушниця. Лише в кульмінації твору письменниця ненав'язливо зображує, що на снігу замість слідів підшов чоловік у чорному залишає відбитки свинячих ратиць: “Небесний вершник прицілився зі своєї рушниці – блиснув вогонь, і чортяка (бо то ж був він) щез, лиш димілася калюжа гарячої смоли!” [2, с. 36].

Логіка казки непохитна: усе, що робить апріорно добра сила, — це добро і це на краще, бо всі її дії спрямовані на знищення втіленого зла. Відтак казка “Заячий пастух” Зірки Мензатюк містить дидактично-моральний аспект, притаманний найдавнішим фольклорним жанрам, де перемагає добро, а зло обов'язково карається. За допомогою казкової фантастики Зірки Мензатюк у дитини виробиться оптимістичне, здорове бачення світу та його законів, вона знатиме, якщо не поступатися і робити добро, не ставати на бік зла, то в кінцевому результаті добро все-таки переможе. Як зазначив відомий італійський письменник Джанні Родарі у праці “Грамати́ка фантазії”: “Майбутнє дитини ніколи не буде таким прекрасним, як у казці. Але не у цьому справа. Важливо, щоб дитина накопичувала запас оптимізму і віри для боротьби з неминучими життєвими труднощами, яких їй не вдасться уникнути... казка для дитини така ж серйозна і справжня як і гра: вона потрібна для того, щоб визначитися, щоб вивчити себе, виміряти, оцінити свої можливості. Згодом дитина зрозуміє, що світ казки інший, аніж той, в якому вона живе” [8, с. 149].

Однією з характерних ознак української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. є прагнення інтегрувати набуті впродовж еволюційного розвитку людини знання, різнорівневі парадигми інформаційного, культурного та наукового досвіду.

Міфологічні уявлення, анімістичні та тотемічні вірування, культ померлих та інші риси первісного світогляду, які з плином часу втратили свою актуальність, поступово стають джерелом казкової фантастики Зірки Мензатюк. Пізнавши усю складність і многогранність людського буття, автор вживлює у контекст казок вербальні маркери української культури, синтезуючи в одній площині синхронічні і діахронічні зрізи. Продуктивними виявилися інтертекстові одиниці біблійної, язичницької та фольклорної семантики, які, незважаючи на часопросторову дистанційованість від контекстного хронотопу та певну еклектичність, органічно вживлюються в смисловий каркас казок письменниці. Очевидним є те, що прототексти в прозовій практиці З. Мензатюк несуть вагоме смислове навантаження, формуючи насамперед емоційно-оцінне тло контексту, зумовлюючи потрібну комунікативну реалізацію авторського задуму. Усе це зумовило активізацію поняття “інтертекстуальність” [12, с. 33], яке матиме місце у подальших наукових розвідках при дослідженні творчості З. Мензатюк.

Література

- 1. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.** Трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. – 512 с.
- 2. Мензатюк З.** Макове князювання / З. Мензатюк. – К. : Школа, 2008. – 47 с.
- 3. Шейнина Е.** Энциклопедия символов / Е. Шейнина. – М. : АСТ; Харьков : Торсинг, 2003. – 591 с.
- 4. Ламонт К.** Иллюзия бессмертия. [пер. с англ.] / К. Ламонт. – М. : Политиздат, 1984. – 286 с.
- 5. Велецкая Н.** Языческая символика славянских архаических ритуалов. / Н. Велецкая – М., 1978. – С. 23.
- 6. Андрос М.** “Чиста” свідомість як атрибут смерті / М. Андрос // Філософ. і соціол. думка. – 1996. – № 1-2. – С. 208 – 219.
- 7. Булашев Г.** Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях / Г. Булашев. – К. : Довіра, 1992. – 414 с.
- 8. Родари Д.** Грамматика фантазии / Д. Родари. – М., 1978. – С. 149.
- 9. Братко-Кутинський О.** Символіка світобудови / О. Братко-Кутинський // Людина і світ. – 1991. – №11. – С. 39.
- 10. Давидюк В.** Первісна міфологія українського фольклору/ Давидюк В. – Луцьк, 1997. – С. 88 – 90.
- 11. Павленко Ю.** Еволюція давньослов'янських уявлень про світ богів / Ю. Павленко // Історія релігій в Україні. Ч. 3. – Київ; Львів, 1995. – 178 с.
- 12. Сюта Г.** Інтертекстуальність : Теоретичні засади та стрижневі поняття у світлі постмодерного дискурсу / Г. Сюта // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – Луганськ, 2003. – № 3 – С. 32 – 35.

Перетятя О. С. Переосмислення одвічних проблем людського буття у літературній казці Зірки Мензатюк у контексті світоглядного відображення народу: міфо-фольклорний дискурс

Наукова стаття присвячена переосмисленню проблем людського буття у літературній казці Зірки Мензатюк. Особлива увага приділяється співіснуванню одвічних протилежних начал: життя і смерті, добра і зла, людини і природи, які у даному дослідженні розглядаються за контекстом світоглядного відображення народу, із залученням міфологічного і фольклорного дискурсів, поєднанням постмодерністських тенденцій та найдавніших форм художньої творчості.

Ключові слова: літературна казка, переосмислення, дискурс, постмодернізм, контекст, міфологізм, фольклор, традиції, народний світогляд, інтертекстуальність.

Перетятя О. С. Переосмысление проблем человеческого бытия в литературной сказке Зирки Мензатюк в отображающем мировоззрении народа контексте: мифо-фольклорный дискурс

Научная статья посвящена переосмыслению проблем человеческого бытия в литературной сказке Зирки Мензатюк. Особенное внимание уделяется сосуществованию противоположных начал в мире: жизни и смерти, добра и зла, человека и природы, которые в данном исследовании рассматриваются в отображающем мировоззрении народа контексте, с вовлечением мифологического и фольклорного дискурсов, сочетанием постмодерных тенденций и старейших форм художественного творчества.

Ключевые слова: литературная сказка, переосмысление, дискурс, постмодернизм, контекст, мифологизм, фольклор, традиции, народное мировоззрение, интертекстуальность.

Peretyata O. S. Reconsideration of the eternal problems of human existence in the literary fairy tale of Zirka Menzatyuk in the context of philosophical reflection of the people: mythological and folkloric discourse

The author of the article reconsiders the problems of human existence in the literary fairy tale of Zirka Menzatyuk. Particular attention is paid to the eternal co-existence of contradictory principles: life and death, good and evil, man and nature. In the study these principles are considered according to the context of the philosophical reflection of the people using mythological and folkloric discourses and the combination of postmodernist trends and oldest forms of art.

Key words: literary fairy tale, reconsideration, discourse, postmodernism, context, mythological unit, folklore, traditions, people's world view, intertextuality.

УДК 821.161.2

О. П. Рибка

ДУХОВНІ ОПОРИ: ПОСТАТІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ ТА ІВАНА СВІТЛИЧНОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Хоч і кажуть: “немає пророка у своїй вітчизні”, але необхідно визнати, що у масі будь-якого покоління, зокрема й літературного, можна виокремити виразників найтипівіших або найяскравіших рис. Зазвичай ці люди формують середовище, яке здійснює впливи на події, громадську думку, історичні або культурні явища.

На нашу думку, духовною опорою українських письменників-шістдесятників був Іван Світличний, про що свідчать численні згадки у спогадах і аналітичних статтях. Зокрема, Володимир Дрозд називає його своїм учителем і Учителем усього свого покоління [1, с. 224], а Валерій Шевчук згадує: “Іван мав одну визначальну рису: природжений хист педагога і величезний інтерес до молоді, з якою він, старший за нас, легко сходився і завжди вів себе так, що різниці вікової між нами таки не прочувалося. Зрештою, це характерно для літературних періодів: вони формуються не тільки однолітками, але людьми духовно спорідненими” [1, с. 226]. Якщо порівняти із більш ранніми культурними періодами, то відразу спадає на думку Григорій Сковорода, який так само мав і вроджений педагогічний талант, і вміння ставати другом для своїх вихованців, з якими відчував особливу духовну спорідненість, яку не можна осягти розумом. Варто зазначити, що вплив його не обмежується одним лише поколінням. Євген Сверстюк зазначає, що Сковорода є “вчителем (нині вже не завуальованим) для кожного, хто хоче вчитися... Вважаю, сьогодні він для нас своїми виразними акцентами, своєю просвітленою свідомістю зберігає звання вчителя покоління” [8, с. 286], маючи на увазі насамперед представників українського шістдесятництва.

Якщо зіставити психологічні портрети обох діячів, то, вочевидь, можна дізнатися, які саме риси приваблюють українських митців при виборі “вчителя покоління”, що залишається у пам’яті як найбільш значуще. Вважаємо, з усіх ознак, притаманних обом досліджуваним особам, слід виокремити такі: усвідомлення вірності обраного шляху, глибока освіченість, талант співрозмовника, певна іронічність, поєднання толерантності й безкомпромісності тощо.

Певні паралелі Сковорода / Світличний виникали в багатьох із покоління шістдесятників, особливо яскраво це оприявнилось у збірці спогадів “Доброокий” (Київ, 1998). Так, наприклад, Лесь Танюк зазначає, що явище Світличного було генетично пов’язаним із явищем Сковороди, адже “Світличний, якщо формулювати дефінітивно, був не мораліст, а – етик. Він не проповідував високоморальної поведінки, не гнався за високими ідеалами, а – жив ними, жив природно і буденно. Саме

буденність життя “за власними правилами” творила навколо нього ауру впевненості, стабільності, довіри” [1, с. 146]. У цій думці виразно відлунує “жив, як учив” – єдність слова і дії, філософських узагальнень і способу життя, притаманні Григорію Сковороді, і саме за ним закріплені як найпосутніші в історії української традиції. Принагідно згадаймо протиставлення “етичної” та “естетичної” людини Оксани Пахльовської: “Естетична” людина живе переживанням хвилини. “Етична” людина живе переживанням майбутнього. Естетичне начало виявляє в людині те, ким вона є. Етичне начало виявляє те, ким вона стає” [6, с. 83]. Важко не погодитись, що саме етичний первінь був визначальним у досліджуваних особистостей. Про це свідчать не тільки оцінки сучасників, а й творчий доробок, особливо поетичний. Наприклад, слова з усім відомої 10-ї пісні “Саду божественних пісень” Григорія Сковороди “А мнѣ одна только в свѣтѣ дума, Как бы умерти мнѣ не без ума” [10, с. 67] чи, приміром, низка запитань Івана Світличного з поеми “Архімед” [9, с. 207 – 214], які він ставить до покоління, намагаючись знайти точку опору.

Звісно, існує певна надмірність у порівняннях або ж заангажованість суджень, заснованих на ставленні до Сковороди як до “народного філософа”. Наприклад, Опанас Заливаха порівнює: “Іван Світличний, як той Сковорода, ходив українським торжищем і сіяв слова-зерна, слова совісти, слова Духу, що кликали шукати дорогу до себе, до свого українського Храму Духу” [1, с. 201]. Проте ця думка, попри свою емоційність і, сказати б, метафоричність, має ще й симптоматичне значення: настанова “шукати дорогу до себе”, “копати криницю вглиб себе” Григорія Сковороди й була однією з основних для багатьох із покоління шістдесятників, а для тих, хто опинився у “малій зоні”, чи не найбільше. “Тільки в собі тут можна черпати силу, знаходити ґрунт, щоб вистояти. А самопізнання, самозаглиблення, “самособоюнаповнення” (Стус), – то ж одвічний творчий полігон для поета” [3, с. 19], – зазначає Михайлина Коцюбинська. Але, наголошуємо, не тільки на цих настановах було засноване порівняння Івана Світличного із Григорієм Сковородою. Спробуємо розглянути цю “схожість” і далі на кількох рівнях, базуючись не тільки на емоційних оцінках.

Порівняння фактів життя не може дати об’єктивної картини, принаймні з огляду на хронологічну відстань і, так би мовити, контекстуальну різницю. Але варто зазначити, що, хоч Григорій Сковорода та Іван Світличний народилися не в Харкові, із цим містом у них було пов’язано багато. Сковорода свого часу навчав студентів Харківського колегіуму, називав це місто Захарполісом, сьомим оком Бога, написав молитву за нього, а з 1759 року його життя нерозривно було пов’язане з Харковом і Слобожанщиною. Іван Світличний навчався в Харківському університеті, та й потім постійно підтримував зв’язок із університетськими товаришами. Однак його життєві університети продовжилися в Києві, місті, де здобував освіту Сковорода. Світличний

гостинно відкривав двері свого помешкання на Уманській, 35 усім спраглим на шире слово, гострі інтелектуальні розмови, а от Сковорода був тим, перед чийм іменем відкривалися двері хат і маєтків, адже свого помешкання як такого він не мав. Проте ці факти не применшують того впливу, який здійснили ці дві особи на розвиток української духовності й культури.

Не можна оминати й такого важливого для Григорія Сковороди поняття, як “сродна праця”. Як знаємо, пізнання і дотримання сродності у діяльності визнається філософом однією з передумов досягнення щастя. Мирослав Попович вважає думки Сковороди про “сродну” працю найоригінальнішою і найцікавішою стороною його світогляду [7, с. 221]. На думку Сковороди, шлях до щастя передбачає мудрість і мужність у борні з усім неістотним, що зводить нас на манівці від істинної мети. Туга, невдоволені прагнення, демон нудьги і знищення губить усіх тих, хто збився з дороги свого щастя. Гармонія і відчуття щастя є природною відповіддю на додержання кожним принципу “сродності”.

Шлях від визнання принципу “сродності” до щастя пролягає, на думку філософа, через самопізнання. Сковорода розуміє пізнання себе як онтологічний процес реального наближення людини до Бога шляхом заглиблення у свій внутрішній світ. Він часто привертає увагу до особистої відповідальності за обраний життєвий шлях перед Богом, собою, людьми. Ті, хто задовольнився матеріальними цінностями, багатством, почестями, владою та іншими зовнішніми атрибутами земного існування, роблять величезну помилку. Вони отримують не щастя, а його привід, який у кінцевому рахунку перетворюється на прах [4, с. 137]. Для нашого аналізу корисним є також розуміння цього сквородинського концепту шістдесятником Валерієм Шевчуком: “спорідненість – це входження в гармонію з природою. Біда тому, хто зроджений для більшого дійства, а мусить обертатись у малих колах, але суспільна біда, коли народжений для того, щоб жити в малих колах, посідає високі посади” [11, с. 13]. Споріднена праця здійснюється за внутрішніми стимулами людини, відповідає її природженим здібностям, справжній природі. Таку працю Сковорода характеризує як справжнє життя, адже вона не здійснюється за гроші чи заради слави, бо це праця людини, яка пізнала себе й перетворилася на Бога, на Христа, діє від його імені. Така праця задовольняє й веселить не стільки результатом, скільки самим процесом діяння, бо цей процес несе “кураж”, радість, насолоду, щастя.

Порівняймо із фактами з життя Івана Світличного. У листі від 15 вересня 1978 року до Анни-Галі Горбач він зазначає: “...я змалку привчений до постійної й серйозної праці, праця для мене (певна річ, улюблена) – не мус, а життєва необхідність і найбільша життєва насолода, без якої я просто не почуваюся людиною” [1, с. 434]. Такий підхід до діяльності, коли навіть у несприятливих умовах активно

освоювалась найновіша наукова лектура, об'єктивно поцінювалися явища літератури, вважаємо, і є виявом осягнення сродності натури, усвідомлення власного покликання. Варто наголосити, що Світличний, як і Сковорода, намагався й іншим показати цей шлях до спорідненого діяння, скеровуючи у пошуках необхідної й корисної інформації своїх численних друзів і "учнів", які довіряли його порадам (про що неодноразово згадують його сучасники).

Світличний, названий ідеологом опору епохи шістдесятників, характеризується так: "Не було в нього ні письменницького апльомбу, ні навіть натяку на позу, ніякого бажання показати свою ерудицію. Ніякої значущості в голосі, у поведінці, скоріше навпаки: домінувало бажання бути непомітним, стушуватися, жити тільки своєю працею" [2, с. 31]. Порівняймо із тим, що зазначав у життєписі Михайло Ковалинський: Сковорода завжди віддалявся від знатних осіб, великих товариств, а натомість любив бути в малому колі людей відвертих і невимушених, у товаристві не прагнув посідати перші місця і змагатися в пустих балачках. Однак і Сковорода, і Світличний своєю присутністю, ймовірно, змушували людей до розмови глибокої, освіченої. Зокрема, Ірина Жиленко зазначає, що "Світличний був збирач людей, він був ловець душ у найкращому біблійному значенні цього виразу" [1, с. 212], він подарував поколінню шістдесятників "світлу і добру віру в людину, в безсумнівність дружби і вірності", а у його чистоті, чесності, вірності й безсрібництві ніхто не мав сумніву [1, с. 212]. Саме тому до нього часто зверталися по пораду або допомогу молоді поети, діячі культури, свідомі українці. "Бажання жити тільки своєю працею" (а задумів у Світличного було чимало, вони вимагали часу і кропіткої роботи) не переважало бажання допомогти молодим навіть попри перешкоди і заборони. Сковорода багато часу віддавав вихованню свого юного друга Ковалинського та інших не менш гідних своїх учнів, а Світличний не тільки забезпечував необхідною лектурою своїх друзів, а й був змушений займатися дисидентською діяльністю.

Наскільки ця "бунтарська" діяльність була йому притаманною? Варто зазначити, що на це питання так само важко знайти відповідь, як і покласти край дискусіям навколо протиставлення "філософії серця" Сковороди та "філософії бунту" Шевченка (Микола Шлемкевич, Олексій Ковалевський). Іван Світличний бачив у Сковороді радше бунтівника, ніж людину, яка відсторонювалася від світу. Зокрема, чи не про це свідчать рядки "*На прю з добою / Стає один. Не ті часи!*" [9, с. 188]?

Узагалі, аналіз поезій Івана Світличного, здійснений із накладанням матриці науки і творчості Григорія Сковороди, дає можливість визначити, наскільки близькими можуть бути дві творчі системи, як впливає накладання контексту, реалій життя на творчість і інтерпретацію думок попередника. Так, зокрема, до поезії "Анти-Сковорода" із циклу "Мефісто-Фауст" дібрано епіграф: "Ничего я не желатель, / Кроме хлеба и воды". Як зазначає Інна Онікієнко, "духовні

драми у добу тоталітаризму перетворюють героїв на антигероїв. В епоху “масових суспільств” цькується думка в особі інтелігента і філософа. Фауст, Гамлет, Сковорода — ті, хто здатен був мислити про сенс власного людського буття, пішли “у тундру, ведмедів пасти” [5, с. 13]. Іван Світличний змальовує не Сковороду, він не протирічить його філософії, адже монолог Мефістофеля покликаний відтворити насамперед соціальну дійсність, коли “І з тихих голови летіли, / А з неслухів – і поготів”. Ігор Калинець, який відбував із Іваном Світличним покарання в таборі на Уралі, також зауважує, що іронія цього вірша спрямована не на Сковороду, а на ситуацію, в якій вони опинилися.

До речі, у цьому контексті ім'я Ігоря Калинця не є випадковим. Його рання поезія має виразно сковородинський дух, а в подальшій творчості він часто згадував ті чи інші символи Григорія Сковороди, цитував або інтерпретував їх та його історію життя. Під час відбування покарання у таборі Ігор Калинець написав цілу низку сонетів, яку саме Іван Світличний порадив назвати “Сковорода”, зауваживши інтелектуальні домінанти текстів, виразну діалогічність, спрямовану на осягнення змісту символів, наданих філософом. Про те, як ставився сам Світличний до цих творів, свідчать слова Василя Стуса: “на жаль превеликий, я не захоплений його [Калинця. – О. Р.] Сковородою, як Іван (у Івана ширше, місткіше серце, ніж у мене, отож я, певне, грішу проти Ігоря)”. Вочевидь, Івана Світличного приваблювала сама постать Сковороди, що й позначилося на його оцінці.

Проте необхідно зазначити, що прирівнювання Григорія Сковороди та Івана Світличного, двох самобутніх особистостей із різних культурних епох, навряд чи можливе, оскільки, попри численні точки дотику, у дечому їхні погляди є протилежними. Найбільшою опозицією між Сковородою і Світличним, вважаємо, є ставлення до релігії. Микола Рачук стверджує: “Нині питають, чи був Світличний віруючим. Мені доводилося говорити на цю тему з Калинцем, і він стверджує, що Світличний не вірив у Бога. Біблію він знав. Звичайно, знання не має жодного стосунку до віри, та коли взяти до уваги ціле його життя з усіма плюсами й мінусами, а не окремі висловлювання, – перед нами постає постать, дії якої ніяк не вміщуються в рамки невіруючого” [1, с. 334]. Проте Іван Світличний великою мірою був відірваний від церковної традиції, про що свідчить і його творчий доробок, наприклад, слова “молімось, браття-атеїсти” [8, с. 159] Узяти, приміром, його “Безбожні сонети”. Назва циклу звучить більш ніж бунтарською в тілі культури, яка виростала із “Саду божественних пісень” Сковороди. І наповнення циклу бунтарське, з грізними інвективами та іронічними порівняннями, атеїстичним “Богів не стало й для розводу: перевелися до ноги” [8, с. 167]. Поезія Світличного є проявом життя в культурі, видає ґрунтовну обізнаність і майстерне володіння класичними формами. Натомість поезія Сковороди закорінена не просто у знання, а й у саму сутність біблійного тексту.

Образ Григорія Сковороди для багатьох в українській культурі є взірцевим. Саме тому до нього прирівнюють тих, кого вважають найгіднішим із покоління, чий твердості й принциповості дивуються. Тому порівняння з ним Івана Світличного є цілком правомірним, а точок дотику можна знайти значно більше, ніж дозволяє обсяг статті. Відтак, подальші дослідження у цій стратегії можуть відкрити нові горизонти, дати глибше розуміння поезій духовного лідера шістдесятників, а також увиразнять портрет Григорія Сковороди в рецепції цього покоління.

Література

- 1. “Доброокій”.** Спогади про Івана Світличного / [ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; Упорядники Л. і Н. Світличні]. – К. : Час, 1998. – 572 с.
- 2. Коротюков О.** Навколо Івана Світличного / О. Коротюков // Сучасність. – Ч. 6. – С. 25 – 33.
- 3. Коцюбинська М.** Іван Світличний, шістдесятник / М. Коцюбинська // Світличний І. О. У мене – тільки слово / [ред. рада: В. Шевчук та ін.; упоряд. та приміт. Л. П. Світличної]. – Харків : Фоліо, 1994. – 431 с.
- 4. Мальцева О.** Есхатологічний напрямок філософських мандрівок Г. Сковороди як шлях до формування універсальних ціннісних орієнтирів людського буття / О. Мальцева // Наука. Релігія. Суспільство. – 2006. – № 1. – С. 132 – 140.
- 5. Онікієнко І.** Філософсько-естетичні мотиви лірики поетів-дисидентів (В. Стус, І. Світличний, І. Калинець): Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / НАН України, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка / І. Онікієнко. – К., 1997. – 24 с.
- 6. Пахльовська О.** Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65 – 84.
- 7. Попович М.** Григорій Сковорода : філософія свободи / М. Попович. – К.: Майстерня Білецьких, 2007. – 256 с.
- 8. Рибка О.** Реставрація образів (інтерв'ю з Є. Сверстюком) / О. Рибка // Від бароко до постмодерну: Збірник праць кафедри української та світової літератури [Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди]. – Харків : Майдан, 2008. – Т. VI. – С. 278 – 286.
- 9. Світличний І., Світлична Н.** З живучого племені Дон Кіхотів / [упорядкув. М. Х. Коцюбинської та О. І. Неживого]. – К. : Грамота, 2008. – 816 с.
- 10. Сковорода Г.** Повне зібрання творів: У 2 т. / Г. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 532 с.
- 11. Шевчук В.** І словом, розумом, життям своїм мудрець / В. Шевчук // Український світ. – 1995. – № 7-12. – С. 8 – 13.

Рибка О. П. Духовні опори: постаті Григорія Сковороди та Івана Світличного в українській літературі

Стаття присвячена порівнянню сприйняття образів Григорія Сковороди та Івана Світличного поколінням українських шістдесятників. Проаналізовано спогади про Івана Світличного, а також його епістолярій та поетичну спадщину. Зроблено спробу визначити, наскільки схожі дві

творчі системи, як впливає накладання контексту, реалій життя на творчість та інтерпретацію думок попередника. Визначено, що для Івана Світличного важливими були поняття спорідненої праці, самопізнання, культурний код творчості Григорія Сковороди. Основна опозиція – ставлення до релігії та Біблії.

Ключові слова: культура, покоління, самопізнання, ставлення.

Рыбка Е. П. Духовные опоры: фигуры Григория Сковороды и Ивана Светличного в украинской литературе

Статья посвящена сравнению восприятия образов Григория Сковороды и Ивана Светличного поколением украинских шестидесятников. Проанализированы воспоминания об Иване Светличном, а также его епистолярный и поэтическое наследие. Сделана попытка определить, насколько похожи две творческие системы, как влияет наложение контекста, реалий жизни на творчество и интерпретацию мыслей предшественника. Определено, что для Ивана Светличного важными были понятия родственной работы, самопознания, культурный код творчества Григория Сковороды. Основная оппозиция – отношение к религии и Библии.

Ключевые слова: культура, отношение, поколение, самопознание.

Rybka O. P. Spiritual support: figures of Grigory Skovoroda and Ivan Svitlychny in Ukrainian literature

The article is devoted to perception of imagery of Grigory Skovoroda and Ivan Svitlychny by generation of Ukrainian sixties. The memories about Ivan Svitlychny and his epistolary and creativity are analyzed. An attempt to determine how similar are the two creative systems and how the realities of life on creativity and interpretation of thoughts of predecessor are affected by the overlay context were made. It was determined that the concept of related work and self-cognition, the cultural code of Grigory Skovoroda's creativity were important for Ivan Svitlychny. The main opposition is an attitude to religion and the Bible.

Key words: attitude, culture, generation, self-cognition.

УДК 821.161.2 – 92 Багрянний.09

О. В. Сеницина

**СТИЛІСТИЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ ПАМФЛЕТІВ ІВАНА
БАГРЯНОГО**

Іван Багрянний (1906 – 1963) відомий як прозаїк, поет, публіцист і громадський діяч. Його творчість має виразний поділ на два періоди.

Перший припадає на 20-і – початок 30-х років, коли з-під його пера вийшли збірки оповідань “Чорні силуети”, поезій “До меж заказаних”, поеми “Монголія”, “Ave, Марія”, “Скелька”. Другий період (1946 – 1963) пов’язаний із його перебуванням на еміграції в Німеччині. Незважаючи на те, що письменник прожив багато років за межами батьківщини, його світогляд сформувався ще під час перебування в Радянському Союзі. Він з власного досвіду знав важкі економічні умови життя в країні, політичні утиски, жертвою яких у 30-х роках став і сам, наслідком чого було багаторічне ув’язнення після політичних звинувачень. Слід зазначити, що в поглядах публіциста простежується зв’язок із думками його старшого сучасника Миколи Хвильового. Багряного в постаті Хвильового приваблювали відвертість, політична щирість, бажання бачити Україну вільною європейською державою. Він вважав, що в основі поглядів його ідейного вчителя і натхненника лежить “антиімперіалістична, антимосковська ідея, це націоналізм в повному розумінні цього слова. Це ревізіонізм комунізму докорінний і глибокий, це орієнтація на європейську духовність в ім’я абсолютного відриву від московської комуністичної духовності” [1, с. 95]. Політичні погляди Хвильового стали для Багряного своєрідним орієнтиром, гідним зразком для продовження, досягнення омріяної мети – політичної незалежності для України. Дослідник стверджує, що “кинута Хвильовим гасло “Геть від задрипанки Москви!” стало нарижним каменем національних ідей Багряного” [10, с. 169]. Така думка має рацію, бо в одному зі своїх листів до товариша по партії УРДП Ф. Пігідо в 1956 р. публіцист зазначав: “Наша принципова лінія полягала в нещадній критиці московської політики й абсолютній негації комуністичного московського режиму. *В абсолютній негації* (курсив – І. Б.). Так, мусимо все нещадно критикувати. Навіть коли би совети зробили дійсно щось позитивне, то ми мусимо сприймати це критично і бити в корінь, переступаючи через ці маленькі позитиви, як через несуттєві і спекулятивні дрібниці” [1, с.86].

Можна припустити з огляду на те, який потужний вплив мали погляди Хвильового на Багряного, що звернення останнього до жанру памфлету було продиктоване саме тим, що політичні думки його вчителя знайшли втілення в жанрі памфлету.

Памфлет як жанр, на думку дослідників [3; 4; 5; 6; 7], сформувався ще в часи античності. Вони називають імена Аристофана, Ювенала, Цицерона, які звертались до нього у своїй творчості. В Новий час памфлети писали Дж. Свіфт, Д. Дефо, Г. Філдінг, російські письменники-демократи. Не був забутий жанр і в ХХ ст. А. Шаргородська говорить про продовження в публіцистиці Багряного української середньовічної памфлетної традиції. [8, с. 177]. На сьогоднішній день теоретичне осмислення памфлету дало можливість вченим запропонувати цілий ряд його визначень [9, с. 252; 10, с. 177; 11, с. 23; 4, с. 106; 12, с. 80; 13, с. 204; 14, с. 13; 15, с. 3]. На нашу думку, найбільш повне визначення

запропонував С. Я. Яковлев: “Це дуже гострий сатиричний публіцистичний твір злободенного характеру, написаний з метою викриття політичного устрою в цілому або окремих його сторін, соціальних груп, партій, суспільних явищ, систем поглядів чи дій, здійснюваний найчастіше шляхом гнівного висміювання найбільш значних їхніх представників. Більша, в порівнянні з іншими жанрами, гострота памфлету визначається особливими завданнями та об’єктом критики, його прямою соціальною направленістю, прийомами відкритої полеміки, а також високоемоційними образними та мовними засобами” [14, с. 13].

Уже в цьому визначенні можна помітити дві головні вимоги до памфлету: по-перше, наявність різкої викривальної нищівної критики, а по-друге, її політична спрямованість, адже “саме поняття “памфлет” містить у собі поняття “політичний” [16, с. 182].

Публіцистична спадщина І. Багряного, значне місце в якій посідають памфлети, стала доступною широкому загалу в Україні після виходу в світ у 1996 р. зібрання його публіцистики, яка доти була у власності фундації ім. І. Багряного, що знаходиться у США. Останнім часом з’явилося кілька робіт з аналізом публіцистики письменника [7; 8; 17]. У них увагу приділено окремим аспектам кількох найвідоміших памфлетів публіциста. Тому буде доцільним розглянути найхарактерніші риси памфлетної спадщини І. Багряного, приділивши увагу особливостям його стильової майстерності.

Вже в першому памфлеті Івана Багряного “Чому я не хочу повертатись до СРСР?” (1946) аргументи набувають форми інвективи, спрямованої проти радянської комуністичної системи, яка всіма силами намагалась убити в письменникові та мільйонах людей особистостей, що бажали бачити себе вільними громадянами вільної країни. Він хотів привернути увагу світової громадськості до того факту, що комуністична система за своєю ідеологією та методами державного керування є близнюком фашистської системи і повинна бути зруйнована так само, як було спільними силами повалено фашизм. Названий памфлет був своєрідним вступом до цілого ряду наступних творів цього жанру. У ньому намічено магістральну тему, яка стане провідною в інших памфлетах митця, – це нищівна критика радянської системи. Вона знайшла втілення в ряді більш конкретних тем, серед яких можна виділити такі: 1) критика комуністичної влади як спадкоємниці Російської імперії; 2) репатріація, зовнішня політика країни – частина імперської політики Москви; 3) Сталін як натхненник створення новітньої рабовласницької системи; 4) Хрущов – гідний наступник Сталіна, продовжувач його справи під гаслами зміни курсу, облудність вигаданої Хрущовим критики культу особи; 5) полеміка з російською еміграцією; її бажання зруйнувати московський комунізм, але залишити імперію; спростування тези російської політичної еміграції, що Україна є одним з народів Росії.

У першому памфлеті Івана Багряного “Чому я не хочу вертатись до СРСР?” негативна оцінка суспільно-політичного устрою радянської держави, названої “тоталітарною кривавою більшовицькою системою”, винесена в епіграф. А як відомо, епіграф є цитатою або висловом, що містить головну ідею твору. Так комуністична система стала головним об’єктом критики у майбутніх публіцистичних творах.

У цьому ж епіграфі вперше згадується назва “червоний російський фашизм”. Очевидно, Багряний проводить паралель з фашизмом німецьким, бо він говорить про схожість комунізму та фашизму, які породжені однією нацією – німецькою [18, с. 66]. Публіцист розвиває цю тему і надалі. У памфлеті “Між “трупом” і “привидом” звертає на себе увагу персоніфікований паралелізм – “труп” і “привид”, з яких перший – фашизм – помер внаслідок подолання його в Другій світовій війні. А “привид”, точніше, “привид комунізму”, автор вважає звироднілим втіленням “назрілих соціальних зрушень в Європі” [18, с. 66]. Тобто якщо ідеї комунізму в ХІХ ст. були закономірним наслідком тогочасної суспільно-політичної ситуації, то їх втілення в ХХ ст. є вже явищем ненормальним. Потойбічна метафорична символіка вибрана не випадково, бо мається на увазі неодмінне зникнення як фашизму, що вже є здійсненим фактом, так і комунізму, яке авторові бачиться неодмінним у майбутньому.

Нищівному сарказму піддано в памфлетах постаті керівників Радянського Союзу – Сталіна та Хрущова. Дослідник жанру зауважує, що “масштаби критики в памфлеті очевидні: памфлет – не критика характерів, а критика соціальних явищ, навіть у тому випадку, коли він присвячений конкретній особі” [19, с. 156].

У памфлеті з саркастичною назвою “Над труною тирана” градація посилює емоційний вплив сарказму, адже “градація виступає одним із стимулів, що сприяють переконанню, впливаючи одночасно і на раціональне й на емоційне сприйняття” [17, с. 163]. У самому творі Багряний називає Сталіна “найвидатнішим з усіх видатних і найбільшим з усіх великих тиранів”. Антитеза допомагає протиставити його зовнішність та репутацію: “Сам досить буденний і непоказний в натурі, який же колосальний він був у створенні репутації, в репутації нещадного диктатора, жорстокого деспота, перед яким тремтіло геть усе в СРСР, починаючи від партійних верхів і до останнього громадянина тієї нещасної країни” [18, с. 354]. Сарказм автора досягає апогею, коли доводить, що “він утворив і подарував людству таку систему модерного рабства й таку систему модерної жорстокої інквізиції, якій не було рівної в усій історії людства. Систему, що нищила людей не сотнями, а мільйонами. Систему, що обернула на рабів усі 200 мільйонів населення СРСР, систему, в якій стерлася межа між каторжниками в тюрмах і концентраційних таборах і каторжниками на т. зв. “волі”. Різниця між ними лише в тому, що останні мусили ще безперервно славити Сталіна й партію й дякувати “наймудрішому з мудрих” за “щасливе життя”

[18, с. 353 – 354]. А “осягами” цієї системи, на думку публіциста, “є трагічні злидні, безправ’я, кріпацтво й бруталне потопання всіх людських свобод” [2, с. 472]. Для надання іронічного звучання автор бере слова в лапки, які “вказують на неможливість їх буквального сприйняття. Іронія стає не тільки засобом вираження авторської оцінки, але й знаряддям викриття, виявлення реального стану речей” [16, с. 29].

Для критики радянської системи І. Багрянний навів факт про візит французького прем’єра Еррію, надавши йому за допомогою коментаря саркастичного звучання: “Еррію в супроводі державних мужів Кремля завітав до “країни соціалізму” в 1933 році. Йому показувано “щасливу, радостну жінку”, а не діток, що жеруть траву, і не матерів, що від примари страшно голодної смерті божевільні, із витріщеними очима, стояли вже на порозі людоджерства” [18, с. 108]. Тут стилістичний контраст створено для підкреслення найвищого ступеня неправди, що на весь світ виголошувалася радянською пропагандою. Л. Кайда стверджує, що “прийом контрасту лежить в основі стилістичної будови памфлету. Цей прийом засновано на зіткненні двох понять, протиставлених не в логічному, а в цілком конкретному життєвому сенсі” [19, с. 158].

Контраст набуває саркастичного відтінку, коли автор протиставляє маленький шматочок хліба “ізлішкам”, видертим з рота приречених, видертим силою, терором, планово, щоб приректи мільйони трудівників на голодну смерть”. Цей шматочок стає символом голодомору, запланованого радянським урядом, для того щоб шляхом смерті примусити стати на коліна мільйони тих, які “не хотіли виконувати волі “вождя і партії”, не хотіли добровільно йти в ярмо сталінських колгоспів, не хотіли порядку речей, накиненого більшовицькою окупацією, хотіли бути вільними” [18, с. 107]. Антитеза надає трагізму зображеній картині українських сіл: “Квітучі колись села найбагатшої землі в Європі обернулися, як після чуми, в руїни”. Жахлива картина, намальована автором, постає перед очима, коли він говорить про людей, що повинні харчуватися подібно до худоби, приречені на голодну смерть: “Вони паслись отарами, вигризаючи спориш на вигонах, як вівці”. Апофеозом цієї страхітливої трагедії став факт, що “шляхи зарясніли трупами й кістками непохованих жертв... Ба, їх “уряд і партія” спеціально не квапились хоронити, ігноруючи до кінця, як “ворогів народу”, непримиренних ворогів сталінського “соціалізму”. Здичавілі собаки мали більше свободи і прав, тягаючи людські маслаки безборонно” [18, с. 107]. Контраст стає емоційно вражаючим, коли публіцист говорить про “мільйони безневинних людей разом з маленькими дітками й сивими старцями”, протиставляючи цьому офіційну назву жертв голодомору – вороги народу. Але при цьому лапки, в які взято це словосполучення, поруч із словами про “мудре керівництво визнаного “батька народів”, роблять саркастичну характеристику емоційно наснаженою, адже “сарказм продиктований гнівом, викликаним у художника даним явищем, тобто тим, що він вважає його

недоліки неприйнятними, які зачіпають важливі сторони, такими, з якими не можна примиритися” [15, с. 183].

Абсурдність існування держави, де можливі такі протиприродні явища, підкреслюють декілька назв комуністичної системи. Одна з них – “пролетарська імперія” – містить оксюморон. Тобто тут поєднано те, що в принципі не поєднується. Відповідно такий союз, особливо коли він зміг стати державою, не може бути керованим за законами здорового глузду. Тому наслідком є така страшна трагедія як голодомор. Перифраз “холодна тоталітарна машина” викликає асоціацію з бездушним механізмом, який трощить і знищує все на своєму шляху. Тільки для радянської машини цим “усім” були мільйони людей, що включені, як саркастично відзначає Багрянний, в плани “реконструкції людини”.

Антитеза, що містить компоненти “сталінська деспотія” і “цивілізований світ”, очевидно, має на меті протиставити демократизм західного світу і принципи керування державою в Радянському Союзі, які йдуть від традицій давніх деспотій на зразок рабовласницьких країн Давнього Сходу або Османської імперії, але є реалією в ХХ столітті. Слушність такої думки аргументують слова публіциста про те, що ті “ізлішки”, видерті з рота приречених, вже не були їхнім потом і кров’ю, а були “соціалістичною власністю” “соціалістичної держави”, як і самі ці трудівники були теж “соціалістичною власністю” тієї держави, підгорненими під ноги колоніальним “бидлом”, робочою худобою, яку можна нагодувати, а можна й заморити голодом” [18, с. 108].

Донести правду світові про українське селянство автор вважає тільки половиною правди. Адже жертвами радянської системи стали не тільки селяни, а й інтелігенція: письменники, військові, політичні діячі. А символічним фіналом імперських зазіхань комуністичної влади І. Багрянний вважає постать чеського політика Яна Масарика, який був закатований радянськими спецслужбами, так само як і болгарський антикомуніст Нікола Петков, страчений за виступи проти комуністичної системи. Найголовнішою своєю справою публіцист вважає нагадати світу про небезпеку поширення радянської експансії, привернути увагу світової громадськості до проблем Радянського союзу – відсутності політичних прав і свобод людини, економічної безправності та убогства, утиску національних інтересів. Не дарма у викладенні причин написання свого першого памфлету публіцист наголошував, що “писав його для чужинців, захищаючи інтереси життя українського народу” [18, с. 181]. Як уже зазначалося, з-під пера І. Багряного у 1946 – 1963 рр. після першого памфлету вийшло чимало творів, де піддано критичному аналізу різні аспекти політичного керівництва радянської держави. У результаті активної публіцистичної діяльності І. Багрянний став об’єктом зацікавлення радянських спецслужб. Але такий інтерес до своєї особи його тішить. З одного боку, це свідчить про результативну діяльність. Звертаючись іронічно до керівництва комуністичної партії як до Юпітера, він говорить, що для його преси напади на неї є “найкращим

атестатом”, тому що “слабких не лають”. З іншого боку, Юпітерова “злостивість не є ознакою моральної сили”. Автор у вигляді антитези протиставляє матеріальне і духовне: “Цей радянський голіаф, цей матеріальний колос, морально перед нами слабкий” [18, с. 546]. Очевидно, тут мається на увазі біблійний вислів про колоса на глиняних ногах, що уособлює щось непевне і нетривале. Радянська ідеологія, хоч і підперта колосальними матеріальними витратами, не має під собою найголовнішого – переконаності широких мас населення в правильності своєї політики. При цьому Багрянний не вважає за потрібне наслідувати принципи радянської системи, для якої найголовнішою засадою стало проголошене засновником ордена єзуїтів Ігнатієм Лойолою, що “для досягнення мети всі засоби добрі” [18, с. 546]. А цей орден, як відомо, не відзначався використанням шляхетних методів для досягнення мети. На противагу цьому публіцист говорить: “Ми не лютуємо безпardonно і не пускаємося берега людської гідності, тому що ми певні своєї правоти. Правий не потребує обертатися в скорпіона. Ми знаємо, що в нерівнім змаганні з забріханим радянським комуністичним Юпітером наша правда переможе. Ба, не тільки переможе, а вже перемогла морально. Морально наш ворог потерпів поразку” [2, с. 546]. Він упевнений, що ворог не зможе знести його з політичної й життєвої арени, бо в ньому живий дух неспокою і ним керує “почуття честі та почуття великого християнського обов’язку”. Час показав слушність цих патетичних слів Івана Багряного, який весь жар свого серця, всю свою душу, творчі сили і талант віддав служінню Батьківщині. Його палкі і пристрасні памфлети служили справі набуття Україною незалежності. Найголовніше їх призначення – дієвість, що є свідченням майстерного написання творів. Г. Я. Солганик стверджує, що “експресивно значимими в публіцистиці виявляються всі мовні засоби, бо вони втілюють публіцистичну ідею” [20, с. 133]. Аналіз памфлетів довів, що публіцист майстерно використав усю палітру памфлетних стилістичних засобів для того, щоб найефективніше вплинути на уяву реципієнтів та викликати реакцію на свої ідеї серед однодумців та ідейних ворогів.

Література

- 1. Багрянний І.** Листування : в 2 т. / Іван Багрянний. – К. : Смолоскип, 2002. – Т. 1. – 2002. – 706 с. – Т. 2. – 2002. – 556 с.
- 2. Огородник Т.** Два світочі українського відродження (М. Хвильовий в публіцистиці І. Багряного) / Т. Огородник // Молода нація : Альманах. – 1996. – №4. – С. 168 – 175.
- 3. Курье Поль-Луи.** Памфлеты / Поль-Луи Курье. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 366 с.
- 4. Макарян А.** О сатире / А. Макарян. – М. : Советский писатель, 1967. – 274 с.
- 5. Нестер З.** Поетика памфлета / З. Нестер. – К. : Наукова думка, 1973. – 238 с.
- 6. Скуленко М. И.** Убеждающее воздействие публицистики / М. И. Скуленко. – К. : Выща школа, 1986. – 174 с.
- 7. Шаповаленко Н.** Історична та автобіографічна

парадигми у листі-памфлеті Івана Багряного “Чому я не хочу вертатись до СРСР?” / Н. Шаповаленко // Діалог: Медіа-студії. – 2005. – Вип. 3. – С. 181 – 187. **8. Шаргородська А. Ф.** Традиції середньовічного сатиричного письма в публіцистичних творах І. Багряного / А. Ф. Шаргородська // Вісник Харківського національного університету. – 2006. – № 742. – Сер. Філологія. – С. 176 – 187. **9. Здоровега В.** Теорія і методика журналістської творчості / Володимир Здоровега. – Л. : ПАІС, 2004. – 267 с. **10. Ткачев П. И.** Иду на “вы”. Заметки о памфлете / П. И. Ткачев. – Минск : Издательство Белорусского государственного университета им. Ленина, 1975. – 253 с. **11. Карпенко В.** Газетні жанри як комунікативні форми журналістики / В. Карпенко. – К., 2002. – 38 с. **12. Тертычный А.** Памфлетом жечь сердца людей / А. Тертычный // Журналист. – 2000. – № 12. – С. 80 – 82. **13. Эвентов И.** Пути памфлета / И. Эвентов // Звезда. – 1938. – № 9. – С. 201 – 225. **14. Яковлев С. Я.** Современный памфлет как жанр / С. Я. Яковлев // Вестник Московского университета. Серия XI. Журналистика. – 1967. – №1. – С. 3 – 17. **15. Ярмиш Ю.** Памфлет / Юрій Ярмиш. – К., 1999. – 54 с. **16. Симкин Я. Р.** Сатирическая публицистика / Я. Р. Симкин. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского университета, 1976. – 173 с. **17. Шаповаленко Н. М.** Форми синтезу ідейно-публіцистичного та образно-художнього начал у творах Івана Багряного : Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.08 “Журналістика” / Н. М. Шаповаленко. – К., 2007. – 19 с. **18. Багряний І.** Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе / Іван Багряний. – К. : Смолоскип, 1996. – 856 с. **19. Кайда Л. Г.** Стилистический облик современного памфлета / Л. Г. Кайда // Поэтика публицистики. – М. : Изд-во Московского университета, 1990. – С. 146 – 169. **20. Солганик Г. Я.** О поэтике публицистики / Г. Я. Солганик // Функциональная стилистика : теория стилей и их языковая реализация. – Пермь, 1986. – С. 128 – 134.

Синицина О. В. Стилiстична майстернiсть памфлетiв Iвана Багряного

У статті розглянуто публіцистичні твори українського письменника та публіциста, які відносять до жанру памфлету. Відзначено їхнє тематичне розмаїття у творчості Івана Багряного, а також найхарактерніші стилістичні прийоми, що використовуються автором для створення яскравої та емоційно насиченої картини дійсності.

Ключові слова: памфлет, іронія, сарказм, антитеза, контраст.

Синицина О. В. Стилистическое мастерство памфлетов Ивана Багряного

В статье рассмотрены публицистические произведения украинского писателя и публициста, которые относятся к жанру

памфлета. Отмечено их тематическое разнообразие в творчестве Ивана Багряного, а также характерные стилистические приёмы, которые автор использует для создания яркой и эмоционально насыщенной картины действительности.

Ключевые слова: памфлет, ирония, сарказм, антитеза, контраст.

Synytsyna O. V. Stylistic skill of Ivan Bagrjany's pamphlets

In article are considered publicistic products of the Ukrainian writer and the publicist which concern a pamphlet genre. Their thematic variety in Ivan Bagrjanogo's creativity, and also characteristic stylistic receptions which the author uses for creation of a bright and emotionally rich picture of the validity is noted.

Key words: pamphlet, irony, sarcasm, contrast, antithesis.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Рильський

Л. Ю. Тарарива

АДАПТАЦІЯ ТЕМПОРАЛЬНОЇ СТРУКТУРИ МІФОЛОГІЧНОГО КАЛЕНДАРНОГО РОКУ В ТВОРЧОСТІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ІДИЛІЇ “НА УЗЛІССІ”)

Творчий доробок Максима Рильського, попри значну кількість досліджень, потребує реінтерпретації у сфері міфопоетики, оскільки цей аспект ще не був предметом спеціального дослідження.

Стаття є фрагментом дисертаційного дослідження “Міфопоетика творчості Максима Рильського” (затверджена протоколом № 2 від 28 травня 2009 року Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка).

До творчості М. Рильського у різні роки зверталися В. Агєєва, Ю. Булаховська, С. Єрмоленко, С. Єфремов, П. Мовчан, В. Моренець, М. Неврлий, В. Новак, О. Стеценко, Л. Таран та ін. Проте адаптація темпоральної структури календарного року в творчості М. Рильського не стала предметом окремого дослідження.

Аналізуючи вкорінення даної структури, ми зверталися до концепції Н. Фрая, окремих положень монографії Дж. Фрейзера “Золота гілка”, роботи Мірче Еліаде “Міф про вічне повернення”, досліджень В. Іванова, Е. Кассіра, Є. Мелетинського, В. Гопорова, О. Фрейденберг, Ф. Шеллінга, К. Юнга.

Метою статті є дослідження адаптації номіфологічної темпоральної структури календарного року в ідилії “На узліссі” Максима Рильського.

Ідилія “На узліссі” складається з чотирьох циклів: “Осінній сад”, “Ясні простори”, “Зимові візерунки”, “Весняний стрій”, що відтворює цикл природнього коловороту – змін пір року. Цикл будується за такою схемою: весна – осінь – літо – зима – весна, “зачиняючи” тим самим сакральне коло життя.

Ідилія починається з циклу “Осінній сад”, проте, на першому плані, постає весна як модус початку існування, розквіту, космологічного відтворення екзистенції. Варто зазначити, що початок і завершення циклу образом весни є підтвердженням тези про завершену циклічність, образ-домінанту кола всесвітньої впорядкованості.

Дії, що відтворюють сакральний початок космосу, детерміновані, у першу чергу, річним циклом природнього коловороту, репрезентовані через значеннєві модули певних ритуалів. Так, відтворений ритуал посіву зерна, як реповторення створення світу, містить у собі давнє походження, пов’язане з початком космосу, що відбувається навесні: В цей час ясний у поле, як годиться, / Сини землі з побожністю ідуть / І в лоно тепле, животворне, чисте / Невтомно сіють зерно золотисте [1, с. 76]. Мірче Еліаде знаходить такі ритуалістичні дії у мандіїв Ірана й Ірака: “...після початку Нового року іранські азербайджанців кидають сім’я в горщик із землею; вони стверджують, що роблять це в пам’ять про творіння” [2]. В іранській міфології зустрічаємо подібний звичай засіву семи видів сім’я. Подібне трактування засіву як початку світової гармонії знаходимо й у слов’ян: “...коли господар уперше виїздив орати ниву, то обов’язково зодягав нову сорочку... дружина скроплювала його свяченою водою” [3, с. 133]. Отже, ритуал посіву зерна весною є початком відтворення вторинного повторюваного світоустрою. Крім того, обряд посіву супроводжується магією словесних формул-замовлянь, що мали на меті закликати врожай та пришвидшити становлення нового річного циклу: “Засівів ранніх лане пресвятий! / Рости, цвіти, хвилюйся, розвивайся; / Мов людське серце радістю надій, / Урунами веселими пишайся!” [1, с. 76]. Крім того, ритуалем засівання супроводжує сакральне дійство повторення танцювальних рухів, що є семантичним дублетом архетипного образу сонця. Обряд засівання супроводжується магією співу, цілісності рухів. Відбувається перехід від просторових категорій (медіація між небом і землею) до часових (медіація між початком космосу та його реповторенням). Звернення до сил природи через молитву апелює до язичницького відтворення світу: “Під п’яне колихання верховіть / Молитись чистим, голубим просторам, / Не боячись бути названим актором!” [1, с. 68].

Темпоральні зміни пов’язані в циклі з солярною теорією язичників, репрезентовані міфологемою Світового Духа – вищою субстанцією, яка детермінується такими міфологемами-семантичним дублетами: “сонце”, “зерно”, “комин”, “колос”, “ранок золотий”, “груша золота”, “танок”, “квітка золота”, “крила”.

Отже, зміни пір року керовані вічним світилом, вітальною силою природопочатку, сонячною енергією. Скуратівський, зокрема, зазначає: "... у мітологічних віруваннях цьому небесному світилові відводилась особлива увага; перед ним благоговіли, йому сповідалися, вважаючи найвищим покровителем усього живого на планеті" [4, с. 211]. У залежності від змін сонця змінювалися й пори року. Тому Рильський, номінує міфологему "сонце" Світовим Духом – Богом, слідуючи слов'янським віруванням і ритуалам: Усі книжки, усі земні поети, / Усі зрідні душі його живій: / Бо всі вони – лиш відблиски одного, / Одного сонця: Духа Світового! [1, с. 67].

Осінь, як перехідна ланка розвитку світу, є фазою завмирання природи (за Н. Фраєм), етапом нової стадії життя, пов'язаного з циклічністю. Міфологема сонця представлена тут такими семантичними дублетами: "колос золотий", "груші золоті", "стежка золота", "квітка золота". У першому колі циклу втілений традиційний обрядовий ритуал збору врожаю: "А там – як колос золотий доспів, / І радий стріть побожно дзвін серпів" [1, с. 65]. Осінь автор асоціює зі спокоєм, з аполонівським початком. Людина та її дії згармонізовані з природними змінами. Природній спокій осені пов'язаний зі спокоєм людини, тим самим відтворюючи детермінованість людського життя біоритмам природи.

У циклі "Ясні простори" час підпорядкований діонісійському початку – буянням фарб, проте не позбавлений внутрішньої аполонівської гармонії. У циклі відтворений давній ритуал, що пов'язаний з принесенням жертви та мисливством, його архетипне відтворення, тим самим знову відбитий принцип творення космосу як відтворення первинного космічного *gebuid* (*термін наш*). Божественний акт, як повторення космосу, втілений за моделлю давніх слов'янських вірувань: "дощ – це також вода, пронизана сонячним світлом, а грозова хмара – безпосереднє поєднання води і вогню. Грім і блискавка, небесний вогонь, що пронизує небесну воду (літню хмару), завдяки якій розвивається і утверджується життя в природі – також поставлене українцями в основі світотворення" [5, с. 33], продовжує ідею сонцепоклонника, вірування сонячної енергії життя: Після грози весь світ немов умитий, / По очереті вирає роса, / І раді сонце теплеє зустріти / Натомлені громами небеса. / Гріх і людині сонцю не радіти, / Не розуміть, яка в йому краса / І зміст який у буйному промінні, / Що позлотило хмари перемінні! [1, с. 70 – 71].

У циклі "Зимові візерунки" відтворюється ритуал полювання: "...Тихими полями, / Неначе привид, заєць пробіжить – / І вслід рушниця блисне й загримить!" [1, с. 75]. За визначенням Мірче Еліаде таке відтворення прадії є своєрідним відбиттям проєкції "усунення мирського часу й переміщення у час міфологічний" [2].

Цикл "Весняний стрій" є епіцентром відтворення, часовою віссю циклу космологічного творення Всесвіту, оновлення життя, жаги

екзистенції. Здійснена часопросторова узгодженість між часовим модусом, втіленим в образі весни, й просторовим, інтерпретованим як образ “хатинки з золотим коминком”, у межах яких відбувається *rebuild* часу. Отже, часопросторова координата перебуває в одній площині.

Структура ідилії “На узліссі” чотирициклічна, що ще раз підтверджує адаптацію мономіфу кола природного коловороту, яке у своїй основі містить символічне сакральне коло, апелюючи до чотирьох сторін світу, чотирьох пір року, завершеності кола. Така чотирифазна будова є подібною до структури Світового дерева, мандали, християнського хреста. Е. Кассіер, зокрема, зазначає, що четвірка – це число, “у якому відбивається ... зв’язок будь-якого конкретного буття з основною формою універсуму” [6, с. 154].

Мономіфологічний цикл змін пір року, темпоральних перетворень пов’язаний і з суб’єктивним чинником, себто внутрішніми психологічними змінами героя, причому це міфологічно традиційні зміни, які підпорядковані природному першопочатку. Найбільший пік активності, оновлення відбувається весною, яка “уявлялася слов’янам не просто порою року, але живою істотою, втіленням стихійних богів й богинь... Весну величали подібно богині, яка пробуджувала землю від зимнього смертельного зацепеніння, що відроджує животворні, родючі сили природи...” [7, с. 163]. Людина перебуває в такому ж повторюваному циклі, детермінованого природним коловоротом буття.

Подібними до міфів є й передавання змін природного циклу за допомогою музики. Так, у кельтській міфології бог Дагда грав на арфі-дубі, Аполлон – на кіфарі, змінюючи своєю музикою пори року. Рильський, за традицією, вводить у контекст циклу музичну інтерпретацію змін року, розширюючи значеннєвий простір музики як молитовного звернення, так фортеп’янна гра детермінує собою не лише початок нового річного етапу, але й заклик до природопочатку, внутрішньої молитви природі.

Герой володіє здатністю до змін року – саме в його руках є кобза та її сакральні звуки, що уможливають зміну темпоральної одиниці: Тепер весни пориви й поцілунки / Мені на ум стривожений прийшли... / Охоплений крилатою весною, / На новий стрій я кобзу перестрою! [1, с. 75]. Крім того, музика кобзи є ознакою повернення до традиції, гармонійного поєднання людини та природи, вирування архетипів, якій протиставлений “галас сучасної музики” [1, с. 68]: В зелений ліс, – і ідилічний стрій / Вертаєм кобзі писаній своїй [1, с. 68]. Відчутним є вирування музики природи, трави, степів, які також втілюють вічний коловорот екзистенції.

Останній октет є гімном відродження природи й життя. Проте відчутним є й поступовий перехід людини до лінійного часу, історичного світовідчуття, оскільки утверджена релігійна основа життя людини, втілена ідея християнського року від народження до воскресіння Ісуса Христа. Оприявленим стає синтезування віри в Бога й в існування

архетипів водночас: Осанна в вишніх! Великодні дзвони, / Кришталь чарок, фіалок перелив; / Танки дівочі, ніби мак червоний, / І шум води, і парубочий спів! / Благословенні божеські закони, / Безмежність неба і краса світів! [1, с. 78].

На наш погляд, у тексті аналізованого твору відтворений поступовий перехід від циклічного міфологічного часу до лінійного релігійного, від світу архетипів та пантеїстичної віри в природний першопочаток до віри в Бога. Слушним підтвердження цього факту є теза Еліаде: “віра... означає повне звільнення від... природних “законів”... являє собою нову формулу співпраці людини з творінням... у момент виходу за межі традиційної культури архетипів й повторення”[2].

Отже, цикл природного коловороту стає фоном для відтворення суб’єктивного світу героя, синхронізуючи його дії з природними темпоральними змінами, проте не є статичним, виконуючи функції розширення часової площини, стає кодом для розуміння психологічних зламів героя, координує мікрокосм, конденсує епоху прачасу, єднає континууми світів тощо. Часова циклічність, що має міфологічний базис, тим самим, створює зручну модель опису екзистенції мікрокосму в макрокосмі. Автор, слідуючи за міфологічним світоглядом, знаковим епіцентром початку космічного вирування життя вважає модус весни, який стає апофеозним симбіозом вітальної сили як макрокосму, так і мікрокосму, втіленого в конкретному індивіді, констатує про їхню взаємозалежність і взаємообумовленість.

Література

- 1. Рильський М. Т.** Зібрання творів у двадцяти томах: Художні твори. Томи 1 – 11 / [упоряд. В. П. Лети та ін.]. – К. : Наукова думка, 1983 – (Художні твори). Т. 1: Поезії 1907 – 1929. Проза 1911 – 1925. – 1983. – 534 с.
- 2. Еліаде М.** Миф о вечном возвращении [Електронний ресурс] / М. Еліаде. – Режим доступу: http://webreading.ru/sci/_sci_culture/mircha-eliade-mif-o-vechnom-vozvrachenii.html.
- 3. Скуратівський В. Т.** Дідух: Свята українського народу / В. Т. Скуратівський. – К. : Освіта, 1995. – 272 с.
- 4. Скуратівський В. Т.** Русалії / В. Т. Скуратівський. – К. : Довіра, 1996. – 734 с.
- 5. Дмитренко М.** Українські символи / М. Дмитренко, Л. Іваннікова, Г. Лозко, Я. Музиченко, О. Шалак. – К. : Ред. часопису “Народ”, 1994. – 139 с.
- 6. Кассирер Э.** Философия классических форм. Т. 2 / Э. Кассирер. – М. : Спб. : Университетская книга, 2001. – 280 с.
- 7. Шапарова Н. С.** Краткая энциклопедия славянской мифологии: Около 1000 статей / Н. С. Шапарова. – М. : ООО “Издательство АСТ” : ООО “Издательство Астрель” : ООО “Русские словари”, 2001. – 624 с.

Тарарива Л. Ю. Адаптація темпоральної структури міфологічного календарного року в творчості Максима Рильського (на прикладі ідилії “На узліссі”)

У статті досліджується адаптація темпоральної структури міфологічного календарного року в ідилії Рильського “На узліссі”. Визначені шляхи “вживлення” концепцій часу на основі міфопоетичного аналізу.

Ключові слова: категорія часу, темпоральна структура, ритуалема.

Тарарива Л. Ю. Адаптація темпоральної структури міфологічного календарного года в творчестве Максима Рильського (на примере идиллии “На опушке леса”)

В статье исследуется адаптация темпоральной структуры мифологического календарного года в идиллии Рильского “На опушке леса”. Определены пути “вживления” концепций времени на основе мифопоетического анализа.

Ключові слова: категория времени, темпоральная структура, ритуалема.

Tararyva L. The adaptation of a temporal structure of mythological calendar year in creation of Maxym Rylsky (on the example of idyll “On the fringe of the forest”)

The article deals with the adaptation of temporal structure of mythological calendar year in the idyll of Rylsky “On the fringe of the forest”. The ways of “existence” the conceptions of time on the basis of mythopoetic analysis are explained .

Key words: temporal structure, category of time, ritualema.

УДК 821,161,2 – 1,09+929 Кременський

О. М. Тичук

**ФІЛОСОФСЬКЕ БАЧЕННЯ СВІТУ У ПОЕТИЦІ
Я. КРЕМІНСЬКОГО**

Жанрова структура літературного твору одне із важливих питань при дослідженні поезії. Спосіб зв'язку між складовими частинами, компонентами твору як цілісного організму та система істотних відношень між ними дає можливість належно зрозуміти поезію як єдине ціле автора. Завдяки жанровій структурі можна зробити аналіз творчості письменника, дати характеристику творам, знайти загальне поняття особливості творчого доробку, визначити закономірності поетики.

Поняття філософської лірики в українському літературно-критичному та літературознавчому дискурсах активно вживається принаймні з 60-х років минулого століття, ця терміносполука ще належить до найбільш дискутованих, теоретично неусталених, навіть сумнівних. Попри те, що численні рецензії, статті й монографії рясніють констатаціями філософічності окремих творів, циклів, книг, письменницьких обдаровань, сама категорія літературної філософічності й генологічний статус такого її вияву, як філософська лірика, ще й досі зазнають серйозної критики.

“Як простір немислимий без руху, так поезія немислима без думки,— нотував у щоденнику В. Симоненко. – Що то за простір, коли в ньому не можна рухатися? Яка то поезія, коли вона не мислить? Поезія – це прекрасна мудрість” [1, с. 85]. Прикметно, що О. Потебня вбачав сутність лірики якраз у дистанціюванні від безпосередньої емоційності, її раціоналізації: “Вона (лірика) є поетичне пізнання, яке, об’єктивуючи почуття, підпорядковує його думці, заспокоює це почуття, відсовує його в минуле і таким чином дає можливість піднятися над ним” [2, с. 287]. Упродовж кількатисячолітньої культурної історії людства філософія і поезія повсякчас взаємодіяли, взаємопроникали, взаємозбагачувалися.

Теоретична самосвідомість цієї взаємодії знайшла вияв у філософсько-естетичних концепціях Платона, Аристотеля, середньовічних і ренесансних неоплатоніків, Ф. Шлегеля, Новаліса, Ф. Шеллінга, Г. В. Ф. Гегеля, Р. В. Емерсона, Дж. Сантаяни, Т. С. Еліота, М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, Т. Адорно й багатьох інших.

Тісне взаємозближення філософії та літератури (зокрема поезії) спостерігається і в українській культурі. Екзистенційно-художній характер національного філософування відзначали численні науковці, починаючи від Д. Чижевського та І. Мірчука та закінчуючи сучасними вченими В. Горським та О. Забужко.

Мета статті – розглянути домінантні риси філософської лірики Я. Кремінського, простежити засоби творення творчого доробку, та домінантні риси філософської лірики.

Філософічність – різновид інтелектуалізму в літературі, це якісна властивість творів, спрямованих на художньо-філософське осмислення універсально-субстанційних (всезагально-сутнісних) проблем буття людини і світу як предмета художнього пізнання. Філософічність – характеристика насамперед ідейного змісту твору, але внаслідок діалектичної єдності категорій змісту і форми, проблематики і поетики, ідеї й образу, пронизуючи всю концепцію тексту, вона визначає його художню структуру, систему образів, композицію, навіть особливості мовного оформлення. Характеристику творчості Я. Кремінського починаємо з поезії громадсько-політичного та філософського спрямування, які займають важливе місце у творчості автора на усьому етапі становлення та еволюції. У монографії “Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства”

Ігор Козлик доводить, що радше за все реалізується філософська тема у елегії, одах, сонетах, танках тощо. За його словами ліричний твір здобуває свою жанрову конкретизацію у таких жанрово-текстових просторах:

– *релігійно-філософська лірика*, появу та функціонування якої у творчості письменника можна пов'язати передусім з існуванням глибоких переживань автора про сенс життя, його справжнє покликання, долю та інші важливі моменти, які турбують майже кожну людину. До таких творів відносимо вірші: “Сонце вбирають шкірою”, “Так смішно життя прожити”, “Якої ще потрібно долі”, “Осінні вечорові роздуми”, “Самуїлова дорога”, “Денце душі” та інші.

Відповіді на споконвічні питання шукає поет у своїх творах “Вічнозелена любов”:

Шукаю істину всі дні,
Її вишукують щоночі,
Здається, бачать її очі,
Вдивляюсь – істина в п'їтьмі [4, с 58].

Художній світ Я. Кремінського – це світ філософських проблем буття, вічні питання ідеології та психології;

– *любовно-філософська лірика*, де увага художника зосереджена на відтворенні епізодів із внутрішнього життя людини. Поет уловлює зародження почуття, зображує його розвиток, наростання і деякий фінал – як осмислення саморозвитку. Поетичні твори, в яких ідеться про сердечні переживання, прояви любові ліричного героя, тощо, посідають найпомітніше місце в літературі Ярослава Кремінського. Їх невелика кількість, але всі вони яскраво характеризують почуття та емоції автора. Поезія оспівує захоплення та ідеалізацію жінки до душевних злетів, розчарування, ревнощів, зради тощо; від безпосередніх рефлексій до усвідомлення онтологічної сутності любові та її універсального значення в людському житті. Ціла збірка інтимної лірики “Ми осінні нині” (присвячена дружині Людмилі), “Я вдихаю моря свіжість”, “Ти тонка та гнучка, як тополя”, “Прилітайте, голуби, щорання”, “Що любов?”, “Воно українське: в суті та стеблі” та інші;

– *пейзажно-філософська лірика* є домінантною для творчості Я. Кремінського. Образи, які творить письменник, є завжди неповторними та водночас реалістичними. Верби, тополі, коноплі, м'ята та інші складові компоненти природи на мові поета точно зображують творче мислення та головну мету автора, яку він хоче донести до читача, у всій життєвій конкретності зображуваного явища, людину як соціальну істоту в її шуканнях, боріннях, ідейно-світоглядних зіткненнях, помилках і перемогах, які зустрічаються їй на шляху пізнання самого себе і світу;

– *морально-філософська лірика* письменника зосереджена на духовному зростанні людини. В основі віршів Я. Кремінського зображення любові, доброти, щирості, врешті, краси почуттів, яка так важко виховується і яка є необхідною умовою справжніх гуманістичних

взаємин між людьми. Вірш “Чотирнадцять заповідей свідомого українця” розпочинається з настанови “будь моральний, бо моральність і чесність – це підстава твоєї гідності”. З чотирнадцяти заповідей заповідь про гідність людини стоїть на першому місці, поряд з заповіддю – шануй своїх батьків та люби свою Батьківщину [4. с 17]. Завдяки віршу можна простежити моральні та етичні норми, яких дотримується автор, його переконання, ідеологічні погляди;

– *громадянсько-філософська лірика* являє у своїй структурі авторське вираження філософічного елементу змісту твору і є важливим внеском автора у літературу. Я. Кременський у своїх віршах порушує питання національної самобутності України, висловлює своє ставлення до подій суспільно-політичного життя, звертає увагу читачів на постаті відомих історичних осіб, виявляє патріотичні почуття, висвітлює любов до Батьківщини. Його лірика сприяє формуванню людської гідності, громадянського сумління, національної самосвідомості. Наприклад: “Причетність”, “Моя Батьківщина”, “Я зорею під небом прописаний”, “Як було впродовж тисячоліть”, “Проснись – і спом’яни”. Ознаки громадської лірики помітні навіть у віршах-пейзажах. До таких віршів відноситься цілий ряд творів, пов’язаних однією назвою-зверненням “До верб”. Зображуючи дерево, яке гойдає безжалісно вітер, ми водночас проведемо паралель існування України “пригадала все прожите і горбить спину молоді”, надаючи риторичне запитання вербовій душі “чи довге буде життя?”, чи зможе перемогти “підступній стронцій Чорнобиля”. Цими творами автор виявляє прогностичну зіркість та неприховані переживання патріота щодо державницького майбутнього України.

Проблемно-тематичний діапазон громадянсько-політичної лірики багатий на сатирико-викривальні мотиви (“Хоч не так, хоч так”, “Чорна, в горі й радості земля”), написані у традиційному жанрі послання, ввібрала в себе чимало реалій дійсності, зумовлених обставинами українського політичного та культурного життя. Автор інколи використовує твори з сатиричним колоритом. Але в такому випадку до сатиричних важко віднести твори несатиричних жанрів, в яких використовуються прийоми іронії та сарказму. Адже сатира – це не тільки твори викривального характеру, а й спосіб відображення дійсності. Специфіка цих творів автора полягає в тому, що, на відміну від інших жанрів, вона утверджує позитивні ідеали через викриття недоліків. “Чорна, в горі й радості земля” вірш-обурення з приводу політики до продажу землі, автор у сатиричній формі розповідає про шматки землі, які “загорнули у целофан та продають”. Добре “політикам та бізнесменам” лише простий народ у жалобі, бо “прудівська земля безцінна”. Автор порівнює “торгашів” із фашистами, які у війну вивозили землю вагонами, не зважаючи на святе. Вірш закінчується переходом від сатиричного до заклику “Люди, люди, схаменіться, люди! Укажіть всім нерозумним путь!”, просить усіх проснутись “поки землю всю не продадуть” [4. с 97]. Я. Кременському властива незмінна увага до найгостріших проблем національного буття

України, прагнення активного втручання, за допомогою своїх творів у суспільні процеси, у зв'язку з чим жанрово-стильові особливості віршів спрямовані на виявлення та осмислення актуальних проблем. Реалізація цієї мети розкриває найбільші характерні риси індивідуального стилю письменника та вибір тих чи інших художньо-виражальних засобів. Близький до розглянутого прийом, який полягає в широкому проведенні аналогій. Інколи автор не вдається ні до вигаданих ситуацій, ні до аналогій, ні до будь-яких інших способів надання фактові іронічного забарвлення. На допомогу йому приходять звичайне літературне оформлення фактів. Вживаючи слова емоційної оцінки, виділяючи суттєве за допомогою інших лінгвостилістичних засобів, найчастіше таких, що ґрунтуються на анатомії, трансформації фразеологізмів тощо – поет досягає потрібного результату.

Велику увагу приділяє автор зв'язку з фольклором та застарілими жанровими різновидами, які асимілюють у його творчості з сучасними видами мистецтва, до таких форм написання вдаються майже всі письменники, за визначенням Н. Копитянської, саме жанрова структура буває “дуже рідко в чистому вигляді, частіше у гібридній формі” [101, с. 11]. Ярослав Кремінський не цурався творчого експериментування, коли поєднував силабо-тоніку з народним тактовим віршем “За народними мотивами” [3, с. 28], серед “від фольклорних” поезій передусім виділяються пісні.

Письменник виявив себе блискучим знавцем фольклору, народної психології та народного мислення. Використання народної пісні як з'єднувальної тканини в композиційній структурі твору та засобу розкриття психології героїв найчастіше пов'язані з нахилом письменника до соціально-значущої поетичної символіки. Індивідуальність поета відображається насамперед у його організованому словнику, що містить у собі розмаїття авторських ідей та тематичні обрії концептуально-світоглядного мислення. Масштабність художньої думки, філософська глибина і висока культура поетичного слова – це головні риси індивідуального стилю Я. Кремінського.

У процесі аналізу було висвітлено проблеми дослідження філософської лірики, неодмінною умовою якого постає з'ясування зв'язку між життєвим досвідом автора та його творами. Спроба вивчення згаданих питань відкриває широкі можливості для інтерпретації творів за умови збереження єдиного спрямування конкретного дослідження.

Наша робота є лише спробою постановки проблеми інтерпретації філософської лірики Я. Кремінського. Ця проблема заслуговує значно більшої уваги вчених, ніж їй приділялося дотепер. Необхідне широке дослідження із залученням аналізу творів письменника на різних рівнях і зверненням до фактів його біографії, історико-культурних чинників. Відтак, висновки з цього дослідження не можуть носити остаточного характеру.

Література

1. Симоненко В. Окрайці думок / В. Симоненко // Півні на рушниках: Оповідання, щоденник / [упоряд. та автор вступ. ст. М. Ільницький]. – Львів: Каменяр, 1992. – С. 81 – 88. **2. Потебня А. А.** Мысль и язык / А. А.Потебня. – К.: СИНТО, 1993. – 192 с. **3. Копитянська Н.** Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія / Н. Копитянська. – Львів : Паіс, 2005. – 368 с. **4. Кремінський Я.** Прозелень, прозорінь, просинь / Я. Кремінський. – Луганськ, 2004. **5. Кремінський Я.** Сказати людям виникла потреба: [вибрані поезії] / Я. Кремінський. – Хмельницький, 2002.

Тичук О. М. Філософське бачення світу у поезиці Я. Кремінського

У статті розглянуто філософську лірику у своїй діалектичній єдності категорії змісту та форми, проблематики і особливості мовного оформлення на прикладі поетичної творчості Ярослава Кремінського.

Ключові слова: філософська лірика, категорія, форма, художня структура, система образів, композиція.

Тичук О. М. Философское виденье мира в поэтике Я. Креминского

В статье рассмотрена философская лирика в своем диалектическом единстве категории содержания и формы, проблематики и особенности языкового оформления, на примере поэтического творчества Ярослава Креминского.

Ключевые слова: философская лирика, категория, форма, художественная структура, система образов, композиция.

Tychuck O. M. Philosophical view of the word in the Y. Kreminsky's poetic manner

The philosophical lyric poetry in its dialectical unity of the categories of content and form, range of problems and specific of language arrangement in the poems of Y. Kreminsky is considered.

Key words: philosophical lyric poetry, category, form, artistic structure, system of images, composition.

УДК 82.09+929 Лавріненко

Т. П. Шестопалова

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВО-КРИТИЧНИХ РЕФЛЕКСІЙ Ю. ЛАВРІНЕНКА

Предметні галузі історії та літератури в доробку Ю. Лавріненка належить до числа тих, що з життєвим віком усе більше визначали дослідницькі пріоритети цього автора й утримували в собі космос його думки. Вивчаючи документи його персонального архіву, ми прийшли до висновку, що в зрілій критичній свідомості цього мислителя вони становили собою певну концептуальну єдність, одним із конструктів якої є історія літератури. Метою статті є з'ясувати найважливіші, на нашу думку, етапи його формування.

До першого слід віднести працю Ю. Лавріненка в якості редактора “Української літературної газети” (1955 – 1958 рр.). Історія літератури, стан її вивчення в еміграції та в Радянському Союзі становили один із необхідних аспектів концепції газети, що постійно перебував під пильною увагою редактора на американському континенті. Щодо розуміння поняття “література”, то Ю. Лавріненко в листі до О. Оглоблина зрозумував його так: “УЛГ” є “літературна газета” в англосакському сенсі – тобто, розглядає літературу не тільки художню й літ[ературно]-критичну, а й з гуманітарних наук, насамперед також історичну і історіософську” [1]

Так, уже в першому числі “УЛГ” Ю. Лавріненко помістив дві рецензії на радянські видання “Історія України. Т. 1” (К., 1953 р.) та “Історія української літератури. Т. 1” (К., 1954 р.) під промовистою назвою “Історія без історії”, поставивши проблему радянської фальсифікації української традиції історичного знання в бік повного узалежнення української культури від російської, що – найстрашніше – призводило до примітивізації та занепаду вітчизняного наукового мислення, не лише історичного та історико-літературного. “В Росії так примітивно історії літератури не пишуть [...] Це не історія літератури, а книжка для готтентотів”, – підсумовує, слідом за Д. Чижевським, рецензент свій короткий оцінюючий виступ на шпальтах “УЛГ”. Ширшу критику Ю. Лавріненком “нового зигзагу політики Москви супроти історіографії України” подибуємо в числі 5 газети в статті “Від “абсолютного зла” до “абсолютного добра” і назад”.

Аби протидіяти радянському дикунству в історичній царині українознавства, редактор газети шукає в еміграційних колах матеріали, які б утримували й зміцнювали набуту українськими гуманітаріями ХІХ – перших десятиліть ХХ століть традицію історичного мислення; веде переговори з авторами, щоб добитися максимально повного осягнення заторкуваних ними питань історії літератури. У листі до

В. Дорошенка від 28. 6. 57 Ю. Лавріненко писав: “[...] Ваша стаття “Іван Франко про історію української літератури” ладна, я постараюсь її передрукувати і послати Вам на виправлення, час на це є, бо вона не встигла до липневої УЛГ [...] Шкода, що Ви ні слова не сказали (хоч згадали) про Франків “Нарис історії української літератури”, Львів, 1910 р.” [2].

Від перших чисел “УЛГ” у ній друкується праця В. Петрова “Українська інтелігенція – жертва большевицького терору”, зокрема, її перша частина, присвячена трагічній долі письменників. Збережена білоруським літературознавцем А. Адамовичем, вона давала безцінний матеріал для написання історії української літератури перших десятиліть минулого століття. Далі регулярно з’являються інформативні замітки про написання “Енциклопедії українознавства” (редактор В. Кубійович), що також містила необхідний фактаж для осмислення української історико-літературної діакронії без купюр. Редактор підтримує матеріали, що інформують читачів про історико-літературні дослідження еміграційних учених. Так, у числі 1 за 1956 р. з’являється інформація про статтю С. Гординського “Про Стріху, мадемуазель Зоце і Зелену Кобилу” (журнал “Київ”, 1955 р., ч. 5), а також стаття Ю. Шереха “Диптих про книжки з подвійним дном”, друга частина якої присвячена шевченкознавчій розвідці П. Зайцева (Нью-Йорк – Париж – Мюнхен, 1955 р.). У числі 2 за цей рік поміщено наукознавчий нарис О. Шульгина “Закони в науці і в історії, літературі та лінгвістиці”, де було прописано настанову необхідної рівноваги між суб’єктивним, індивідуально-вольовим началом у гуманітарних науках та “проблемами епох”, наблизитися до яких в акті думки стремить конкретна наукова свідомість.

Перелік емпіричних та теоретичних матеріалів на сторінках “УЛГ”, що вкупі формують відповідну інтелектуальну атмосферу для літературознавчого (зокрема, історико-літературного) знання, можна подовжувати. Однак важливий у нашому випадку висновок напрашується й впливає зі сказаного. Ю. Лавріненко в якості редактора літературно-мистецького видання був свідомий важливості творення історії української літератури як одного з аспектів гуманістики, повноцінний розвиток якої відповідає модерному етапу буття нації.

Як факт включення власної думки в процес плекання історико-літературної компетентності українців можна розцінювати антологію “Розстріляне Відродження” (Париж, 1959 р.). Робота над нею позначила другий етап історико-літературної діяльності Ю. Лавріненка. Епістолярій та особисті нотатки свідчать, що історія літератури постала тут у якості міждисциплінарної наукової матриці гуманітарного знання, що утримує в собі імпульси для розвитку інших галузей мислення. Зокрема, свою антологію Ю. Лавріненко коментує як таку, що “уконституювала окремий розділ історії української літератури, створеної в боротьбі і під ударами фізичного терору. Сама назва її має щось од архетипу

загальноєвропейської свідомості про смерть і воскресіння Христа, але поглибленого до вбивства самого воскресіння” [3, с. 4; 4]. Схоже, про покладений до книги універсальний дослідницький потенціал, що зумовлює широкий діапазон гуманітарних розмірковувань, веде мову й І. Костецький: “...книга нарешті ставить українську проблему не в народницькому пляні (романтичний і “грушевський” плян, перший щабель) і не в державницькому (другий, вищий щабель, – “липинський”), а у світовому чи то метафізичному. [...] воно, на мою думку, в тому, що українську проблему намацано як частину світової, частину слов’янської одночасно, ну, і якщо завгодно, – як частину “російської” проблеми” [5].

М. Шлемкевич у рецензії на антологію відзначав, що вона разом із викликом історичній науці “дати співмірний твір критичного роз’яснення і реабілітації української революції й державности 1917 – 1920 рр., занадто часто й завзято знеславлюваних ворогом і нами самими”, порушила складні естетичні, психологічні, філософські проблеми [6, с. 14 – 15]. Тим самим книжка про Розстріляне відродження імплікувала в собі тенденцію критичної свідомості на рівні концептів сугерувати простори кількох наукових площин. Антологія поєднала літературно-мистецький, історичний, політичний, біографічний матеріал під знаменником тяглості мистецької традиції, що відбиває характерні риси буття нації, яка її (традицію) уособлює.

Яким чином Ю. Лавріненко, зріла інтелектуальна діяльність якого напряму пов’язана з політикою (про що частково буде сказано далі), прагнув дотримуватися певної “чистоти” історико-літературного способу мислення, не змішуючи його з політикою та, з іншого боку, не вдаючись до вченого пуризму?

Розмірковуючи про стан вивчення української літератури в історичному аспекті, він визначав невідгдану позицію, в якій опиняється історія української літератури з огляду на її незмінну громадську заангажованість: “[...] Мене дратувало те, що історія української літератури 19 ст[оліття] перетворилася на 90 % в історію укр[аїнської] громадської й політ[ичної] думки на настроїв. Хотілось розмежовувати, уточнити межу між двома ділянками нашої культури” [7].

В інтерв’ю з нагоди 75-літнього ювілею критика журнал “Нові Дні” також поставив питання про небезпеку змішування українським літературознавством предметів одразу двох дисциплін – історії української літератури та історії України, провокативно поцікавившись, чи не помічав Ю. Лавріненко такої хиби у своїх працях. Відповідь звучала: “Так! Ця хиба в мене безумовно була. Це типова хиба для нації, яка не спромоглася на власну політичну силу й незалежність. Пригадується, як навіть великі українські люди, Леся Українка та Іван Франко гірко скаржились, що українська громадсько-політична боротьба обкрадає їм час на реалізацію їхніх великих літературних талантів. А останньо сугерується в УРСР невірна думка, нібито Україна 19-го і початку 20-го століття зовсім не мала політичної історії і змагань. Коли

ж історики 20-х років довели фактами, що така політична боротьба й історія була, то НКВД знищило їх самих і їхні історичні праці. Щоб протиставитись політичному дефетизмові і щоб самому позбутись підміни політики літературою і навпаки, я порядком винятку написав п'ять розвідок із чисто політичної історії України [...] [3, с. 5].

До згаданих в інтерв'ю політологічних праць Ю. Лавріненка належать розвідки “Українська Соціал-демократія (Група УСД) і її лідер Леся Українка” (журнал “Сучасність”, 1971 р.), “До еволюції світогляду і політичної думки Івана Франка” (“Збірник УЛГ (Української літературної газети)”, 1956 р.), анована бібліографія досліджень з 1917 по 1953 рр. на тему “Український комунізм і політика Советської Росії супроти України” (видання Східноєвропейського фонду, 1953 р.), “Рух Вільної Спілки” (журнал “Український Історик”, 1976 р.), “Історичне тло і попередники РУП” (“Науковий Збірник УВАН”, 1977 р.). Створення цих праць зумовило свідомий вихід Ю. Лавріненка в царину літературознавства, оскільки віднайдені й доведені ним факти політичної історії переконали його, “що ця політична історія не потребує літературних латок” [Там само] й дає моральне право повернутися до літературознавства, яке він уважав своєю професією та покликанням.

Так, окрім “Розстріляного відродження”, в історико-літературному ключі постали праці про П. Тичину, як-от “На шляхах синтези клярнетизму” (“Сучасність”, 1977 р.), “Павло Тичина і його поема “Сковорода” на тлі епохи” (“Сучасність”, 1980 р.), шевченкознавчі студії, серед яких “Шевченків Рубікон” (“Українські вісті”, 1948 р.), англomовна – “Шевченко та “Кобзар” в інтелектуальній та політичній історії століття” (Мутон, 1962 р.). Водночас до сприйняття в форматі історико-літературного знання надаються критичні есе, поміщені в першій та другій частинах його збірки “Зруб і парости” (“Сучасність”, 1971 р.).

Ці тексти витворювали наративну історію української літератури, специфіка якої полягала в висновуванні ланцюга літературних подій, що уособлював певну концептуальну організацію. На думку Д. Перкінса, “цей тип наративу особливо потужний в організації і пов’язуванні подій між собою. Причина полягає в тому, що цей різновид наративу виявляє взаємозв’язки подій як логічні зв’язки ідей” [8, с. 43]. Представлена таким – концептуальним – способом, література Просвітництва втілює ідею Розуму, наскрізну для відповідної культурно-історичної доби, а Романтизм як літературно-мистецька парадигма засновується на ідеях Уяви, Почуттів, Персональної Долі. Історія української літератури утримується критичною свідомістю Ю. Лавріненка як втілення ідеї неobaroko. Спираючись на це поняття, він створив профіль літературної дійсності, що сприймалася в якості чітко ограненої сутності. “Неobarokoцями” найближчого йому за духом контрапунктного моменту історії української літератури 20-х – початку 30-х рр. ХХ

століття він назвав М. Хвильового, П. Тичину, М. Куліша, Л. Курбаса, М. Бажана.

У листі до Л. Винара Ю. Лавріненко коментує власний інтерес до феномену необароко: “В літературі мене цікавило укр.[аїнське] літерат. [урне] необарокко (через виключні життєві труднощі необарокко осталося у мене в купі нотаток, начерків, чернеток). Одсіюючи від літератури факти політики, я зацікавився їх групуванням та тенденціями, їх сортуванням. І побачив, що категорія Українського Відродження є домінантною і в літературі і в політиці нашої. Більшість повоєнних еміграційних років пробував вияснити собі феномен Українського Відродження, яке й стало до деякої міри якщо не фаховим, то робочим профілем” [7]. У межах цього профілю Ю. Лавріненко вивчає історико-літературне значення М. Хвильового: “Чар Хвильового – культура і волюнтаризм. Це поєднання є властиве лише для дуже творчих епох” [9]. Із “необароко” пов’язує й успіхи письменників, не згодних з соцреалізмом. “Сучасні дисиденти на Україні думають і творять на вищому Непровінціональному рівні, що його здобули ще хвильовісти, вітаїсти, необароковці 20-30-х років. Значить, не дарма боролись вони за український “Олімп” і європеїзацію, мистецьки-культурну суверенність нашу” [10], – писав Ю. Лавріненко О. Зінкевич 15. 5. 72 р.

Теоретично підбудованим такий підхід до оприявлення цілісної картини розвитку вітчизняного письменства стає з тезою Д. Перкінса: “Логічна організація концепцій подає наступність періодів не тільки історично, а й робить її зрозумілою, такою, яку можна пояснити” [8, с. 43].

Зрештою, третій напрямок його діяльності як історика літератури втілювався в задумі створити цілісне концептуальне дослідження відповідного формату. На жаль, нам не вдалося за архівними даними точно визначити, ідею якого саме дослідження виношував Ю. Лавріненко після того, як створив антологію “Розстріляне відродження”, однак із великою долею вірогідності можна твердити, що він мав намір написати історію української літератури (у вузлових моментах розширену до історії української гуманітарної думки) для англійськомовних читачів. Прецедентів такої праці іноземною мовою в українському літературознавстві набереться небагато. І. Франко (польською та німецькою мовами), Д. Чижевський (німецькою), Ю. Луцький (англійською) викладали фрагменти української історико-літературної питальності іншомовним читачам.

Ю. Лавріненко гіпотетично мав намір представити діахронію українського письменства, наблизивши її до розуміння іноземного читача шляхом застосування мисленнєвих конструктів, що довели свою ефективність у попередніх працях. Лист І. Костецького частково проливає світло на це питання. Саме з нього ми довідуємося, що автор “Розстріляного відродження” виношує ідею синтетичної літературознавчої праці, базованої на традиції модерної української

думки. Наведемо кілька промовистих уривків зі згаданого листа: “[...] Щоб концепцію “Азійського ренесансу” (альфи та омеги твоєї майбутньої книги, безумовно) зробити реально вхопною для отупілого західнього мозку, варт мабуть її “пародійно” – тобто, за Чижевським: підсилено за допомогою обернення, – підбудувати тезою, яка останніми роками не дає мені спокою. Мова про типи “варварства”: аттіліянське та теодоріхянське [...]].

Узявши таку підбудову, дуже наочну й зрозумілу в західньому світі [...] Героями, на мій погляд, варт робити не Хмельницького й козаків, а тих, кого старий Куліш називав “культурниками”: Сковороду, Франциска Скорину. Туптала, навіть мандрівника початку XVIII ст. Барського, який виходив Єгипет і т.д., ну – і, мабуть, Мелетія Смотрицького. Ясна річ: також Костомарова, Драгоманова, Грушевського й Липинського. Окремий міт треба витворити з Потєбні та Юркевича.

З твоїх передмов і з генеральної статті [ідеться про силуети в антології та есе “Література вітаїзму” – Т. Ш.], зокрема з концепції двох гоголівських братів можна взяти до книги дуже багато, – samozрозуміло, допасувавши вже до інакшої композиції [...]” [5].

Концептуалізацію праці як приведення її до єдиного інтелектуально-образного знаменника мало здійснити поняття “необарокко”. На думку Ю. Лавріненка (та й не лише його), воно виражало засадничі ознаки української традиції буття, на яких і ґрунтується цілісне уявлення про предмет. “Це спеціальне ритмічне бачення, спеціальне думання й рухання, – продовжує І. Костецький. – Слабкість? Ну, звичайно ж. Красне слівце, наївна таємна дипломатія у стилі барокко з цидулками, захованими у перснях, і маркізами, перебраними на покоївок, відігравали для Мазепи вирішну роль. А Петро тим часом перевишколив своїх обезбороджених вояків на пруський марш. “Реаліст” переміг “бароковця”, точнісінько так само, як реаліст Ленін переміг мрійника Винниченка. Ну, а сила? Та звичайно ж! Сила постійно відкритого серця, сила постійного чуйного вуха, сила вміти вірити й надіятися там, де для цього немає жадних реалістичних підстав. Сила, інакше кажучи, яка потенційно все-одно переважає реалізм.

Це єдина лінія від “Слова о полку Ігореві” аж до Хвильового, Яновського й Довженка. Про “Поєму про море” ми вже з тобою домовилися раніше. Тож з Богом! [...] ще раз: десять разів благословляю [...]” [5].

На підставі сказаного ми вважаємо, що літературна свідомість Ю. Лавріненка (себто його свідомо філологічна, літературознавча позиція) тяжіла до незвичної на той час і ще сьогодні недостатньо застосовуваної в практиці історико-літературної думки синтези, яку сьогодні пов’язують із когнітивним способом здобування знання про літературу. Взаємодіяти з різними науковими площинами, зокрема, й

тими, що за звичкою кваліфікуємо як більш “точні”, для Ю. Лавріненка було органічним. “Синтеза, синтеза і ще раз синтеза! [...] Науковий і художній акт [...] Джерело, мотор їх один, але [нероб.слово – Т. Ш.] матеріал і ритм праці інший” [11] – так занотував собі Ю. Лавріненко ще в початковий період літературознавчої діяльності.

Таким чином, “відкритість на життя”, плекана й культивована філологічною думкою Ю. Лавріненка на противагу “замкненому універсуму” окремої наукової царини, дає право вивчати не тільки цей конструкт, а й інші конструкти та концепти його теоретичної свідомості у різних культурних практиках. Цей підхід спрямовує дослідників не стільки до “наукових і фундаменталістських претензій”, скільки до “примноження цікавих способів інтерпретації літератури, збагачуючи тим самим її розуміння дедалі новішими сферами” [12, с. 461].

Література

1. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 7, folder 4 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **2. Jurij Lawrynenko Papers.** – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 2, folder 3 – 4 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **3. Юрій Лавріненко** – дещо про його писання (Автобіографічне інтерв’ю до 75-ліття з дня народження // Нові дні. – 1981. – січень. – Ч. 1 (371). – С. 3-6. – С. 5. **4. Jurij Lawrynenko Papers.** – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 13, folder 7 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **5. Jurij Lawrynenko Papers.** – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 4, folder 17 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **6. Шлемкевич М.** Книга визову / М. Шлемкевич // Листи до приятелів. – 1959. – грудень. – Ч. 12. – С. 14 – 15. **7. Jurij Lawrynenko Papers.** – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 10, folder 12 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **8. Перкінс Д.** Чи можлива історія літератури? / [перекл. з англ. А. Іщенко]. – К.: Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2005. – 152 с. – С. 43. **9. Jurij Lawrynenko Papers.** – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 35, folder 1 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **10. Jurij Lawrynenko Papers.** – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 11, folder 2 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **11. Jurij Lawrynenko Papers.** – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 30, folder 2 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **12. Теорія літератури в Польщі.** Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / [упоряд. Б. Бакули]. – К.: Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2008. – 531 с.

Шестопалова Т. П. Історія літератури як предмет науково-критичних рефлексій Ю. Лавріненка

У статті розкрито погляди Ю. Лавріненка на особливості, характер, роль історії української літератури в розвитку літературознавства. Авторка виділяє три етапи становлення думки критика про історію літератури та характеризує його діяльність у цей час.

Ключові слова: історія літератури, історія, антологія.

Шестопалова Т. П. История литературы как предмет научно-критических рефлексий Ю. Лавриненко

В статье раскрыты взгляды Ю. Лавриненко на особенности, характер, роль истории украинской литературы в развитии литературоведения. Автор выделяет три этапа формирования мысли критика об истории литературы и характеризует его деятельность в это время.

Ключевые слова: история литературы, история, антология.

Shestopalova T. P. The history of literary as a object of scientific-critical reflections of J. Lawrynenko

The article opens of J. Lawrynenko's looks to the features, character, role of history of Ukrainian literature in development of literary criticism. An author selects three stages of forming idea of critic about history of literature and characterizes his activity at this time.

Key words: history of literature, history, anthology.

Актуальні проблеми літературознавства:
зарубіжне літературознавство

УДК 821.161.1 – 1.09+929 Гумилёв

О. А. Верник

**“ПЛЕНИТЕЛЬНАЯ ЭТО ФИГУРА ... В БОГАТОЙ
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫМИ ЛЮДЬМИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ”
(Н. А. ОЦУП О Н. С. ГУМИЛЁВЕ)**

Для литературы Русского Зарубежья имя Николая Степановича Гумилёва всегда имело особый смысл: “Увлеченность его поэзией проявлялась в зарубежье устойчиво, по нарастающей. К десятилетию со дня его смерти появилось в зарубежной печати больше откликов, чем к десятилетию со дня смерти Блока” [1, с. 13]. В различных центрах эмиграции организовывались многочисленные группы, воссоздававшие гумилёвский Цех поэтов. Подобные объединения существовали в Баку, Берлине, Константинополе, Париже, Праге, Риге, Таллинне, Тарту, Харбине, Шанхае. Образ Гумилёва стал для Русского Зарубежья символом мужества, чести, верности долгу. Интерес к личности способствовал новому восприятию творчества поэта. В. П. Крейд отмечает, что “в самом начале эмиграции в русских газетах и журналах Парижа, Берлина, Риги, Харбина и других городов появилось больше очерков, статей, рецензий о Гумилёве, чем за всю его жизнь” [1, с. 21].

Причиной пристального внимания со стороны Русского Зарубежья к личности и творчеству Гумилёва были не только обстоятельства трагической гибели поэта, но и многочисленные публикации его друзей, учеников, единомышленников, которые стремились сохранить память о поэте, передать его творчество последующему поколению. Они как никто осознавали, что Гумилёв, к сожалению, в силу разных причин не был оценен при жизни. Признание поэта, состоявшееся уже после его гибели, свидетельствует о том, что творчество Гумилёва не было сиюминутным, оно принадлежало будущему. Его поэзия служила поддержкой заключенным в ГУЛАГе, бойцам в окопах Великой Отечественной войны. Стихами Гумилёва признавались в любви, его жизненный пример часто способствовал самоопределению читателей. Творчество поэта вдохновляло авторов, живущих и в Советском Союзе, и за его пределами. Неслучайно первые собрания сочинений поэта, первые диссертации и монографии о Гумилёве появились именно в эмиграции. Русское Зарубежье было центром гумилёвоведения вплоть до второй половины 1980-х годов, и лишь с перестройкой творчество поэта стало всесторонне изучаться на Родине.

Одним из авторитетных исследователей творчества Н. С. Гумилёва в Русском Зарубежье был Н. А. Оцуп. Ему принадлежат первая диссертация о поэте, статьи, воспоминания, стихотворения. Оцуп был учеником Гумилёва, настоящим последователем его философских и творческих принципов. Изучения восприятия Оцупом творчества Гумилёва все еще не стало предметом научного рассмотрения. Фрагментарно об этом писали В. Крейд, А. Бахрах. Но эти работы являются либо комментариями к воспоминаниям Оцупа, либо посвящены его биографии. Поэтому цели и задачи нашего исследования обусловлены стремлением определить особенности восприятия Оцупом творчества Гумилёва, показать преемственность этих авторов.

Николай Авдеевич Оцуп был одним из учеников, друзей Гумилёва. Он близко общался с поэтом последние три года его жизни: с 1918 по 1921. Именно этот период многие исследователи называют самым ярким и плодотворным в творчестве Гумилёва. Поэты вместе работали во втором Цехе поэтов, сотрудничали в издательстве “Всемирная литература”.

Оцуп был одним из акмеистов Русского Зарубежья. Вместе с Г. Ивановым, И. Одоевцевой, Г. Адамовичем он продолжал развивать поэтику акмеизма, но уже на иной поликультурной почве. “До конца жизни Оцуп остался верен ряду принципов акмеизма, который хотел возродить под названием “персонализм” [2, с. 287].

Гумилёв и Оцуп были царскосёлами, в разное время учились в николаевской гимназии. В этой гимназии учились шестеро братьев Оцуп. “Чуть ли не в каждом классе было одно время по Оцупу. Не помню точно, сколько их было, но что-то очень уж много. Из них двое, если не ошибаюсь, вышли на широкую литературную дорогу”, – шутливо заметил поэт Д. Кленовский [2, с. 30]. Оцуп еще в юности был поверхностно знаком с Гумилёвым: “Брат и Гумилёв были не то в одном классе, не то Гумилёв был классом младше. Я моложе брата на 10 лет, значит, мне было тогда лет шесть, а Гумилёву лет пятнадцать. И все же я Гумилёва отлично запомнил, потому что более своеобразного лица не видел в Царском Селе ни тогда, ни после. Сильно удлинённая, как будто вытянутая вверх голова, косые глаза, тяжелые медлительные движения и ко всему очень трудный выговор, — как не запомнить! Помню, тогда же брат сказал мне, что этот гимназист — поэт Гумилёв и что стихи его даже появились недавно в гимназическом журнале” [2, с. 174].

Гумилёва и Оцупа сближает особенное отношение к И. Ф. Анненскому. Оба считали себя его учениками, с той лишь разницей, что Оцуп не был близко знаком с учителем, но его стихи всю жизнь вдохновляли поэта. В статьях и воспоминаниях Оцуп неоднократно повторял, что ему близко творчество предшественника. “Анненского нельзя не любить” – эти слова из сорбонской диссертации Оцупа очень точно определяют его отношение к учителю [3]. По

странной иронии судьбы Оцуп, так же, как и Анненский, скоропостижно умер от разрыва сердца.

На наш взгляд, творчество Оцупа во многом было определено влиянием И. Ф. Анненского и Н. С. Гумилёва. О Гумилёве Оцуп всегда отзывался очень тепло и высоко ценил его творчество. Литературный критик парижской эмиграции А. В. Бахрах считал, что “Бергсон и Гумилёв были двумя полюсами, между которыми простирался духовный опыт Оцупа” [2, с. 287].

Н. С. Гумилёв был не только поэтом, но и автором художественной прозы, критических и теоретических статей, литературоведческих и исторических исследований, переводчиком и талантливым редактором, а еще воином и путешественником. Эта характеристика подходит и для Оцупа. Он основал журнал “Числа”, несколько лет был редактором. Его перу принадлежит роман “Беатриче в аду”, посвященный любви художника к начинающей актрисе. Во время Второй мировой войны Оцуп служил добровольцем во французской армии (Гумилёв тоже ушел добровольцем на Первую мировую). Служба поэта была более трагична, чем у его предшественника: Оцуп почти два года находился в плену и дважды пытался бежать из концлагерей; с 1943 года активно работал в итальянском Сопротивлении. Приведенные параллели, на наш взгляд, могут служить подтверждением и влияния Гумилёва на личность Оцупа, и близости их мировоззренческой позиции.

Н. А. Оцуп посвятил творчеству Гумилёва статьи, рецензии, эссе. Он первый в 1951 году защитил в Сорбонне докторскую диссертацию о творчестве поэта. В 1995 году диссертация была опубликована в Петербурге отдельной книгой “Николай Гумилёв. Жизнь и творчество”. Эта работа и сегодня представляет значительную исследовательскую ценность. Оцупу принадлежит один из лучших биографических очерков “Николай Степанович Гумилёв”, опубликованный в 1953 году в первом номере нью-йоркского журнала “Опыты”.

В докторской диссертации Н. А. Оцупа все подчинено стремлению закрепить творчество Н. С. Гумилёва в ряду таких имен русской поэзии, как А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев. В начале работы автор подчеркивает, что для него творчество и личность Гумилёва с годами приобретают все большее значение: “Гумилёва я всегда любил, но лишь сравнительно недавно произошла эта моя вторая с ним встреча. Слились в одно факты, о которых я узнал из его биографии, и те, которые мне привелось наблюдать самому. Гумилёв – человек, поэт, теоретик, глава школы – теперь для меня един. Пленительная это фигура, одна из самых пленительных в богатой замечательными людьми русской поэзии” [3]. Эти слова свидетельствуют о непреходящем значении личности и творчества Гумилёва в жизни автора.

Сегодня исследователям и читателям известны два очерка воспоминаний Оцупа о Гумилёве: “Н. С. Гумилёв” (“Последние известия”, Париж, 1926) и “Николай Степанович Гумилёв” (“Опыты”,

Нью Йорк, 1953). В первой работе автор достоверно и точно передает свои впечатления от встреч с Гумилёвым в 1918–1921 годах. Интересны замечания Оцуа о восприятии Гумилёвым революции 1917 года: “Никогда Гумилёв не старался уловить благоприятную атмосферу для изложения своих идей. Иной бы в атмосфере враждебной смолчал, не желая “метать бисер”, путаться с чернью, вызывать скандал и пр. А Гумилёв знал, что вызывал раздражение, даже злобу, и все-таки говорил не из задора, а просто потому, что не желал замечать ничего, что идеям его враждебно, как не желала замечать революцию... Сам Гумилёв даже пролеткультовцам говорил: “Я монархист”. Гумилёва не трогали, так как в тех условиях такие слова принимали за утку” [2, с. 175 – 176]. Здесь Оцупу удастся несколькими живописными штрихами воссоздать личность Гумилёва, показать его неоднозначным, ярким, колоритным.

Мемуары позволяют ощутить атмосферу того времени, понять чувства и переживания современников. Вот несколько примеров, которые переносят нас в то время, делают сопричастными ко всему происходившему: “Помню жестокие дни после кронштадтского восстания. На грузовиках вооруженные курсанты везут сотни обезоруженных кронштадтских матросов. С одного грузовика кричат: “Братцы, помогите, расстреливать везут!” [2, с. 177] Далее читаем: “Никогда мы не забудем Петербурга периода запустения и смерти, когда после девяти часов вечера нельзя было выходить на улицу, когда треск мотора ночью за окном заставлял в ужасе прислушиваться: за кем приехали? Когда падаль не надо было убирать – ее тут же на улице разрывали исхудавшие собаки и растаскивали по частям еще более исхудавшие люди” [2, с. 178]. Картины недавней истории, переданные Оцупом, свидетельствует не только о художественном таланте и мастерстве мемуариста, но также о том, что революция стала действительно трагедией и для тех, кто не разделял ее идеалов, и для тех, кто разочаровался в результатах большевистского переворота.

Исследователи поэта неоднократно писали о плодотворности последних трех лет жизни Гумилёва. Одни объясняют это особой атмосферой того времени, которая стала движущей силой многих творческих начинаний. Другие полагают, что в 1918 – 1921 гг. литературный процесс Серебряного века развивался по инерции, заданной в начале столетия. После революции в Петрограде были созданы Институт Живого Слова, Дом искусств и другие учреждения просветительской направленности. Гумилёв был одним из тех, кто читал лекции о поэзии для самой разнообразной аудитории, впоследствии для него эти выступления стали своеобразной формой творческого самовыражения. Тяжелое время и возвышенные цели поэта не противоречили друг другу, так как поэзия была главным смыслом жизни Гумилёва: “Пар валит изо рта, руки синеют, а Гумилёв читает о новой поэзии, о французских символистах, учит переводить и даже писать стихи. Делал он это не только затем, чтобы прокормить семью и себя, но

и потому, что любил поэзию и верил, что нужно помочь каждому человеку стихами облегчить свое недоумение, когда спросит он себя: зачем я живу? Для Гумилёва стихи были формой религиозного служения” [2, с. 176 – 177].

Справедливость мысли Оцупа о “религиозном служении” Гумилёва своей поэзии подтверждает и то, что мемуарист приводит слова поэта, в которых он так объясняет свою работу с молодыми авторами в литературной студии “Звучащая раковина”: “Я возжусь с малодаровитой молодежью... не потому, что хочу сделать их поэтами. Это конечно немыслимо – поэтами рождаются, – я хочу помочь им по человечеству. разве стихи не облегчают, как будто сбросил с себя что-то. Надо, чтобы все могли лечить себя писанием стихов” [2, с. 177]. Из этих строк очевидно, что наставленничество было такой же составляющей гумилёвской личности, как поэзия, путешествия, воинская честь.

Последние страницы этих воспоминаний посвящены аресту и гибели Гумилёва. В нескольких словах Оцуп-мемуарист, уступив место Оцупу-поэту, воссоздает атмосферу тех августовских дней, рассказывает о многочисленных и напрасных попытках помочь своему другу. На наш взгляд, все горе близких Гумилёву людей Оцуп передал в одном предложении: “После августа 21-го года в Петербурге стало трудно дышать, в Петербурге невозможно было оставаться – тяжело больной город умер с последним дыханием Блока и Гумилёва” [2, с. 179].

Очерк “Николай Степанович Гумилёв” в большей степени биографический, нежели мемуарный. Автор освещает разные этапы жизненного пути поэта. В мемуарах о Гумилёве существует множество вариантов описания его внешности, которые обусловлены восприятием современников поэта. Сопоставление этих портретов, на наш взгляд, еще впереди. Что касается Оцупа, то в его восприятии Гумилёв был “некрасив. Череп, суженный кверху, как будто вытянутый щипцами акушера. Гумилёв косил, чуть-чуть шепелявил” [2, с. 182]. Оцуп справедливо считает, что истоки мировоззренческой позиции Гумилёва нужно искать в детстве, потому что уже тогда “он от людей бежал, спасался. Не оттого ли так пленяла его “Муза дальних странствий”? Не оттого ли в путешествиях, на войне он более у себя, в своей стихии, чем в размеренных буднях, которых не выносил?” [2, с. 183]. Оцуп объясняет “понятие” “гумилизм” (довольно распространенное в мемуарах о поэте) тем, что Гумилёв, “считая себя уродом... тем более старался прослыть Дон Жуаном, бравировал, преувеличивал. Позерство, идея, будто поэт лучше всех других мужчин для сердца женщин, идея романтически-привлекательная, но опасная, – вот черты, от которых Гумилёв до конца дней своих не избавился. Его врагами и так называемыми друзьями, которые, конечно, всегда хуже, чем открытые враги, это давало пищу для скверных шуток, для злословия за спиной. Но Гумилёв был чистым, несмотря на “гумилизм” [2, с. 184]. Последняя фраза проявляет дружбу автора мемуаров и Гумилёва, его стремление понять и принять поэта.

Историю отношений Ахматовой и Гумилёва автор прослеживает, опираясь на стихотворения поэтов, считая, что именно они способны проявить глубину чувств. Такой подход, наверное, достаточно условно можно назвать объективным. Во многих стихотворениях поэта за лирическим образом героини легко узнается Ахматова. Но можно ли событийную сторону произведения сопоставить с реальной жизнью поэта? Эта проблема остается предметом рассмотрения биографов. Оцуп считал, что Гумилёв недооценивал поэзию жены. Почему? По-мнению автора, Гумилёв, как последователь Леконт де Лилля, “был жертвой своей теории”, согласно которой поэт должен разрабатывать только “большие темы, по преимуществу исторического характера” [2, с. 191]. Ахматовская лирика – исповедальна и, с точки зрения Оцуа, противоречит теории Леконт де Лилля. Это утверждение тоже достаточно спорно. К сожалению, до сих пор живёт миф о том, что Гумилёв всячески пытался помешать творческому развитию Ахматовой, во многом этому представлению о поэте способствуют воспоминания Маковского, Страховского, Г. Иванова и других современников поэта. В автобиографических заметках Ахматова несколько раз пыталась пояснить это недоразумение, объясняя его и завистью современников и собственным легкомыслием. “Стихи шли ровной волной, до этого ничего похожего не было, – пишет поэтесса. – Я искала, находила, теряла. Чувствовала (довольно смутно), что начинает удаваться. А вы знаете, как умели хвалить на Парнасе серебряного века! На эти бешеные и бесстыдные похвалы я довольно кокетливо отвечала: “А вот моему мужу не нравится”. Это запоминали, раздували. Наконец это попало в чьи-то мемуары, а через полв<ека> из этого возникла гадкая, злая сплетня, преследующая “благородную цель” изобразить Гумилёва не то низким завистником, не то человеком ничего не понимающим в поэзии. “Башня” ликовала” [4, с. 12].

Критические отзывы на произведения Ахматовой свидетельствуют о том, что Гумилёв высоко ценил произведения жены. В рецензии на книгу “Чётки” (1914) главным достижением Ахматовой критик считает её умение рассказать о женской душе и особенную, свойственную только поэтессе, стилистику. “Она почти никогда не объясняет, она показывает, – пишет Гумилёв. – Достигается это и выбором образов, очень продуманным и своеобразным, но главное – их подробной разработкой... большинство эпитетов подчеркивает... бедность и неяркость предмета... Ахматовой, чтобы полюбить мир, нужно видеть его милым и простым” [5, (3, с. 139 – 140)].

Ценным, на наш взгляд, является стремление Оцуа определить место Гумилёва в русской поэзии. Автор мемуаров справедливо считал, что поэзия Пушкина содержит в себе два начала: русское и всемирное (“универсальное”, как определяет Оцуп). Блок продолжил “русскую линию Пушкина, Гумилёв универсальную. Он даже расширил географические границы русских песен, введя в них Африку,

экзотику”[3, 198 – 199]. Эти строки, на наш взгляд, определяют поэзию Гумилёва как наиболее “культурную”, то есть наполненную многообразными творческими связями не только с русской, западно-европейской, но и вообще – мировой культурой.

В докторской диссертации, посвященной Гумилёву, Оцуп анализирует художественное своеобразие творчества поэта. Поэтическая стилистика Гумилёва, по мнению Оцупа, содержит в себе и “пышность барокко”, и “романтический порыв”, и модернистское мировосприятие. Поэтика Гумилёва формировалась под влиянием Кольриджа, Вордсворта, Саути, Вийона, Готье.

Оцуп, следовавший в своем творчестве принципам акмеизма, считал, что литературное направление было создано Гумилёвым, как стремление перенести “в теорию свои собственные склонности. Но в этом и была его сила: поэт изображает себя самого в том, что творит” [3]. И это замечание действительно справедливо, поскольку поэзия и жизнь Гумилёва всегда составляли единство лирического идеала и личностных устремлений. В этом проявляется Гумилёвская честность по отношению к своим читателям:

Я не оскорбляю их неврастенией,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца... [5, (1, с. 307)].

В диссертационном исследовании Оцуп убедительно доказывает, что всю поэзию Гумилёва, независимо от времени написания, можно отнести к нескольким циклам. “Один из самых богатых – тот, где преобладает тема любви к женщине. Таких стихов много в каждом сборнике. В них больше тоски по любви и постоянной влюбленности, чем того, что неизбежно связано с нераздельно-глубоким и верным чувством. Это скорее – эрос, чем любовь” [3].

Цикл африканских стихов, по мнению Оцупа, не случайно почти полностью написан анапестом, поскольку именно этот стихотворный размер способен выразить восторг поэта. Это замечание, на наш взгляд, характеризует автора как очень внимательного исследователя: Гумилёв как никто уделял пристальное внимание форме произведения.

Стихотворения об Италии Оцуп тоже выносит в отдельный цикл. Здесь он, как и большинство предшествующих и последующих исследователей, соотносит эти произведения с тематически близкими “итальянскими” стихами Блока. Оцуп подчеркивает, что блоковские стихи образуют единство, основанное на обличении современной Италии, предавшей саму себя. Гумилёв здесь близок автору “Roemische Elegien” Гёте, потому что поэты любят Италию “как любовь, с веселой радостью эпикурейца” [3].

Цикл военных стихотворений “ярче всех других самых удачных” определяет особое место Гумилёва в русском модернизме, потому что “никто из русских современников не принял войны с религиозной

радостью” [3]. Так, по мнению исследователя, принял войну лишь Шарль Пеги, равный Гумилёву “по высоте и благородству чувства” [3]. Оцуп отмечает поразительные сходства, переключки стихотворений современников: “Убитый в 1914 году, Пеги не мог знать написанных в том же году военных стихов Гумилёва, одно из которых начинается словами:

Есть так много жизней достойных,
Но одна лишь достойна смерть.

Heureux ceux qui sont morts pour le terre charnelle,
Mais pourvu que ce fut dans une juste guerre, –
(Priere pour nous autres charnels).
Счастливы те, кто умер для плоти земли,
Но лишь бы это было в справедливой войне.
(Молитва за нас, любителей плоти)

как бы откликается Пеги на двестише русского поэта.

И Пеги продолжает:

Heureux ceux qui sont morts dans les grandes batailles.
Couches dessus le sol a la face de Dieu.
Счастливы те, кто умер в великих битвах,
Простерты ни земле пол ликом Бога.

А у Гумилёва:

Лишь под пулями в рвах спокойных
Видишь знамя Господне – твердь.

Не тождественны ли почти строчки двух братьев по оружию, разделенных тысячами километров? Перед лицом высокого долга и смерти два верующих энтузиаста произнесли как молитву приведенные выше слова” [3].

Стихотворения о России также образуют отдельный цикл. По мнению исследователя, эти произведения “опровергают легенду о “нерусскости” Гумилёва... поэт глубоко русский, не менее национальный поэт, чем был Блок” [3]. В “Старине”, “Заводи”, “Оборванце”, “старой деве”, “почтовом чиновнике”, “деревне”, “Мужике” и других произведениях Гумилёв (“человек западной культуры”) расширил границы России и показал ее идеальной, будущим “Новым Иерусалимом”.

“Особое место занимают в лирике Гумилёва стихи магические”, – пишет Оцуп [3]. Тот факт, что стихотворения этого цикла в большинстве своем написаны после 1917 года, исследователь объясняет особенностями военного коммунизма: “Гумилёву больше чем когда-нибудь надо было спастись в область видений, снов” [3].

Близка этим стихотворениям лирика с религиозными и философскими мотивами. Раскрывая особенности этих произведений, Оцуп справедливо отмечает: “Смысл основной линии развития духовной биографии Гумилёва в его непрерывной борьбе с самим собой. Все

вовлечено в эту борьбу: душа и тело, нищестанство и православие, увлечение чужими странами и глубокая любовь к России. Можно утверждать, что в борьбе души и тела, борьбе, о которой он сам не раз упоминает в своих стихах, Гумилёв искал опоры и равновесия в очищающем и возвышающем чувстве религиозном” [3].

В диссертации Оцуа много ценных, но, к сожалению, до конца не разработанных идей, замечаний, которые в дальнейшем были подхвачены и развиты другими гумилёвоведами. В частности, важным является его стремление показать, что творчество Гумилёва соединило в себе традиции Пушкина и Лермонтова.

Н. А. Оцуа посвятил памяти Гумилёва несколько стихотворений. “Теплое сердце брата укусили свинцовые осы”, написанное в 1921 году, наполнено горем, тоской по убитому другу. Этой теме подчинено все – и звукопись, и размер, и образная система, и кольцевая композиция.

В первой строфе – картина расстрела Гумилёва, усиленная реминисценцией из его стихотворения “Война” (сравним: “И жужжат шрапнели, словно пчелы, / Собирая ярко-красный мед”):

Теплое сердце брата укусили свинцовые осы,
Волжские нивы побиты желтым палящим дождем,
В нищей корзине жизни – яблоки и папиросы,
Трижды чудесна осень в бедном величье своем.

Медленный листопад на самом краю небосклона,
Желтизна проступила на теле стальных газет,
Кровью листьев сочится рубашка осеннего клена,
В матовом небе зданий желто-багряный цвет [1, с. 154].

Строки “Желтизна проступила на теле стальных газет”, по мнению В. Крейда, обусловлены реалиями августа 1921 года, когда на петроградских улицах расклеивали газеты с сообщением о расстреле Гумилёва [1, с. 260].

Поэт перемежевывает трагедию августовских дней с описанием природы. Осень, листья, желто-багряный цвет являются атрибутами смерти, неизменно преходящей после жизненного расцвета (лета): За картинами листопада в стихотворении проступает образ Петрограда, ставшего теперь чужим и бесприютным:

Желто-багряный цвет всемирного листопада,
Запах милого тленья от руки восковой,
С низким поклоном листья в воздухе Летнего сада,
Медленно прохожу по золотой мостовой.

Тверже по мертвым листьям, по савану первого снега,
Солоноватый привкус поздних осенних дней,
С гиком по звонким камням летит шальная телега,
Трижды прекрасна жизнь в жестокой правде своей

[1, с. 154].

Ностальгическое стихотворение “Где снегом занесенная Нева” передает грусть по оставленной России, по ушедшему времени, по мечте о Франции. и в этом калейдоскопе воспоминаний (“Где снегом занесенная Нева, / И голод, и мечты о Ницце, / И узкими шпалерами дрова, / Последние в столице” [1, с. 155]) для поэта значим образ Гумилева, как неотделимый от оцуповской России:

Год восемнадцатый и дальше три,
Последних в жизни Гумилёва...
Не жалуйся, на прошлое смотри,
Не говоря ни слова [1, с. 155].

Стихотворение “Современникам” – своеобразное продолжение, “ответ” гумилевскому “Я и Вы”. Эпиграфом к произведению выступают первые строки этого стихотворения

Да, я знаю, я Вам не пара,
Я пришел из другой страны [5, (1, с. 212)].

Начало стихотворения Оцупа продолжает строки Гумилёва, образуя, таким образом, единство и произведений, и авторов:

Я вам тоже не пара, конечно.
Не случайно и я – акмеист.
Для меня лучше мастер заплечный,
Чем собой упоенный артист [1, с. 156].

Это стихотворение передает личностное отношение поэта к Гумилёву, здесь он сконцентрировал те близкие ему черты гумилёвской личности, творчества, о которых писал и в воспоминаниях, и в диссертации:

Оттого я люблю Гумилёва,
Что ошибки и страсти влача,
Был он рыцарем света и слова
И что вера его горяча [1, с. 156].

Ранее мы приводили суждение Оцупа о том, что в религиозно-философских стихотворениях Гумилёва отражена его духовная борьба с самим собой. В этом стихотворении автор пишет о своей собственной духовной войне, которая, таким образом, делает его последователем духовных исканий Гумилёва:

Как они, огненно-плотояден,
Я веду очистительный бой
(К фарисеям любви беспощаден)
С вами, ближние, но и с собой.
Получил я такую подмогу
В зоркой мудрости светлой жены,
Что созрел наконец понемногу
Для труднейшей – духовной – войны [1, с. 157].

Таким образом, Н. А. Оцуп был учеником, последователем Н. С. Гумилёва. Не только его мемуары, диссертационное исследование, стихотворения, но и жизненный путь перекликаются с биографией и

личностью Гумилёва, демонстрируя стремление продолжить начатое учителем. Перспективы данного исследования заключаются в изучении творческих связей Оцупа и Гумилёва, в выявлении общих мотивов, тем их произведений.

Литература

1. Образ Гумилёва в советской и эмигрантской поэзии / [сост., предисл. и коммент. В. П. Крейда]. – М. : Молодая гвардия, 2004. – 285 с.
2. Николай Гумилёв в воспоминаниях современников. Репринтное издание / Н. С. Гумилёв – М. : Вся Москва, 1990. – 322с.
3. Оцуп Н. А. Н. С. Гумилёв. Выдержки из докторской диссертации в Сорбонне / Н. А. Оцуп // <http://gumilev.ru/biography/7/>.
4. Ахматова А. “Самый непрочитанный поэт”: Заметки А. Ахматовой о Н. Гумилёве / [подгот. текста К. Н. Суворовой; вступ. ст. В. А. Черных] // Новый мир. – 1990. – №5. – С. 219 – 223.
5. Гумилёв Н. Сочинения: В 3 т. / Н. Гумилёв. – М.: Худож. лит., 1991.

Верник О. А. “Пленительная это фигура ... в богатой замечательными людьми русской поэзии” (Н. А. Оцуп о Н. С. Гумилёве)

В статье О. А. Верник впервые исследуется восприятие поэтом и литературоведом Русского Зарубежья Н. А. Оцупом творчества Н. С. Гумилёва. Биографическая близость Гумилёва и Оцупа подтверждает влияние поэта-акмеиста на становление личности его младшего современника. В статье критически рассматриваются диссертация Оцупа о Гумилёве, его воспоминания и стихотворения о поэте.

Ключевые слова: акмеизм, восприятие, мемуары, поэтика, реминисценции.

Вернік О. О. “Чарівлива ця фігура... у багатій визначними людьми російської поезії” (М. А. Оцуп про М. С. Гумільова)

У статті О. О. Вернік уперше досліджується сприйняття поетом й літературознавцем Російського Зарубіжжя М. А. Оцупом творчості М. С. Гумільова. Біографічна близькість Гумільова й оцупка підтверджує вплив поета-акмеїста на становлення особистості його молодого сучасника. У статті критично розглядаються дисертація Оцупка про Гумільова, його спогади й вірші про поета.

Ключові слова: акмеїзм, сприйняття, мемуари, поезика, ремінісценції.

Vernik O. A. “He was a fascinating figure in Russian poetry, so rich with outstanding people” (N. A. Otsup about N. S. Gumilev)

In O. A. Vernik’s article we have the first attempt to look into the perception of literary inheritance of N. S. Gumilev by the Russian poet and

theorist of literature in exile N. A. Otsup. The fact that Gumilev's and Otsup's biographies are very much alike is a strong proof of the impact that the poet-acmeist had on the formation of personality of his younger contemporary. Otsup's dissertation about Gumilev, his recollections and poetry devoted to the poet are critically reviewed in this article.

Key words: acmeism, perception, memoirs, poetics, reminiscences.

УДК 821.133.1

А. М. Меншій

ХУДОЖНЯ ПАРАДИГМА ТВОРЧОСТІ МІШЕЛЯ УЕЛЬБЕКА

Сучасна французька література, непересічні набутки представників нової генерації французьких митців традиційно не залишаються поза цариною вивчення українських дослідників. Впадає в око певна відокремленість та оригінальність французького постмодерного мистецтва, яке, на думку В. Фесенко, відрізняється від американського меншим і більш витонченим захопленням парафразою, глобальною алюзивністю, яскравим зовнішнім реалізмом фактів і безсмертною наративністю на тлі відносної філософічності [1, с. 139]. Крім того, дослідниця цілком слушно зауважує, що після формального новаторства новороманістів, декларованої відсутності інтриги та характеру в їхніх творах читача масово “потягло” до традиційної романної історії про щось і про когось, подібного до нього [1, с. 139 – 140]. У свою чергу, Ю. Павленко додає, що у французькій літературі другої половини ХХ ст. на перший план виходить тема пам'яті, яка дає можливість читачеві слідом за героєм подивитися на свій життєвий шлях, оцінити своє минуле та збагнути власну сутність. Французький роман кінця ХХ ст., переписуючи традицію М. Пруста, відображає загострену проблему окремої людини в її особистісному самовизначенні. Він відбиває пошук індивідом свого місця в бутті і форму адаптації до сьогодення, визначення стратегії майбутнього існування [2, с. 4].

Проза М. Уельбека цілком відповідає запитам французьких читачів початку третього тисячоліття. Як і інші письменники (П. Модіано, Ж. М.-Г. Леклезіо, А. Ерно, Ж. Еншоз та ін.), він продовжив традиції попереднього десятиліття: не зосереджується на вивченні соціальних конфліктів; у його творах по-новому спливає тема коріння й висвітлюється своєрідність індивідуального людського досвіду в історичних перспективах; автор відмовляється від постаті митця-пророка й митця-філософа, тяжіючи до популярної в 90-і рр. концепції віртуальних художніх світів. З найвідомішими текстами французького

митця – “Елементарні частинки”, “Платформа”, “Можливість острова” – українські читачі здобули можливість ознайомитися за посередництва харківського видавництва “Фоліо”. Лише за три роки після виходу у світ французькою роман М. Уельбека “Платформа” було перекладено українською мовою. Це поза тим, що навіть не всі письменники-нобеліанти, на зразок Г. Граса, Г. Міллера та Р. Музіля, знайшли своїх країномовних перекладачів та читачів.

До вивчення творчості митця принагідно зверталися такі вітчизняні дослідники, як В. Фесенко [1] та Ю. Павленко [2]. Проте ще рано говорити про повноцінне фахове дослідження творчості французького митця в Україні. Закономірно, що значно більше уваги творчості М. Уельбека присвятили французькі дослідники. Тож мета пропонованої статті полягає в тому, щоб донести до читацького загалу особливості художньої парадигми митця, домінанти його ідіостилу, визначити роль і значення письменника в сучасному літературному просторі.

Мішель Уельбек, справжнє прізвище Тома’ (нар. 1958) – французький письменник, поет, есеїст, лауреат Державної премії Гран-прі з літератури (1998), премії Інтеральє (2005), один з найбільш успішних у комерційному плані європейських митців. Автор збірок есе “Г. Ф. Лавкрафт: Проти людства, проти прогресу” (“H. P. Lovecraft: Contre le monde, contre le vie”, 1991), “Вижити” (“Rester vivant”, 1991), “Світ як супермаркет” (“Interventions”, 1998); романів “Розширення простору боротьби” (“Extension du domaine de la lutte”, 1991), “Елементарні частинки” (“Les Particules elementaires”, 1998), “Платформа” (“Plateforme”, 2001), “Можливість острова” (“La Possibilite’ d’une île”); повісті “Лансароте” (“Lanzarote”, 2000); книг віршів “Погоня за щастям” (“La Porsuite du bonheur”, 1992), “Сенс боротьби” (“Le sens du combat”, 1996), “Відродження” (“Renaissance”, 1999).

Найбільша армія шанувальників М. Уельбека в Голандії, Великобританії та Німеччині. Саме в Німеччині накладі романів французького митця складають більше 100 000. За мотивами “Елементарних частинок” знімається фільм. Проте факти свідчать про те, що на сьогодні серед французьких митців навряд чи хто може стати гідним суперником М. Уельбека. Проте у самій Франції ставлення до творчості митця залишається доволі прохолодним. Однак і на батьківщині його вважають культовим письменником. Дружні митцеві літературні критики оголосили його творчість літературною подією десятиліття. Романи М. Уельбека перекладено 36 мовами. Нещодавно в Единбурзі відбувся міжнародний колоквиум, на якому виступили дослідники творчості письменника.

У житті М. Уельбек – дуже скромна, небагатослівна людина, уникає преси, не дивиться телевізор, ненавидить телефони. За його словами, він поза релігією, але цікавиться особистістю апостола Павла, захоплено читає Б. Паскаля, Ф. Достоєвського, О. де Бальзака,

Ш. Бодлера. Незважаючи на свою шалену популярність, він так само самотній, як і його герої. “Тема самотності – вона скрізь, – говорить художник. – Це віковичний рефрен людства. Ми народжуємося наодинці, живемо і помираємо цілком самотньо” [3, с. 47]. Ця тема є наскрізною в романі “Можливість острова”.

У літературу М. Уельбек увійшов як автор віршів та есе. У 1991 р. побачили світ його перші книги: збірка есе “Залишитися живими”, центром якої є осмислення ролі поета в сучасному світі, та дослідження творчості американського письменника, класика літератури жахів Говарда Філіпса Лавкрафта “Г. Ф. Лавкрафт: проти людства, проти агресії”, творчість якого зацікавила майбутнього митця ще у шістнадцятирічному віці. М. Уельбек простежив життєвий шлях загадкового письменника, який цілком свідомо поєднав у своїй творчості контрастні моделі сучасної йому літературної моди та соціальних зрушень, поза вимогами расової терпимості чи культу збагачення. За рік побачила світ поетична збірка “Погоня за щастям”. Перші твори митця не стали подіями літературного життя й залишилися поза увагою критиків.

Широку популярність М. Уельбека дослідники пов’язують з його першим романом “Розширення простору боротьби”, за яким французький кінорежисер Філіпп Арель зняв фільм, що восени 2000 р. вийшов у кінотеатрах англійської столиці під назвою “Whatever”, щось на зразок “Мені байдуже”, в якому він ставить під сумнів ліберальні досягнення західного суспільства. Головним об’єктом критики стає сексуальна свобода, що на практиці перетворюється на чергову ілюзію сучасної людини. У центрі твору тридцятирічний інформатик паризької комп’ютерної компанії. Поза цікавою роботою його життя нічим не відрізняється від життя мільйонів анонімних мешканців міст-гігантів: цілковита відсутність людського спілкування, зацикленість на собі, відсутність справжніх почуттів. Цей текст нагадує “Стороннього” А. Камю. І Мерсо, і Тіссеран, здається, – нащадки однієї родини. Вони байдужі до світу, втікають від соціуму у світ ілюзій, а тональність їхньої сповіді так само трагічна й безнадійна. Це, у свою чергу, породжує магістральне для постмодерного тексту відчуття пародійного висміювання. Тіссеран, як і Мерсо, хоче вбити, тільки не Араба, а великого Чорного хлопця-звabника з дискотеки. Озброєний ножом, він блукає у штучному, ірреальному світі, страждаючи від неможливості знайти справжній вимір свого існування.

Тему сексуальної свободи митець розвинув у наступному романі – “Елементарні частинки” [4]. Саме ця книга принесла французькому митцеві світову славу. За свідченням самих французів, жоден твір за останні три-чотири десятиліття не викликав такої бурхливої реакції серед найрізноманітніших верств населення. Критичні відгуки рясніли звичними вже для М. Уельбека звинуваченнями в расизмі, гомофобії і навіть фашизмі. Щоправда, критикам не вдалося спростувати

надзвичайну спостережливість письменника, його вміння виділити яскраві риси сучасності. А ідеї митця знайшли своїх шанувальників. Молоді не могла не сподобатися думка про те, що порожнеча, яка їх поглинає, – справа покоління їхніх батьків, що в розпалі сексуальної революції та травневих барикад 1968 р. довели егоїстичний індивідуалізм до небезпечної межі. Ті, хто не здобув кар'єрних висот, сприйняв критику капіталізму.

“Елементарні частинки” внесли незвичний дисонанс у роботу Гонкурівського комітету. Високочолі академіки не ризикнули присудити нагороду саме цьому творові. Проте нагородили іншою – Гран-прі в галузі літератури. В ідеологічному сенсі “Елементарні частинки” – книга надзвичайно французька з актуальними саме для Франції проблемами політичної стагнації. У сучасній Франції широко розповсюджене бачення майбутнього як атомарного світу, наповненого таким собі елементарними частинками поза історією, нацією, родиною та друзями. На думку С. Дубіна, “Елементарні частинки” – перше помітне втілення новітнього есхатологічного міфу у французькій літературі [5, с. 267].

“Елементарні частинки” сприймаються як спроба віднайти новий тип письма. На сюжетному й дискурсивному рівнях текст рясніє елементами психології, історії, соціології і навіть квантової фізики. В одному з інтерв'ю М. Уельбек зауважив, що романна форма мало надається для опису байдужості чи душевної порожнечі, нам необхідно віднайти більш плаский, нейтральний дискурс [5, с. 268]. Такий дискурс в “Елементарних частинках” розвивається за двома напрямками. З одного боку, французький митець повністю знімає всі емоційні обертони; а з іншого – це безпристрасне письмо є просто ідеальним для створення картини приземленого меркантильного світу. Більше того, в кінці роману обрана манера письма виправдовується ще й елегантним сюжетним поворотом: ми з'ясуємо, що книгу написав позбавлений бажань і переживань клон, над створенням якого і працював головний герой роману.

Ідеї, висловлені митцем, незважаючи на всю їхню революційність, надзвичайно прості. Письменник, прихильник “лівих поглядів”, розкритикувавши проблеми сучасного суспільства споживачів, запропонував проект ідеального утопічного соціуму, щоправда обтяженого тоталітарними, антидемократичними тенденціями. За М. Уельбеком, декларовані рівність та братерство – це прояви нерівності, що перетворюють життя у всіх його проявах на найпростіше економічне змагання. А “елементарні частинки” – не що інше, як відокремлені один від одного середні індивіди, що утворюють основу буржуазного суспільства. Всесильні реклама та маркетинг в епоху споживацтва, зруйнувавши насолоду буття, породили непереборне бажання мати нові товари та послуги, а за умови нівеляції релігійних почуттів єдиною можливістю подальшого існування є спроба генномодифікувати людину, унеможлививши будь-які емоційні прояви.

І як висновок, додамо, що “Елементарні частинки” – це сучасний зразок заангажованої, замовної літератури, поява якої зумовлена лише завданнями пропаганди тих чи інших ідей. Тому навряд чи вона тривалий час буде перебувати на пікові популярності.

Вихід роману “Платформа” [6] підтвердив скандальну репутацію його автора. М. Уельбека звинуватили в расизмі, ненависті до жінок, заохоченні проституції в країнах “третього світу”, ненависті до ісламу, розпалюванні міжнаціональної ворожнечі. Історія кохання перетворилася на джерело епатажу абсолютно різних, часом діаметрально протилежних суспільних верств. Книга стала призером паризького фестивалю “Кінороман” і була відзначена як кращий літературний твір для еcranізації.

Аналізуючи український переклад роману “Платформа”, що його здійснив Р. В. Мардер для харківського видавництва “Фоліо”, важко не погодитися із зауваженнями Н. Сняданко, яка зауважила те відчуття дискомфорту, що його провокує стилістична невідповідність ліричної та патетичної лексики [7].

Появі роману “Платформа” передувала повість “Лансароте”, супроводжувана альбомом авторських фотографій. У багатьох аспектах роман “Платформа” перегукується з “Елементарними частинками”.

У “Платформі” йдеться про “цивілізацію розваг”, мешканці якої намагаються втекти від психологічних проблем. Наскрізною в романі є проблема віку, оскільки герої “Платформи” бояться втратити зовнішню привабливість, яка в їхній свідомості нерозривно пов’язана із втратою можливості насолоджуватися життям. Сюжет роману доволі невибагливий: сорокарічний службовець міністерства культури Мішель, одержавши спадщину, вирушає в туристичну подорож до Таїланду, що в уяві сучасних європейців незмінно асоціюється з місцем втілення еротичних фантазій. Знайомство з Валері вже в Парижі переростає в закоханість і бажання жити разом. Однак ідилію руйнує атака ісламських терористів. Головний герой – типовий, непомітний, нездатний на вчинок службовець. Його життя, сіре й одноманітне, змінює Ідеальна Жінка – красива, сексуальна, багата й успішна, молодша від героя на 18 років, до того ж захоплена ним. Проте М. Уельбек уникає щасливого фіналу, оскільки подібний підхід суперечить його позиції цинічного “подразника” суспільного спокою.

Стиль роману сухий і стриманий, створює відчуття протокольного повідомлення, нагадує “Стороннього” А. Камю: байдужий герой, смерть батьків, убивство. У жанровому плані можемо говорити про поєднання рис соціальної сатири та книги для розваг з елементами пародії, роману-подорожі, типового реалістичного роману від першої особи з елементами виробничого роману, роману-сповіді, роману-роздуму.

Кожного літературного сезону на французьких книжкових полицях з’являється близько семи сотень літературних новинок. Серед

них чимало творів, що, безперечно, заслуговують на увагу. Проте жоден з них не викликав такого ажіотажу, як “Можливість острова”. Вихід у світ нового роману М. Уельбека став подією не тільки у Франції, а й за її межами. До речі, сам митець, здобувши за цей твір премію “Інтеральє”, вважає свій останній роман кращим зі всього написаного ним. Преса рясніла численними відгуками, щоправда їхній спектр був доволі широкий: від захоплення до повного неприйняття. “Можливість острова” супроводжувався ажіотажем, викликаним і фінансовими чинниками, пов’язаними з його створенням та “розкруткою”. Відомо, що видавництво “Фейяр” виділило на рекламу цього твору близько мільйона євро, що закономірно асоціюється з промоакціями інших брендированих товарів. Щоб створити відносно цілісну картину цього художнього тексту, слід, на нашу думку, відмежуватися від учиненого навколо нього галасу і зосередитись на власне художніх особливостях тексту.

Автора важко звинуватити у відсутності таланту, що, передусім, стосується виокремлення окремих деталей, відчутті маркетингу. Однак мова роману безбарвна, а письменницькі роздуми про посередність і самотність аж ніяк не оригінальні, а іноді й відверто вторинні. Подекуди автор хибує й на самоповтори. Дія роману відбувається як у наші дні, так і в майбутньому – після жахливої ядерної катастрофи. За жанром твір визначають як науково-фантастичний роман. Написаний у натуралістичній об’єктивній манері, роман кидає виклик поколінню бунтівників та романтиків. Митець безжалісно висміяв емансипацію особистості та сексуальну свободу. М. Уельбекові навіть закидали ненависть до покоління шістдесятих. Щоправда, свої критичні випадки на адресу шістдесятників письменник пояснив тим, що просто намагався бути об’єктивним [8, с. 46]. Незважаючи на критику покоління, роман публічно підтримав ідеолог шістдесятників, надзвичайно впливовий у французькому літературному світі письменник та видавець Філіпп Соллерс, що став палким шанувальником і другом М. Уельбека.

У “Можливостях острова” митець торкається гострих етичних проблем сучасності, пов’язаних не в останню чергу з клонуванням. До цієї теми митець уже звертався в романі “Елементарні частинки”, пророкуючи генетичному дублюванню велике майбутнє. Значне місце митець відводить проблемам, пов’язаним зі сферою особистого, сексуального. Здається, секс присутній у різноманітних дискурсивних практиках, а водночас його немає, не було і не буде, – на зразок лаканівського “ніщо”, яке “структурує реальність” (згадаймо формулу Лакана: “сексуальних стосунків не існує”).

В одному з інтерв’ю письменник зауважив, що не вважає себе “оповідачем цікавих історій”. Незважаючи на це, у своєму романі він поєднав різні історії, створюючи захоплену розповідь про тоталітарні секти, шоу-бізнес та далеких нащадків людства. У романі “Можливість острова” йдеться про шоу-мена, автора скетчів Данієля, який згодом стає членом квазірелігійної секти Елоїмів. Очевидно, М. Уельбек втілює в

романі постулати раелітської секти, яку очолює Клод Ворілон (він же Пророк Раель). Невипадково на останньому з'їзді раелітів, що відбувся 6 – 9 жовтня 2005 р. у Швейцарії, засновник секти присвоїв письменнику звання “почесного священика” за внесок у висвітлення в “Можливості острова” положень релігії раелітів (основними особливостями цієї “атеїстичної релігії” є гедонізм, чуттєвість, добробут, заперечення догматизму, конформізму і будь-якого консерватизму).

За М. Уельбеком, представники вказаної секти шокували світ повідомленням про клонування людини в одній із приватних клінік. Кожен елогін, відчуваючи наближення старості, накладає на себе руки й залишає після себе життєпис та зразок ДНК для майбутнього клонування. Досягаючи п'ятдесятиліття, клон, у свою чергу, пише біографічні нотатки й самознищується, нотатки ж переходять до наступного клона. Життєпис Даніеля-1 читають клони Даніель-24 і Даніель-25. Читають і коментують. Через 2000 років неогуманоїди продовжують існування колишнього людського роду. Усе це разом створює апокаліптичну розповідь про епоху, в якій усі “низькі інстинкти” людини перетворилися на беззаперечні цінності. А західна цивілізація (йдеться саме про неї), просякнута цинізмом та злом у всіх його проявах, перетворилася на царство вульгарності, сексу і грошей. Важливо, що йдеться вже не про далеке майбутнє, а про нашу сучасність. Даніель не приховує того, як він, посередній митець, створив свій добробут, відбираючи матеріал (канібалізм, педофілія, батьковбивство тощо) для своїх пародійних п'єсок. Невідомо, чи М. Уельбек розкриває власну філософію через розмірковування протагоніста, однак безсумнівно є те, що він ставить читача перед подвійною безвихіддю: людина – це істота без минулого, історії, свободи (за винятком свободи від кохання). Вона, приречена на смерть та цілковиту залежність від грошей та сексу, знаходить втіху в деградації людського ества, а отже, неогуманоїд, зрештою, також не має ніякого майбутнього. Герої митця так назавжди і залишаються в підлітковому віці: вони не дорослішають, не можуть прийняти і зрозуміти ні зрілості, ні старості. Єдиний персонаж, гідний порятунку, – собака Фокс (прототипом став Клеман – улюблений пес М. Уельбека), якого вбили представники людського роду, що вижили. Важко собі уявити більш відразливий і гнітючий погляд на навколишній світ. Таке змішання презирства і депресії пояснює, чому книжка ніби уникає осуду і чому вона притягує до себе увагу читача: західне суспільство є почасти таким, яке змалював автор, одночасно цинічним і занадто виснаженим, із яскраво вираженою тенденцією до мазохізму.

“Можливість острова” перегукується з романом І. Кальвіно “Мандрівник зимової ночі” (1975). У романі італійця є все, що повинен мати постмодерний текст. Передусім це превалювання хаосу, “світу без опори”. Тому у творі дуже складно провести чітку демаркаційну лінію між світом реального і фантастичного, а фабула зводиться до

безуспішних спроб написати і прочитати роман. Так само, як роман М. Уельбека, кальвінівський твір – це роман про романи. Твір І. Кальвіно намагається прочитати персонаж роману, який є носієм єдиної функції – функції читача. Однак, по-перше, роман, який ми читаємо, ще у процесі написання, автор розмірковує про нього, його обмірковує, пропонуючи щось на зразок конструкції, а не готового виробу. По-друге, читач, що водночас виконує і роль співавтора твору, і його споживача ніяк не може впоратися з простим завданням, оскільки і “світ”, і “книга”, як виявляється, позбавлені зовнішньої опори. Читачі роману І. Кальвіно стикаються з фактом підміни тексту, його незакінченості, нездатності постати у вигляді закінченої системи, єдиного цілого. Творчість М. Уельбека переконує: світ – це боротьба часто несумісних фантазмів.

Амбівалентність авторського стилю М. Уельбека далася взнаки вже у книзі про Г. Ф. Лавкрафта. Починаючи з роману “Розширення сфери боротьби”, відкритого Морісом Надо в 1994 р., можна говорити про цілісність індивідуального стилю митця. Його романи не вкладаються в жодну містерію, таїнство, в жоден відомий художній стиль. Автор відмовляється від реалістичного роману й реалістичної естетики. Хоча здається, що йдеться про екзистенцію, про те, що література створює тільки ілюзію, занадто гарну, щоб бути справжньою. М. Уельбек пропонує найрізноманітніші форми плагіату, повторень, переписувань без особливої майстерності, у вигляді серіалів. М. Уельбек цитує, компілює окремі фрагменти в єдине ціле. Він пародіює відомих авторів: О. де Бальзака, О. Конта, Е. Золя, А. Камю, включає, майже без змін, уривки з журналів, газет, рекламних щитів.

Митець, здається, не претендує ні на оригінальність, ні на стилізованість. Дослідники, зокрема М. Кольауер [9, с. 289], не називають його твори романами, акцентуючи на нерівності оповіді, на тому, що вона губиться, втрачає центральний стрижень. Твори митця, краще, ніж інші, демонструють складнощі й парадокси постмодерного стану. Оскільки епоха приречена на пласкість, посередність, безвихідь, безальтернативність, то, аналізуючи її, письменник спостерігає лише сірість, сум, нудьгу. Митець часто використовує популярну нині техніку: хронологічне взаємопереплетення, роздвоєння оповідача – оповідь ведеться від першої і третьої особи.

Отже, книги М. Уельбека – це вирок сучасній цивілізації, яка під впливом культів молодості та успіху втрачає рештки мужності перед смертю, котру раніше віднаходила у християнстві. Він переконує в тому, що ми живемо у найгірші з часів та епох, оскільки соціум, у якому “діти старять”, просто приречений на зникнення. Книги письменника вбивчі у своїй відвертості, їх важко прийняти і сприйняти через доведену до абсолюту і навіть дещо гіперболізовану реалістичність. І, здається, єдиний захист від уельбеківської правди життя полягає в тому, щоб знищити його тексти, забути все, про що він написав, і продовжувати

жити так, як і раніше, не замислюючись, не аналізуючи, не роблячи висновки.

Однак навряд чи письменникові вдалося започаткувати новий напрям чи школу, проте декого вже починають асоціювати з М. Уельбеком, як наприклад Ф. Бегбедера, зокрема через роман останнього “99 франків”. У дусі творів М. Уельбека навіть створюють комікси. У цьому, звичайно ж, є своя доля пародії, але саме пародія й показує, що стиль склався, став упізнаваним. Однак у більшості випадків ім’я М. Уельбека сприймається лише як бренд, щось на зразок К. Тарантіно чи В. Пелевіна.

Література

1. Фесенко В. Кіт у чоботях, або Фрагментарні роздуми на теми французької літератури останнього десятиліття / В. Фесенко // Всесвіт. – 2003. – №5-6. – С. 139 – 145. **2. Павленко Ю.** Дискурс індивідуальної пам’яті в сучасному французькому романі (1970-ті – 2000 рр.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 / Ю. Павленко. – К., 2006. – 19 с. **3. Уельбек М.** Можливість острова: [роман] / М. Уельбек. – Харків: Фоліо, 2007. – 414 с. **4. Уельбек М.** Елементарні частинки / М. Уельбек. – Харків: Фоліо, 2005. – 287 с. **5. Дубин С.** Действительно ли scripta manent? “Элементарные частицы” Мишеля Уэльбека два с половиною года спустя / С. Дубин // Иностранная литература. – 2001. – №5. – С. 264 – 268. **6. Уельбек М.** Платформа: [роман] / М. Уельбек. – Харків: Фоліо, 2004. – 319 с. **7. Сняданко Н.** Оскорбление в качестве приема / Н. Сняданко // Зеркало недели. – 2004. – №15 (17 – 23 апреля). – С. 19. **8. Морозов Н., Бернаскони Е.** Уэльбек снова в центре литературного скандала / Н. Морозов, Е. Бернаскони // Эхо планеты. – 2005. – №37. – С. 45 – 47. **9. Кольауер М.** Мишель Уэльбек / М. Кольауер // Алхимия слова живого. Французский роман конца XX столетия. – К.: Промінь, 2005. – С. 285 – 293.

Меншій А. М. Художня парадигма творчості Мішеля Уельбека

У статті подано спробу дослідження художньої парадигми творчості Мішеля уельбека, осмислено поетикальні доміанти романів “Можливість острова”, “Елементарні частинки”, “Платформа”, визначено константи ідіостилу митця.

Ключові слова: художня парадигма, ідіостиль, романна форма, дискурс.

Менший А. Н. Художественная парадигма творчества Мишеля Уэльбека

В статье предпринята попытка исследования художественной парадигмы творчества Мишеля Уэльбека, осмыслены поэтикальные

доминанты романов “Возможность острова”, “Элементарные частицы”, “Платформа”, определены константы идиостиля писателя.

Ключевые слова: художественная парадигма, идиостиль, романная форма, дискурс.

Menshij A. M. The artificial paradigm of the creative work of Michel Houellebecq

In this article author tries to investigate the artificial paradigm in the works of French writer Michel Houellebecq. The analysis of poetical dominants was made on the basis of novels “La Possibilite’ d’une île”, “Les Particules elemetaires”, “Plateforme”. Attention is focused on the ideological style of writer’s creative work.

Key words: artificial paradigm, ideological style, form of novel, discourse.

УДК 821.161.1-32.09+Даль

Н. Л. Юган

СБОРНИК В. И. ДАЛЯ “ДВА СОРОКА БЫВАЛЬЩИНОК ДЛЯ КРЕСТЬЯН”: ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ, СТРУКТУРА, ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

В 1861 – 1862 гг. известный писатель, фольклорист, лингвист, создатель книг для народа В. И. Даль издал сборник в 2 частях “Два сорока бывальщинок для крестьян” [1]. В 1880 г. сборник был переиздан [2].

Книга для народа “Два сорока бывальщинок для крестьян” никогда не была предметом научного анализа. Цель данной статьи – рассмотреть творческую историю сборника, его структуру, идейно-художественное своеобразие.

Во “Введении”, подписанном В. Далем, мы читаем: “Тетрадь эта изготовлена была, какова есть, лет тому десяток, но попала в такое место, что залежалась. Нового в ней, впрочем, теперь почти нет; иное уже набрано было из старого, а иное после выбрано отсюда или переделано, и также напечатано. Что нужды, лишь бы оно годилось тем, для кого ныне печатается, а разбросанное в разных изданиях, частию не всякому доступных, оно едва ли доходило до народа” [1, без стр.].

Сопоставление текстов, которые ранее были опубликованы, с их редакцией в “Двух сороках бывальщинках для крестьян” позволяет говорить о принципах работы автора над произведениями, которые предназначены для народного чтения.

В целом значительно сокращается объем текстов, что наблюдается во всех без исключения случаях, но особенно в рассказах “Хмель, сон и явь”, “Рассказ пленника Якова Зиновьева”, “Иван Плетухан (лапотник)”, “Отцовский суд”, “Рассказ пленника Федора Грушина”, “Быль про себя”, “Ворожея”, “Трех”. Автор упрощает сюжет, опускает многочисленные подробности приключений героев, выпускает незначительные детали. Иногда усечение частей произведений В. И. Далем при их переработке приводит к изменению жанровых признаков. Так, в журнальной редакции сказки “Иван Лапотник” (1835) и в ее последующих публикациях упрямство касалось пяти пар – стариков-крестьян, приказчика и приказчицы, попа и его супруги, четы помещиков, дочери барина и ее жениха. Таким образом автор значительно расширял границы фольклорного сюжета, подчеркивал повторяемость конфликта, его типичность. Это произведение можно назвать новеллой-притчей. В тексте “Двух сороков бывальщинок для крестьян” действуют только три пары: старики, семьи бурмистра и пономаря. В конце “сказки” рассказчик советует читателям не следовать дурному примеру мужчин и не заставлять своих супругов говорить: “Слава Богу, лапоть поспел”. Это – рассказ-“бывальщина”.

Во многих случаях В. И. Далем была осуществлена значительная стилистическая правка произведений (упрощение синтаксических конструкций, введение пословиц и поговорок, фразеологических оборотов, диалогизация повествования, обогащение разговорными интонациями, увеличение количества разговорных и просторечных слов и выражений). Подобная правка особенно заметна в таких произведениях сборника, как “Светлый праздник”, “Ось и чека”, “Ракита”, “Хмель, сон и явь”, “Рассказ пленника Якова Зиновьева”, “Рассказ пленника Федора Грушина” и др. Яркий пример работы В. И. Даля над стилем – “бывальщина” “Счастье”, которая взята из сказки “О нужде, о счастии и о правде”. В первом журнальном издании (1835) этого сюжета не было, на его месте находилось повествование, которое впоследствии стало самостоятельным произведением “Сказка о бедном Кузе, бесталанной голове”. Этот сюжет о счастье впервые появился в составе сказки “О нужде, о счастии и о правде” в издании цикла “Были и небылицы” (Кн. 4, 1839). Здесь обращал на себя внимание стиль сказки: повествование было стилизовано под древнерусскую летопись. Естественно, что в таком виде произведение не могло войти в сборник для народа. В. И. Даль излагает сюжет доступным крестьянству языком, вводит разговорные интонации, использует паремии и фразеологические обороты.

В отдельных текстах “Двух сороков бывальщинок для крестьян”, по сравнению с более ранними редакциями, наблюдается введение новых, дополнительных мотивировок поступков героев или их изменение. Мотивировки становятся более простыми, приближенными к быту крестьян, их житейской мудрости (“Иван Плетухан (лапотник)”, “Хмель, сон и явь”, “Светлый праздник”, “Удавлюсь, а не скажу”, “Быль

про себя”). В некоторых случаях изменены социальные роли героев, что лишает “бывальщины” дополнительных смыслов, усиливает поучительность текстов. Например, в анекдоте “Черепки” действуют еврей и нанятый русский извозчик Иван. В первоисточнике, “Сказке про жида и цыгана” (1835), главные герои данного сюжета еврей Ицька и “хохол” Иван – хозяин и его работник-батрак. То есть в тексте есть социальные мотивы, которые отсутствуют в произведении из книги для народа: показаны обман и избиение еврея-угнетателя. То же мы наблюдаем и в “бывальщине” “Назолушка”. В тексте “Двух сороков бывальщинок для крестьян” “Правда” главный герой – бедняк Мирон. В “Сказке о нужде, о счастии и о правде” (1835), из которой заимствован данный сюжет, – не просто бедный мужик, а священник. Это заостряет конфликт и усиливает притчевость произведения. Обманывает старичка не простой человек, а священнослужитель, который к тому же постоянно обращается к Богу.

Приведенные нами примеры не исчерпывают проблемы творческой истории далевого сборника для народа. Она нуждается в дополнительном изучении.

Объединяет все произведения цикла образ русского крестьянина, с его бедами и радостями, заботами и волнениями, подвигами и преступлениями. Рядом с ним живут представители других наций – малоросы, евреи, цыгане, турки, калмыки, немцы, татары и др. Действие происходит не только в разных уголках Российской империи (Москва, Петербург, Астрахань, Валдай, Поволжье, Курская, Олонецкая, Екатеринославская губ. (г. Бахмут), Глуховский район), но и на Украине, в Турции, Хивы, Бухаре, Германии (г. Лейпциге) и др. местностях. Некоторые рассказы не имеют пространственно-временной определенности – события могли произойти в любом конце государства, а иногда и далеко за ее пределами. Повествование приобретает вневременной характер, а рассматриваемые проблемы получают общечеловеческое звучание.

Автор часто объединяет в одно произведение несколько историй, связанных одной темой, проблемой, чертой характера человека, пороком, определенным явлением действительности. Так, в № 7 “Глупый разум” осуждаются бесцельные споры, которые часто приводят спорщиков к гибели; в № 9 “Знахари” – рассказчик осуждает и обличает народные суеверия; в № 23 “Рукавичка” приведены занимательные истории, связанные с перчатками; в № 24 “Медведи” объединены под одним названием истории о бродячих артистах с медведями; в № 25 “Суд Божий” – рассказы о Божьем наказании за человеческие грехи. № 48 – 54 “Русская сметливость” – цикл “бывальщин”, воспевающих ум, находчивость, мастерство русского человека; № 55 – 58 “Глупость наша” – ряд рассказов, объединяющей мыслью которых является осуждение русского мужика за его косность, упрямство, неразумность, безответственность. Подобный прием позволяет рассмотреть

обозначенный в названии аспект с разных сторон, получить более полное о нем представление, сделать объективные выводы.

В. И. Даль изображает тяжелую жизнь крестьянства, часто безысходную нищету, выход из которой может быть только сказочно-чудесный (“Светлый праздник”). В рассказе “Вор” рассматриваются разные жизненные ситуации, приводящие героев к воровству. Оправдание в глазах крестьян находит тот, кто ворует в первый раз и из-за ужасающей нищеты, грозящей герою и его семье. “Бывальщина” “Грех” повествует о тяжелой работе крестьян на заработках. Герой рассказа Осип доносит до читателя свою горькую исповедь, объясняя, почему он не может заплатить подушное в течение нескольких лет. Судьба и заработок крестьян на отхожих промыслах всецело зависит от их удачливости, состояния здоровья, а также честности подрядчика. Немаловажен и фактор пристрастия героя к алкоголю. Мир оказывается не без добрых людей: деньги за Осипа вносит его сосед. Целый год герой трудится, отработывает долг и собирает на налоги за свою семью. Трудно достаются ему деньги. Но по дороге домой он срывается: напивается с друзьями, которые воруют его заработок. В отчаянии Осип решается на преступление: он хочет срезать чемодан у проезжавшей мимо брички. Однако денег там не оказывается. Герой бросает чемодан посреди дороги, где его находят бывшие собутыльники. За кражу товарищам Осипа грозит тюрьма. Не выдержав тяжести душевных терзаний, герой признается во всем в суде.

Позитивный способ крестьянской жизни по В. И. Далю: патриархальные отношения в семье – послушание, почитание старших, следование нравственно-религиозным заповедям. Как только герой отступает от сложившегося многовекового уклада: начинает пить, гулять, роптать на Бога, воровать, искать другие разнообразные легкие пути наживы, притеснять близких, односельцев – возникают трудноразрешимые жизненные коллизии, из которых зачастую невозможно выйти с достоинством. В “Родстве и службе” Иван становится головой в селе. Все его слушают и уважают, но, когда один из его старших братьев игнорирует интересы общины и народ попрекает Ивана за это, то голова наказывает брата. В рассказе “Ось и чека” извозчик Семен, у которого в дальней дороге поломалась ось, просит запасную у проезжающего мимо Архипа. Тот запрашивает за помощь большую сумму денег. Но тут же у него теряется чека: он вынужден также обратиться за помощью к Семену. В ответ слышит еще большую плату за услугу. Автор говорит о необходимости бескорыстной помощи попавшему в беду человеку. В произведении “Не положе, не ищут” мужик мечтает о кладах, разузнает, как их можно достать, и, естественно, остается ни с чем. Бесцельное стяжательство В. И. Даль осуждает и в рассказе “Удавлюсь, а не скажу”. Здесь глава семьи настолько скуп, что не платит долгов односельчанам, не обеспечивает свою в край

обнищавшую семью, а в конце, чтобы не выдавать близким тайну своего закопанного богатства, предпочитает повеситься.

С позиций патриархальной общины писатель рассматривает и проблему рекрутства. В рассказе “Родство и служба” младший сын Иван после увещаний отца добровольно уходит в армию, чтобы избавиться от повинности своих старших братьев, имеющих жен и детей. Большая крестьянская семья обещает помнить его и за него молиться. Когда Иван возвращается домой после долгих лет службы, его встречают с поклонами, помогают обзавестись хозяйством. В. И. Далью чужд индивидуализм, русская семья крепка согласием, добротой и самопожертвованием. В повествовании “Сын и приемыш” крестьянин Марко взял в семью найденыша, воспитал его вместе с родным сыном. Однако когда пришла пора рекрутского набора, оказалось, что приемный сын не подходил по росту и нужно расстаться с родной кровинушкой. Возроптал Марко на судьбу, на Божью несправедливость. Его увещевает мудрый управляющий: “А неуж-то ж ты, Марко, сделав угодное Богу и людям дело, станешь теперь об этом жалеть?” [1, с. 145]. Крестьянин смиряется с волей Бога и крестьянской общины, приемыш становится у него родным сыном. В “Были про себя” герой повествует о том, как он и его два брата безуспешно пытались спастись от рекрутского набора. Ему пришлось претерпеть страдания, унижения, физические лишения, но в конце концов это ни к чему не привело: пришлось вернуться домой. Поступок героя не послужил добру: одного из братьев все-таки забрали в армию, ребенок остался сиротой, хозяйство расстроилось, увеличились долги, поэтому “мир” присудил забрать в рекруты еще и его. В финале рассказчик сокрушается: если бы он сразу рассудил здраво и согласился пойти вместо братьев, то спас бы и хозяйство от разорения, и семью от страданий.

Автор восхищается такими качествами русского крестьянства, как ум, почитание божественных законов, трудолюбие, гуманное отношение к окружающим. Торжество смекалки, находчивости, предприимчивости – истории из “бывальщины” “Русская сметливость”. Умельцы В. И. Даля здесь сродни героям более поздней русской литературы – Левше Н. Лескова и уральским мастерам П. Бажова. Однако даже в конце этого повествования с оптимистическим видением национальных русских черт характера, В. И. Даль предостерегает русского мужика от слепого действия по старинке, косности мышления, которые также ему присущи. По мнению автора, человек, совершивший грех, должен найти в себе силы покаяться, помочь обиженному им (“Грех на совести, что шило в мешке”). Бог стоит за невинно пострадавшими, помогает им или разоблачает их обидчиков и убийц (“Светлый праздник”, “Медведи”, “Суд Божий”). В произведениях, созданных по рассказам очевидцев, “Рассказ пленника Якова Зиновьева”, “Рассказ пленника Федора Грушина”, В. И. Даль превозносит личные качества русских людей, попавших в тяжелую жизненную ситуацию, - их

смелость, находчивость, стремление к воле, порядочность, силу духа, чувство собственного достоинства. Восхищают автора и русские женщины. Портрет одной из них дан в “бывальщине” “Удалая Лукерья”. Крестьянка Лукерья – баба молодая, здоровая, рослая, статная, смуглая, как цыганка. Ее в селе любят и боятся: она говорит всем правду в глаза и очень жалостлива. Где случится беда, там Лукерья первая, на пожар летит стремглав, самоотверженно ухаживает за больными. Однажды мужик стал тонуть на обломившемся льду, Лукерья тут как тут. Мужчины-односельчане устыдились своей трусости. Крестьянка очень уважаема в селе: на всех праздниках женщина всегда сидит на почетном месте.

Писатель обличает глупость, косность мышления, праздный образ жизни, пьянство, воровство, разбойничество, жадность, стремление к стяжательству, упрямство и обман. В “бывальщине” “Глупость наша” подобные качества ярко демонстрируют русские мужики. В рассказе “Глупый разум” писатель собирает разные истории о бесполезных спорах крестьян, которые часто приводят к гибели. В рассказе “Светлый праздник” бедняк, которому односельчане перед Пасхой не дают даже багатья, чудесным образом получает от чумаков богатство, завистливые же соседи, последовавшие его примеру, попадают впросак. В цикле рассказов “Знахари” В. И. Даль разоблачает обман ворожеек и колдунов, которые нечестным путем, пользуясь доверчивостью крестьян, наживаются на их бедах. Упрямство и непонимание в семейной жизни высмеивает писатель в “бывальщинах” “Иван Плетухан (лапотник)” и “Борона”.

Жанровые особенности далековской книги для народа – сочетание познавательных, нравоучительных и развлекательных произведений. Сборник объединяет тексты разных жанров. Большая часть “Двух сороков бывальщинок для крестьян” – небольшие рассказы, в основе которых лежит какая-то житейская история, “бывальщина”. Вместе с тем здесь встречаются притчи (“Притча о дятле”, “Притча о дубовой бочке”, “Притча о вороне”, “Гусь”), предания (“Светлый праздник”, “Иван да Марья”), легенды (“Суд Божий”, “Нищий”), сказки (“Упрямая старуха”, “Куцый”), сказки-легенды (“Правда”, “Счастье”) анекдоты (“Рукавичка”, “Жид и цыган на часах”, “Черепки”, “Назолушка”, “Живой самовар”, “Пешая кобыла”, “Хитрый калмык”, “Задний ум”, “Причина”), “восточные” рассказы (“Мусульманский пророк и ученик”, “Вор и утайщик”, “Ремесло”), произведения научно-познавательного характера (“Русская печь”, “Веревки, лапти, тяжи, пестеры”, “Земля”, “Здоровье”). Для сборника характерен, с одной стороны, значительный фольклоризм (названные выше сказки, сказки-легенды, анекдоты имеют фольклорные источники), с другой стороны – яркая публицистичность (в перечисленных научно-познавательных произведениях, а также рассказах очевидцев “Рассказ пленника Якова Зиновьева”, “Рассказ пленника Федора Грушина”).

Используемые автором художественные средства варьируются в зависимости от жанровых признаков произведения, но чаще всего органичны. Например, в рассказе-притче “Недруги наши” В. И. Даль создает колоритные образы врагов крестьян – трех братьев “авось”, “небось” да “как-нибудь”. Братья олицетворяют негативные качества человеческого характера. Для создания данных образов используются вопросительные конструкции, обращения к читателям, соответствующие пословицы и поговорки: “шей да пори, не будет глухой поры”, “руки виноваты, а голова в ответе”, “авоська веревку вьет, небоська петлю закидывает”. В научно-познавательном рассказе “Земля” В. И. Даль доказывает, что земля круглая. Он строит свое повествование в виде ответа на вопрос: “как люди узнали, что Земля имеет форму шара”, затем рассматривает все аргументы в пользу подобного вывода, при этом используя доступные для крестьян понятия и суждения; в конце же дает точные научные сведения об объемах планеты, “в поперечнике и окружности”. Притчи “О дятле”, “О дубовой бочке”, “О вороне” автор тоже создает по законам жанра. Человеческие пороки и недостатки представляют птицы (дятел, ворона) и предмет домашнего хозяйства (бочка). В. И. Даль призывает крестьян бороться с пагубной привычкой, которая может быстро превратиться в непреодолимую потребность (имеется в виду, прежде всего, пьянство), показывает силу семейного единения и предостерегает от излишнего идеализирования родителями своих чад, которые всегда кажутся им и красивее, и умнее других. В конце каждой притчи автор делает воспитательный вывод, обращаясь при этом к народной мудрости (к одной пословице: “Всяк норовит своему: всяк сам себе и краше и лучше” (“Притча о вороне”), или паремииологическому блоку: “Дружно – не грузно, а врозь – хоть брось, две головни и в чистом поле дымятся, а одна и на загнетке гаснет; силен и богат мужик семьей; а одному и у каши не споро” (“Притча о дубовой бочке”).

Приведем пример и другого порядка. В большинстве анекдотов сборника писатель выдерживает основные признаки жанра – лаконизм, острота конфликта, неожиданная развязка (действие или остроумный ответ героя), диалогизация повествования и т. п. (“Рукавичка”, “Жид и цыган на часах”, “Хитрый калмык”, “Дорогая рыба”, “Живой самовар”, “Пешая кобыла”). Но в отдельных случаях анекдотические ситуации после своей кульминации и развязки имеют авторские комментарии нравоучительного характера. Так, в произведении “Черепки” после ловкого удачного обмана извозчиком Иваном еврея, избиения да к тому же еще и похвальбы “жида” своею якобы находчивостью следует предостережение: “Вот то-то чужая беда потеху; чужую беду на бобах разведу, а к своей и ума не приложу. Однако, берегись таких шуток на деле, которые в прибаутках хороши: шутки шути, а людьми не мути” [1, с. 114]. В следующем сюжете “Назолушка” – продолжение цикла анекдотов о злключениях евреев. Столкнулись на узкой дороге две

брички с евреями, которыми управляли русские извозчики, не могут разъехаться; один извозчик стал стегать коней противоположной брички, а с ними вместе и “жидов”; в отместку другой извозчик так же поступил с его пассажирами. В. И. Даль предостерегает: “Вот так-то и мы ину пору делаем: на зло другому, да досадим не ему, а третьему – либо самим себе, да и думаем, что сделали дело!” [1, с. 115]. В этих произведениях видно стремление писателя смягчить негативное отношение к еврейской нации, демонстрируемое русскими героями (хотя анекдоты и имеют фольклорные корни). В завершении анекдота “Гусь”, в котором зрячий пытается показать незрячему, какое молоко, и не может адекватно передать представление о белом цвете, рассказчик подводит итог: “Что Бог не дал темному человеку, чего он не знает и не понимает, о том и судить и рядить не надо. Много такого, чего простой человек не знает, не видал и не слыхал об этом, и отцы и деды ему ничего о том не сказывали и, может статься, сами никогда не видывали – а оно бывает на свете и хорошо бы его завести здесь у нас. Не толкуй же о том, чего не знаешь, как слепой о молоке, а слушайся того, кто больше тебя видал и знает, а тебе желает добра” [1, с. 117]. В данном случае В. И. Даль трансформирует фольклорный анекдот, превращая его в притчу.

Рассказчик В. И. Даля – просвещенный повествователь, который хорошо знает нужды и потребности крестьянства, его быт, народный язык. Он комментирует повествование: восхищается положительными качествами русского человека, порицает его пороки и недостатки, сочувствует обездоленным героям, вникает в особенности ситуаций, характера персонажей, дает информацию научно-познавательного плана, прямо поучает своих читателей. Он учитывает национальную принадлежность своего адресата: когда рассказывает “бывальщину” о чуждом русскому крестьянину быте (украинском, еврейском, восточном и др.), то проводит параллели (“как у нас”, “у них”, “по-ихнему”), а также дает (в скобках) переводы слов, обозначающих иноземные реалии (например, в “Светлом празднике”).

Рассказчик может быть и весельчаком-балагуром (когда рассказывает анекдоты), и серьезным учителем (когда дает полезные советы по ведению хозяйства, по уходу за собой, рассказывает об устройстве вселенной и предостерегает против пагубных привычек), народным сказителем, хранителем фольклора, носителем народной мудрости (когда представляет предания, легенды, притчи), задушевным собеседником (когда повествует житейские истории-“бывальщины” из крестьянского быта).

Его речь литературна, но проста и незамысловата, ее обогащают отдельные разговорные и просторечные слова и выражения, вопросительные и восклицательные конструкции, поговорки и фразеологизмы. Подчеркнем, что в ней отсутствуют диалектизмы, ведь В. И. Даль не ставит цели “пощеголять” своими знаниями, для него была важна доступность повествования крестьянам всех регионов России.

В большинстве произведений повествование ведется от 1-го лица. В некоторых же случаях встречаются монологи героя (“Быль о себе”) или рассказы, написанные в форме диалогов (“Русская печь”, “Веревки, лапти, тяжи, пестеры”). В большинстве произведений книги для народа речь рассказчика перемежается значительным количеством диалогов между персонажами. Рассказ становится ярким, живым, доступным для малообразованного крестьянина.

Вопросительные и восклицательные интонации – живая эмоция в далевских текстах научно-познавательного характера. Писатель ставит проблему – задает читателю вопрос, который дальнейшим своим повествованием разрешает (“Русская печь”, “Веревки, лапти, тяжи и пестеры”, “Земля”). Риторические вопросы и восклицания в рассказе “Отчизна” способствуют внушению крестьянам важных мыслей, преимущественно патриотических: “Кому не любя, не дорога земля, завещанная предками? Кто не постоит за нее?”, “И все отечество наше, вся земля русская сильна, цела и едина русским царем; а царь крепок царством своим, любовью и страхом подданных!”, “Нужно отстаивать землю, когда придет пора; не роптать, когда придет необходимость отдавать сына в армию. Отчизна – это все!” [1, с. 22, 24].

Пословично-поговорочный материал использован В. И. Далем в речи рассказчика, в речах персонажей, моральных выводах (в начале и в конце произведений). Паремии встречаются и в названиях отдельных “бывальщин” – “Грех на совести, что шило в мешке”, “Легко нажито, легко и прожито”, “Не положи, не ищут”. Нравоучения, в которых писатель часто использует народную мудрость, открывают или завершают рассказ. Например, “Светлый праздник” начинается с обращения к опыту народа: “Говорят: богатому везде хорошо, а бедному везде худо. Это человеческая поговорка, а божеская: за сиротою сам Бог с калитою” [1, с. 27]. Произведение “Ремесло” открывают размышления о противопоставлении русского и немецкого отношений к профессиональной деятельности. Это целый каскад паремий, приведенных сплошь: “<...> у немца на все струмент есть – немец хитер, обезьяну выдумал”, “русский любит братья за дело как можно проще, без больших снарядов”, “бей русского, часы сделает”, “русский человек принимается за все, и все сделает, коли неволя и нужда заставят”, “нужда хитрее мудреца, неволя учит и ума даст”. Но, с другой стороны, нужно знать и ремесла: “Ремесла за плечом не носить, а с ним добро; ремесло пить-есть не просит, а само кормит” [1, с. 44]. Сказка “Куцый” завершается поучением: “<...> ину пору острастка живет дороже побоев. Ожегся на молоко – станешь дуть на воду!” [1, с. 99]; то же и в анекдоте “Задний ум”: “<...> кабы у цыгана тот ум наперед, что у мужика назади – то-то б богато жил!” [1, с. 130]. Подобные сентенции обращают читающего к многовековому народному опыту, позволяют сделать из изображенной житейской ситуации мудрые выводы.

Таким образом, далевский сборник для народного чтения “Два сорока бывальщинок для крестьян” включает 80 разножанровых произведений, написанных с учетом потребностей и интересов русского крестьянства, имеет значительный просветительский и образовательный потенциал.

Литература

1. **Даль В. И.** Два сорока бывальщинок для крестьян. [Соч. Владимира Даля] : [Ч. 1 – 2] / В. И. Даль. – СПб. : М. О. Вольф, 1861 – 1862. – Ч. 1. – [6], II, 203 с.; Ч. 2. – [4], II, 142 с. 2. **Даль В. И.** Два сорока бывальщинок. [Соч. Владимира Даля. – Изд. 2-е]: [Ч. 1 – 2] / В. И. Даль. – СПб. ; М. : М. О. Вольф, 1880. – Ч. 1. Первый сорок бывальщинок для крестьян / С 6 рис. П. Анненского. – [6], II, [2], 167 с., 1 л. фронт. (ил.); 5 л. ил. Ч. 2. Второй сорок бывальщинок для крестьян / С 6 рис. П. Анненского. – [8], II, 116 с., 1 л. фронт., (ил.), 5 л. ил.

Юган Н. Л. Збірка В. І. Даля “Два сорока бывальщинок для крестьян”: творча історія, структура, ідейно-художня своєрідність

У статті збірка В. І. Даля “Два сорока бывальщинок для крестьян” (1861 – 1862) характеризується як книга для народу. Автор аналізує творчу історію книги, структуру, ідейно-художню своєрідність. Далевська збірка включає 80 різножанрових творів, що їх було написано з урахуванням потреб й інтересів російського селянства, має просвітницький та освітянський потенціал.

Ключові слова: книга для народу, творча історія, структура, жанр, ідейно-художня своєрідність.

Юган Н. Л. Сборник В. И. Даля “Два сорока бывальщинок для крестьян”: творческая история, структура, идейно-художественное своеобразие

В статье сборник В. И. Даля “Два сорока бывальщинок для крестьян” (1861 – 1862) характеризуется как книга для народа. Автор анализирует творческую историю книги, структуру, идейно-художественное своеобразие. Далевский сборник включает 80 разножанровых произведений, написанных с учетом потребностей и интересов русского крестьянства, имеет просветительский и образовательный потенциал.

Ключевые слова: книга для народа, творческая история, структура, жанр, идейно-художественное своеобразие.

Jugan N. L. Dal' V. I. collected stories edition “The two forties of byvalshinki (little true stories) for the peasants”: the creation story, the structure, idea depiction peculiarity.

“The two forties of byvalshinki (little true stories) for the peasants” (1861 – 1862) in this article is characterized as the folk book. The article

author analyses the book creation story, the structure, idea depiction peculiarity. Dal' V. I. collected stories edition includes 80 different genre works written in accordance with Russian peasantry account, it has awareness-rising and educational potential.

Key words: folk book, creation story, structure, genre, idea depiction peculiarity.

Документалістика на порозі XXI століття

УДК 82.09

О. М. Медоренко

СПІВВІДНОШЕННЯ АСПЕКТІВ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТА ХУДОЖНЬОГО В ЖАНРІ СУЧАСНОГО АВТОКОМЕНТАРЯ КІН. XX – ПОЧ. XXI СТ.

Стрімкий розвиток мемуарної прози, що гучно заявила про себе вже на початку XX століття, став певним трампліном для розвитку та еволюції її жанрів. Все більшої уваги починає викликати постать самого автора, його сучасна позиція щодо написаного, світогляд, суб'єктивність думки, яка б позбавляла мемуарний текст від поверхових редакторських коментарів (або коментарів “інших” інтерпретаторів). На зміну їм прийшов жанр авторського коментаря, що увів до першотексту чимало нарраторських версій конструктивного чи деструктивного характеру для його більш точного/ширшого/глибшого обґрунтування. Однак треба зауважити, що не зважаючи на його документальний стрижень, спрямований на експлікацію реальності, сучасний автокоментар тяжіє водночас до художності: вигадки, поетизації тощо. На наш погляд, дослідження цих опозицій та їхній вплив на мемуарний першотекст є актуальним для розв'язання, адже цей аспект є мало дослідженим сучасними теоретиками.

До висвітлення даної проблеми почали вперше звертатися представники французького постструктуралізму: Ж. Дерріда, М. Фуко, Ю. Крістева у 60 – 70 рр. XX ст.; генетичної критики: Ж.-Л. Лебрав, Ж. Неф; художньо-документальної літератури: Л. Гінзбург, М. Бахтін, М. Гаспаров. До останніх досліджень можна віднести праці А. Ільфа, В. Лехциера, К. Ісупова.

В ході вивчення “художніх” та “документальних” аспектів автокоментаря, 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 еґо-документами, звертаючи увагу на його ретроспективні (неретроспективні) 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”.

Мемуарну літературу кін. XX – поч. XXI ст. сьогодні часто називають “бумовою”. Вважається, що панорама цих років стала уособленням нового, еволюційного етапу в галузі художньої літератури,

що позначилося уведенням до її контексту невігаданих ситуацій, які мали своє місце в конкретний період далекого чи наближеного минулого. Художню літературу стали стрімко витісняти публікації щоденників, спогадів, авторських біографій, епістоляріїв, сповідей, некрологів (переважно у злитих варіаціях: листи в щоденниках, блокнотні записи у спогадах, щоденникові спогади тощо).

Водночас зазнала переосмислення й традиційна жанрова система, увівши до текстового Олімпу нещодавно відгороджені й підпорядковані першотексту стислі пара- (мета-)текстові маргіналії автокоментаря. На їхній прогресивний розвиток вплинуло чимало факторів: і постмодерні гасла щодо розщеплення текстів, їхнього злиття, смерті будь-якої системності, жанрової ієрархічності; і віртуалізація, що частково перенесла до літератури поняття нелінійного, відкритого, дискурсивного письма, і субверсія старих жанрових форм новими.

Уведення до канонічних мемуарних текстів первинного художньо-документального жанру автокоментаря у вигляді “тонкої”, “гнучкої”, “безтілесної” оболонки позначає його перевагу над останніми в більш глибокому зображенні/відображенні дійсності; у здатності розкривати шуми непорозумінь (особливо якщо їх утворює ретроспекція); у спроможності орієнтувати та адаптувати реципієнта в текстовому просторі, встановлюючи з ним, самим собою та іншими текстами комунікативні (автокомунікативні) зв’язки.

На наш погляд, до основних причин стрімкого зростання художньо-документального автокоментаря кін. ХХ – поч. ХХІ ст. (як ретроспективного так і неретроспективного) можна віднести такі: недорозкриття “духу часу” і свого образу в мемуарному творі через: 1) тогочасну цензуру, ідеологічну заангажованість – вимушене замовчання; 2) власне небажання торкатися певних тем, їх ігнорування – невимушене замовчання. Однак існує ще одна причина, яка є рушійною силою для звернення до “нового” жанру – це криза документальності в сучасній мемуаристиці. Про те, що “мемуарний жанр починає втрачати свою документальність” [1, с. 8] вже відзначив І. Шайтанов у доповіді “Спроба прогнозу”. Інший дослідник М. Михеєв наголосив на тому, що “меж між повсякденною літературою, з одного боку, документальною – з іншого і, врешті решт, між літературою художньою..., взагалі не існує” [2, с. 134]. Цікавою з цього приводу є також думка Ю. Лотмана, який у статті “Біографія – живе обличчя” зазначив, що навіть жанр щоденника не є ідеальним документом. За його словами “наївна віра в автентичність повідомлень та інтерпретацій, що містяться там виявляється ілюзорною” [3, с. 229].

Насправді, документ, хоча й суб’єктивний, грає суттєву роль у жанровому становленні автокоментаря. У порівнянні з усіма іншими “вторинними” художньо-документальними жанрами: щоденниками, листами, нарисами, літературними портретами та ін., аспект документальності в ньому найбільш виразно домінує над аспектом

художності. Адже автокоментар первісно спрямований не на відтворення інформації, скільки на її аналіз, переосмислення, інтерпретацію, уточнення, ре/де конструкцію з метою текстової легітимації. Художність також займає важливу роль, що, до речі, вирізняє автокоментар від свого енциклопедичного прототипу. Однак нерідко ця коментаторська художність стає своєрідною авторською спецією, що надає документу оригінального присмаку і затримує на собі подив реципієнта. Отже, **художньо-документальний автокоментар** – фрагментарний еґо-документ, який безпосередньо взаємодіє з мемуарним першотекстом і на його (та переважно в його) основі утворює нові відкриті для подальших до(в/пере)писань інтраметатекстові та сепаративні повідомлення автокомунітивного характеру, спрямовані на тлумачення, аналіз, критику, інтерпретацію та роздум автора над “Іншими” (часом, подіями, людьми тощо) та “Собою” (образом власного Alter Ego).

Інтраметатекстовий (або неретроспективний) автокоментар становить текст, який не має дистанційного відокремлення від першотексту: переважно він уводиться під час ведення мемуарних записів у вигляді вставних конструкцій або відокремлених метатекстів. Документ №1 – першотекст одразу закріплюється за документом №2 – автокоментарем. Тоді документ мемуарного твору і його інтраметатекстовий квазіональний автокоментар часто йдуть в унісон. Особливо це відбувається у вставних уточнюючих конструкціях. Однак нерідко такі введення автор використовує для власних експлікативних конотацій пояснювального, уточнюючого, розкодувального відтінку (як В.Винниченко, О.Гончар тощо), через які висловлює свої емоції, ставлення до щойно занотованого мемуарного тексту. Тоді, крім документальності, відокремлені автокоментарі набувають ознак художності, що нерідко йде врозріз зі стильовою манерою ведення першотекстової оповіді. На нашу думку, це призводить до розколу текстів, навіть якщо вони не відгороджені між собою конкретними дистанційними маркерами. Отже, інтраметатекстовий автокоментар (навіть якщо він маргінальний) здатен поламати традицію своєї нейтральності, адже нерідко ці штучні симулякри є більш конотативними та художньо оформленими документами за сам прототекст.

Якщо розглядати коментаторські повідомлення з точки зору аналітично-дискурсивної Еґо-документальності, здатної перебивати мемуарні тексти новими авторськими свідченнями, вільно пересуватися в текстовому часопросторі й розкривати дуальний образ автора через його компаративне зіставлення з “сьогоднем”, треба вживати сепаративний (або ретроспективний) автокоментар. Саме цей різновид автокоментаря підлягає нашій пильній увазі і як ретроспективний документ, і як засіб для утворення гіпертекстів, і як текст, спрямований на самостійне існування в формі автономних авторських висловлювань.

Треба зауважити на тому, що тотально самостійним сепаративний автокоментар бути не може навіть, якщо видається окремо від

першоджерела: для нього завжди повинно бути проблемне поле для розв'язання. Умовно самостійними ми називаємо нелінійно-ризомні (гіпертекстові) автокоментарі, що втратили генетичний зв'язок з першотекстом або монтажні, уставлені до тексту окремим уривком тощо. Однак первинний зв'язок (на текстуальному, контекстному або сюжетному рівні) першотексту з текстом, який його коментує, обов'язково встановлюється. Саме тому звернення ретроспективного автокоментаря до минулого через призму сучасного є однією з його основних жанрових ознак. При цьому, рівень документальної цінності таких автокоментарів миттєво актуалізується. Як зазначає С. Голубков, “варто говорити, що цінність мемуарного свідчення підвищується з плином часу, коли збільшується вірогідність семантичних аберацій через накладання на історико-літературний процес, що відійшов у минуле тих чи інших схем, що його пояснюють...” [4]. Ми дотримуємося думки щодо причетності автокоментаря до “тих” схем, котрі документально підкріплюють мемуарний першотекст з ретроспективних позицій. Перевага таких автокоментарів над інтраметатекстовими виявляється в тому, що перші існують не в одній часовій мережі з мемуарним першотекстом, а в різних. Концептуальний (позатекстовий) автор у своїх коментарях з легкістю може входити до самого текстового кола з метою його впорядкування та закріплення. І тут (сюжетно-стильова, автокомунікативна) прірва між першотекстом і сепаративним субтекстом до нього зростає ще більше, що призводить до явного відокремлення “сучасного” автокоментаря з-під влади художньо-документального тексту. Дистанційний автокоментар як неканонічний текст вносить у міжтекстовий контекст канонічного прототексту живе авторське мовлення, свіжі аргументи та докази, які нещадно трансформують зміст мемуарної першооснови. Через таке співставлення документів коментатор “може змінювати свою позицію, поєднувати різні часові плани: він може як би дивитися з майбутнього, забігати уперед (на відміну від героя), може залишатися у часі героя, а може дивитися в минуле” [5]. Такий всесторонньо спрямований палімпсестичний автокоментар уособлює процес роботи над текстом в межах самого тексту з метою його декодування, оновлення, закріплення та легітимації.

Отже, автокоментар з точки зору своєї документальності представляє аналітичний текст, спрямований на закріплення, фіксацію, а також умовне продовження мемуарного першоджерела інтраметатекстовими або сепаративними вкрапленнями у вигляді стислих бібліографічних вкраплень (дати, місяця, року тощо) та номінативно-відкритих авторських висловлювань (аналізу, тлумачень, інтерпретацій, роздумів, зіставлень тощо) з метою 1) відображення суб'єктивно-правдивого бачення дійсності і себе у ній; 2) передачі цієї “довершеної” інформації в часопростір (до поки автор знову не візьметься її ідентифікувати). Для досягнення цієї мети письменник спирається переважно на власний досвід, глибокі знання, різнопланові

занотовані та незанотовані документи, факти, свідчення, записи. Адже саме через них здійснюється розкриття мемуарних шумів: вимислу, підтексту, недомовленостей біографічного героя. Як наслідок, через документальний бік коментаря розкривається більш повна (деталізована, вичерпна) та правдива (максимально точна) картина життя не лише особистого, але й історичного, суспільного-політичного та культурного.

Однак, не зважаючи на всю вагомість документального впливу на жанрове становлення авторського коментаря, його не можна повністю ототожнювати з документом. Адже цей документ є суб'єктивним, а тому – приблизним. І чим більшою стає хронотопна прірва між прототекстом і автокоментарем до нього, тим більше посилюється приблизність, схилиючи досліджуваний нами жанр до неточності, оманливості, помилковості та вигаданості. На нашу думку, діапазон коливання автокоментаря у часі: від “малого часу (сучасності, ближчого минулого та передбаченого (бажаного) майбутнього” [6, с. 392] до “великого часу” (далекого минулого) варіюється в залежності від жанру мемуарного тексту та від типу автокоментаря: інтраметатекстового чи сепаративного (про що більш докладно ми опишемо нижче).

У перебігу дослідження текстів, ми дійшли висновку, що (ретроспективний) автокоментар легше адаптується під “малий”, ніж “великий” час. Справа в тому, що коментувати дитячі чи юнацькі роки найбільш складно, особливо якщо між ними та їх сучасним тлумаченням пролягає велика відстань, бракує фіксованих документів, яскравих асоціацій. В такому випадку пам'ять, навіть якщо і фрагментарна, стає єдиним можливим джерелом для коментаторського відштовхування. І коли сфокусованість на конкретному епізоді з минулого стає нечіткою, позатекстовий автор нерідко вибачається перед реципієнтом за коментаторську невпевненість у точності мемуарного документу (що рідко зустрінеш в художніх творах), у його можливих аналітично-фактографічних погрішностях через часовий розрив. Як доцільно зазначила І. Сиротина, “чим більше цей розрив, тим більше наростає вірогідність помилок пам'яті” [7, с. 80]. Врешті решт, у коментатора на безсвідомому рівні може включитися оманлива, або, як її ще називають, творча пам'ять. Саме тому автор часто уставляє до власних коментарів застережливі слова-припущення: “мабуть”, “якщо не помиляюсь”, “здається” тощо. Найчастіше це трапляється в нарисах, автобіографіях, літературних портретах, однак фікції пам'яті можуть поширюватися й до задалегідь занотованих художніх документів: щоденників, листів, мемуарів у формі інтерв'ю тощо. Як зазначає А. Бергсон, для віднаходження розсіяних у пам'яті спогадів з метою їхньої сучасної актуалізації, ми повинні стрибнути у “віртуальне минуле” й віднайти свій рівень в ньому. І “як тільки ми встановились на специфічному рівні, де лежить спогад, тоді й тільки тоді спогади дійсно мають тенденцію актуалізуватися” [8, с. 274], відтворювати “образи-спогади”. Як наслідок, з приблизних образів-спогадів, встановлених у свідомості митця, будуть

з'являтися й образи авторських коментарів до них: напівдокументальні, напівхудожні.

Треба зауважити, що “образи” автокоментарів будуть належати не тільки до заздальгідь нефіксованих (“образів-спогадів”, або, скажімо, “образів-автобіографій”) – але й до будь-яких фіксованих жанрів мемуаристики. Адже в обох випадках авторські уставилення будуть лише відштовхуватися від ключових структур “вторинних” текстів, утворюючи між тим імпровізований, спрямований до різних часопросторових мереж нелінійний текстовий квест, первинну роль у якому відіграватиме авторська пам'ять. Якщо до такого автокоментаря не буде кріпитися інший мемуарний документ, який би підтверджував його “істинність” (що зустрічається не часто), його “документальність” все більше буде схилитися у бік образності – приблизності – художності.

Отже, перша проблема, що стоїть на заваді “правдивості” автокоментаря як Его-документу (переважно ретроспективного) – це проблема безсвідомої фіктивності пам'яті концептуального автора, викликана деконструктивним впливом більшої чи меншої хронотопної ретроспекції.

Між тим, варто згадати й наступну проблему, що, на противагу від попередньої, існує на усвідомленому рівні. Це навмисне трансформування автором даного жанру до розряду часткової або повної вигадки, що досягається: 1. прийомами поетизації й конотації авторського мовлення, естетизації та заломлення дійсності через її сюжетне прикрашання (а також навмисне фантазування). При цьому маргінально-паратекстова коментаторська лаконічність, сухість та номінативність (однобічність) інформаційного тлумачення не зникає, а висувається письменником на другий план. Суб'єктивність авторського ставлення до мемуарних реалій, сконцентрована у “всеобізнаному” образі егоцентричного “Я”, руйнує стильову нейтральність документального письма, що спостерігається в різнобарвних (критичних, іронічних, саркастичних, оціночних та інших) відтінках авторського самовираження. Однак чи може таке самовираження, навіть якщо воно несе сповідальний характер бути стовідсотково правдивим? Адже, як ми зазначали вище, суб'єктивність “Я” – це завжди приблизність. З одного боку, існує документальне виправдання такому автокоментарю, якщо його, по-перше, розглядати під кутом ретроспекції; по-друге, у значенні “Чужого”/ “Іншого”/ “Об'єкту”, який би оком критика або спостерігача ідентифікував власне “Я”. Однак з іншого боку, цей “об'єкт”, який коментує, насправді є метафоричним до того суб'єкту, долю якого коментує, адже вони є уособленням одного індивіду, що знаходиться в різних часових вимірах канонічного і неканонічного текстів. Отже, такий ретроспективний автокоментар також піддається суб'єктивізації, схиляючи образ авторського “Я” від документального до ілюзорного. 2. засобами авторської гри з текстами та їх смислами. Тут, на відміну від квазіональних автокоментарів, на перший план виходять міжтекстові

введення, які передбачають не лише повне розкриття проблемної інформації (у вигляді метатекстів), але й трансгресивний вихід “за” її межі (у вигляді гіпер/мега текстів). Як показує практика, через (сепаративний) автокоментар здійснюється не лише текстова експлікація, але й утворення на її основі нових художньо-документальних повідомлень, які можуть знаходитися в різних часопросторових площинах до першотексту. І тут межі між коментованим і похідним від нього текстом є досить умовними. Скажімо, автор робить відступ у мемуарному контексті для розкриття певного фрагменту, який він розкриває у компаративному зіставленні з сучасними реаліями. Однак після його тлумачення позатекстовий наратор не повертається одразу до першотексту, а більш глибоко починає розвивати думку, поштовх до якої йому дав власний коментар. З одного боку, такий текст (текст у просторі автокоментаря) можна назвати розширеним гіпертекстовим автокоментарем, який, відштовхуючись від інших текстів, максимально широко й різнобічно розкриває нам життєві реалії. Як наслідок, “для інтерпретатора слова стають текстами, який треба зламати, щоб зміг віднайтися повністю скритий за ними смисл” [9, с. 393]. Однак, з іншого боку, ці текстові надбудови можуть нічого не пояснювати, не інтерпретувати, не відсилати до інших джерел, а існувати у формі довільної оповіді, нагадуючи уривчасті спогади або монтажно-установлені роздуми автора над подіями сучасності. Такий автокоментар, виходячи з досліджень М. Бахтіна, відіграє роль “філософсько-художньої інтерпретації”, що здійснюється шляхом “поглиблення його з допомогою інших смислів” [6, с. 390] (за словами дослідника, коментар також може виконувати “відносно раціоналістичну” роль, уособлюючи науковий аналіз, що, на наш погляд, більше підлягатиме його документальному різновиду). В даному випадку мова йде про можливу хиткість, а часом злитість меж автокоментаря з іншими Его-документами, що ще більше зближує світ тексту художнього з текстом документальним.

Дана праця є фрагментом дисертаційного дослідження.

Література

- 1. Мемуары на сломе эпох** // Вопросы литературы. – 2000. – №1. – С. 3 – 43.
- 2. Михеев М. Ю.** Фактографическая проза или предтекст. Дневники, записные книжки, “обыденная” литература / М. Ю. Михеев // Человек. – 2004. – №2. – С. 133 – 142.
- 3. Лотман Ю. М.** Биография – живое лицо / Ю. М. Лотман // Новый мир. – 1985. – №2. – С. 228 – 236.
- 4. Голубков С. А.** Ирония Андрея Белого – мемуариста / С. А. Голубков // Ирония и пародия. Межвузовский сборник научных статей / [С. А. Голубков, М. А. Перепелкин, В. П. Скобелев]. – Самара : Изд-во “Самарский университет”, 2004. – 192 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://74.125.39.104/search?q=cache:Fi AO 5m Cu Dn IJ : ermine.narod.ru/ LITER/ STAT/ GOLUBKOV/ bely.html](http://74.125.39.104/search?q=cache:Fi+AO+5m+Cu+Dn+IJ:ermine.narod.ru/LITER/STAT/GOLUBKOV/bely.html).
- 5. Орлова Е. И.** Образ автора в литературном произведении. Учебное пособие /

Е. И. Орлова. – М., 2008. – 44 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://209.85.129.132/search?q=cache:euG57h7J3pQJ:www.journ.msu.ru/downloads/study/orlova_obraz_avtora.doc **6. Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с. **7. Сиротина И. Л.** Культурологический потенциал мемуарного источника: поиски новой парадигмы / И. Л. Сиротина // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова : Материалы международной конференции 26 – 27 мая 1997 г. – Санкт-Петербург : Изд-во Института Человека РАН, 1997. – С. 78 – 84. **8. Делез Ж.** Критическая философия Канта : учение о способностях / Ж. Делез. – М. : ПЕСЭ, 2001. – 351 с. **9. Фуко М.** Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М. : Прогресс, 1977. – 487 с.

Медоренко О. М. Співвідношення аспектів документального та художнього у жанрі сучасного автокоментаря кін. ХХ – поч. ХХІ ст.

У статті ми дали визначення поняттю “авторський коментар”, роздивились основні аспекти його “художності” та “документальності” та проаналізували їх конструктивний/деконструктивний вплив на прототекст.

Ключові слова: документальна література, художня література, ретроспекція, інтраметатекст, авторський автокоментар.

Медоренко Е. М. Соотношение аспектов документального и художественного в жанре современного автокомментария кон. ХХ – нач. ХХІ в.

В статье мы дали определение понятию “авторский комментарий”, рассмотрели основные аспекты его “художественности” и “документальности” и проанализировали их конструктивное/деконструктивное влияние на прототекст.

Ключевые слова: документальная литература, художественная литература, ретроспекция, интраметатекст, авторский комментарий.

Medorenko O. M. The correlation of documental and belles aspects in the modern author commentary genre in the end of XXth – beg. of XXIth cent.

In article we have defined the “author commentary” concept, have considered its major “documental” and “belles” aspects, and have analyzed their constructive/deconstructive influence on the prototext.

Key words: documental literature, belles-lettres, intrametatext, retrospection, author commentary.

Мовознавчі студії

УДК: 81'1

О. П. Гоголенко

ПРИЗВИЩА З СУФІКСОМ –ЕНК-О У ТВОРАХ ПАНАСА МИРНОГО

Відомі дослідники неодноразово зверталися до питання про виникнення й етимологію прізвищ із суфіксом –енк-о. Проте загального визнання набула думка про те, що формант –енк-о є складним суфіксом, утвореним способом поєднання іменникових основ на –ен і рефлексів суфікса -(ь) к-, -(ь) к -, який із семантичного погляду стосувався молодих істот – людей або тварин. Незважаючи на те, що в різних слов'янських мовах існують його паралелі: рос- енк-о, білор. –енак, старопол. –jonek, старочес. –enek, болг. –енок, суфікс –енк-о став специфічно патронімною моделлю української мови.

Проблемами номінації цікавилися такі відомі вчені як Н. Д. Арутюнова, В. А. Ніконов, Н. В. Подольська, О. О. Реформатський, О. В. Суперанська, В. М. Калінкін, Ю. О. Карпенко, Л. О. Белей, Є. С. Отін та інші. При цьому проблема значення ускладнюється тим, що антропонім може включати етнографічний, історичний, географічний, соціологічний компоненти, які певним чином визначають специфіку прізвища, об'єкта, названого даним онімом, традицій, пов'язаних із називанням. Власні назви створюють певний фон, що “визначає напрямок у формуванні й функціонуванні всього ономастикону” [2, с. 48].

Вирішальну роль у творенні українських прізвищ, відіграли антропоніми – імена різної етимології та структури, та прізвиська різної мотивації та семантики.

Для аналізу ономастичного простору Панаса Мирного було взято такі твори: “Хіба ревуть воли як ясла повні?”, “Повія”, “Лихі люди”, “День на пастівнику”, “Лихо давнє й сьогочаснє”, “Пригода з “Кобзарем”, “Голодна воля”, “Морозенко”, “Рідна мова”.

Основу іменника Панаса Мирного становлять християнські імена православного календаря, і дуже обмежено в основах прізвищ виступають власне католицькі імена або латинізовані форми православних імен.

Розгалужена структурна варіантність імен та порівняно багата словотвірна структура українських прізвищ спричинилися до того, що окремі імена стали лексичною базою кількох десятків прізвищ, зокрема від імені Іван, частотність вживання у творах таких прізвищ складає – 67,

Федір – 41, Григорій – 38, Михайло – 34, Петро – 26, Василь – 24, Матвій – 23, Семен – 22, Степан – 27, Павло – 18, Антон – 17, Андрій – 13, Сава – 16, Пантелеймон – 13, Прокіп – 12, Хома – 12.

Оскільки українські прізвища творилися спонтанним шляхом і їх успадкування відбувалося переважно по чоловічій лінії, то і переважна більшість відіменних прізвищ фіксує в основі народнорозмовні варіанти чоловічих імен різної словотвірної структури: повні безсуфіксні імена (Августин, Антон, Герасим, Гліб, Денис, Євген, Кіндрат, Макар, Микита, Назар, Омельян, Самійло і под.), від яких утворено 130 прізвищ досліджуваного нами регіону, що становить 10% від усіх прізвищ, мотивованих чоловічими християнськими іменами; усічені імена: Ван (< Іван), Гарас (< Герасим), Зень (< Зеновій), Кузь (< Кузьма), Сис (< Сиса) (усього 68 прізвищ – 5,3%); суфіксальні імена: Гнатко, Захарко, Іванко, Романко, Яремко та ін. (разом 609 прізвищ – 47,7%), усічено-суфіксальні імена: Вацко (< Ваць + -ко < Василь), Грицко (< Гриць + -ко < Григорій), Мацько (< Маць + -ко < Матвій), Стецько (< Стець + -ко < Степан) (разом 473 прізвища – 37%).

Суфікс -енк-о(-енк-о) є найпоширенішим і найхарактернішим формантом сучасних українських прізвищ, тому в ономастиці йому приділено вже багато уваги. Проблеми генези суфікса -енк-о торкалися в своїх працях В. Сімович, С. П. Бевзенко, О. Б. Ткаченко, А. Степович, М. Л. Худаш, І. Фаріон та інші. А питання створення і розвитку українських прізвищ на -енк-о(енк-о), їх деривації, територіального поширення в діахронії та синхронії розглядали Р. І. Остащ, І. Д. Сухомлин, О. Д. Неділько, В. Д. Познанська, Т. В. Марталого, Ю. К. Редько та інші ономасти, які досліджували антропоніміїні системи різних регіонів України.

На сучасному етапі прізвища на -енк-о поширені в усіх без винятку областях, але найбільше їх у східній частині України, в той час як на західноукраїнській території вони зустрічаються рідко, ледве перевищуючи 1%.

У зібраному нами антропоніміїному матеріалі творів Панаса Мирного нараховується 39 прізвищ на -енк-о(-енк-о). Вони характеризуються певними особливостями як щодо семантики, так і щодо походження та структури їх твірних основ. За особливостями твірних основ прізвищ на -енк-о можна розподілити на кілька груп.

Серед прізвищ з суфіксом –енк-о у творах Панаса Мирного можна виділити такі:

1. Чоловічі імена різної структури- (Якименко [“Повія”], Йосипенко [“Повія”], Демиденко [“Повія”]; Пилипенко [“День на пастівнику”], Остапенко [“Повія”], Дмитренко [“Хіба ревуть воли як ясла повні?”], Василенко [“Хіба ревуть воли як ясла повні?”], а жіночі імена різної структури у творах Панаса Мирного відсутні.

2. Прізвища, похідні від автохтонних особових імен та їх дериватів:

а) імен відкомполітного походження та їх дериватів;
б) давньослов'янських імен відапеліативного походження та відапеліативних індивідуальних прізвищ.

3. Прізвища, базою яких є апеліативні назви особи:

а) за професією чи заняттям- (Попенко [“Лихі люди”], Коваленко [“Хіба ревуть воли як ясла повні?”]);

б) за місцем походження чи проживання;

в) за етнічною приналежністю.

Також є прізвища, лексичною базою яких є церковно-християнські імена.

Твірними основами цієї групи прізвищ виступають адаптовані канонічні церковно-християнські імена різної структури – повні, усічені, усічено-суфіксальні та суфіксальні варіанти: Якименко – вживане у творі “Повія”, Йосипенко – частотність вживання 102 рази у творі Панаса Мирного “Голодна воля”, Пилипенко – вживається у добутку “День на пастівнику” 3 рази, Остапенко – зустрічаємо у творі “Повія” 1 раз, Дмитренко – частотність вживання 29 у творі “Хіба ревуть воли як ясла повні”, Карпенко – вживається у творі “Повія” 3 рази, Хоменко – <хом'як – частотність вживання – 4.

Окрім усічено-суфіксальні особові імена, що мотивують сучасні прізвища у творах Панаса Мирного, важко співвіднести з певними християнськими іменами. Однак поширеність таких назв у пам'ятках XVI століття дає підставу вбачати у них закономірні утворення. Найуживанішими серед них були імена з формантами -шъ, -ць(-ць), -хъ, -хно, -нь(-нь), -сь(-сьо), вони і стали твірною базою прізвищ : Луценко <Луць вживається у творі “Повія” 1 раз.

У суфіксованих твірних основах найчастіше виступали форманти -к-о, -усь, -ик. Останні два в антропонімах виконували демінутивну функцію (Дмитренко<Дмитрусь), а суфікс -к-о утворював демінутиви, як правило, від повних імен або уже попередньо суфіксованих: Демиденко< Демидько< Демид, Дмитренко< Дмитро, Василенко< Василько< Василь.

За семантикою твірних основ, за своїм генезисом прізвища творів Панаса Мирного дуже неоднорідні, оскільки представляють різноманітні семантичні й тематичні шари загальнорозмовної лексики, тому виділяти окремо групи апеліативів не будемо.

Ці прізвища творилися від основ:

1) іменникових: Хоменко, Соломенко – зустрічається у творі “Хіба ревуть воли як ясла повні”, Ларченко – вживається 9 разів у добутках Панаса Мирного, Дровиченко – спостерігаємо 1 раз, Морозенко, Прищенко – вживається Панасом Мирним у творі “Повія” 2 рази, Шрамченко – зустрічається 2 рази у “Хіба ревуть воли як ясла повні”;

2) прикметникових: Чупруненко – вживається автором у “Хіба ревуть воли як ясла повні” 1 раз у наступному контексті: (“Чупрунєнкові Грицькові”), Рябченко – можна також спостерігати у творах автора з

частотністю вживання 1 та ін.;

4) складних слів: *Прудоусенко* – спостерігаємо у творі “Лихо давнє й сьогочасне”.

Мають місце прізвища, в основах яких відображені апелятивні назви. Такими прізвищами відапелятивного походження вважаємо такі, що первісно ідентифікували особу за професійними, етнічними, соціальними, релігійними ознаками, тобто такими, що “прямо” відповідали реальному стану речей. У творах Панаса Мирного можна виділити прізвища, утворені від назви осіб за професією чи заняттям.

Лексика такого типу є цінним матеріалом для вивчення історії та етнографії народу. Через занепад з другої половини XIX століття народних ремесел і промислів, що не витримали конкуренції із зростаючою промисловістю, сама професія часто передавалася за спадковістю, і апелятивні назви, що утворилися від назв професій, занять, ставали родовими прізвищами.

Коваленко – від слова коваль, *Попенко* – від слова піп (священик) – вживається 40 разів.

Особливу групу у добутках автора складають прізвища, утворені від назв осіб за місцем походження чи проживання, прізвища, які вказують на національність людини: *Башикиренко* – вживається Панасом Мирним 2 рази.

Таким чином, здійснений нами аналіз найпродуктивнішого типу творення прізвищ у творах Панаса Мирного виявив багатство і різноманітність семантичних і структурних особливостей твірних основ, що є доказом природного і довготривалого процесу формування таких антропонімів. Найчисленнішу групу складають прізвища, утворені від власних імен людей. “Ім’я і образ паралельно виникають у творчості письменника, доповнюючи й уточнюючи одне одного” [3, с. 31], створюють єдиний ономастичний простір. Основну роль у творенні їх відіграли канонічні церковно-християнські чоловічі імена, оскільки саме вони в час становлення прізвищ превалювали, а нерідко виконували роль прізвищевих назв. Тим паче, що більша частина прізвищ з формантом -енк-о мають виразно патронімічне (рідко матронімічне) значення, тобто вказують на походження від особового імені батька (матері), що називається у передсуфіксальній частині. Крім того, прізвища на -енк-о активно творилися від імен та прізвищк відапелятивного походження та від назв осіб за професією та видом діяльності.

Аналіз ономастичного матеріалу художнього тексту дозволяє відновити етапи роботи Панаса Мирного, спрямовані на називання окремих персонажів вигаданого ним світу. Завдання письменника полягає в тім, щоб назвати цих героїв такими антропонімами, за допомогою яких персонаж у свідомості читача будуть зв’язуватися з певним словесним портретом, рисами характеру, вчинками, думками, своєрідним мовленням. Отже, прізвище може сприйматися як результат

номінацій, що відбиває номінативні принципи письменника, особливості його мовного мислення.

Література

- 1. Мирний П.** Зібрання творів: у 7-ми т. / Панас Мирний. – К., 1968 – 1971.
- 2. Силаева Г. А.** Антропонимия художественных произведений А. Н. Толстого / Г. А. Силаева. – Рязань, 1986.
- 3. Суперанская А. В.** Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская. – М.: Наука, 1973.

Гогуленко О. П. Прізвища з суфіксом –енк-о у творах Панаса Мирного

У статті розглянуто прізвища на енк-о у системі творів Панаса Мирного. Схарактеризовано структурні моделі, визначено особливості функціонування антропонімів. Вісвітлено значення антропонімічної системи у побудові художнього стилю.

Ключові слова: антропонім, прізвище, ономастичний, художній стиль.

Гогуленко Е. П. Фамилии с суфиксом –енк-о в произведениях Панаса Мирного

В статье рассмотрено фамилии на –енк-о в системе произведений Панаса Мирного. Охарактеризовано структурные модели, определено особенности функционирования антропонимов. Обозначено значение антропонимической системы в создании художественного стиля.

Ключевые слова: антропоним, фамилия, ономастический, художественный стиль.

Gogulenko H. P. The last names with suffiks –enk- in the works of Panas Mirny

In the article the last names with suffiks –enk-o are considered in the system of works of Panas Mirny. Structural models are described, the features of functioning of antroponyms are certain. The value of the antroponymical system is marked in creation of artistic style.

Key words: antroponym, surname, onomastic, artistic style.

Рецензії

УДК 821.161.2.09 : 908 (477.54/62)

О. В. Скиба

ЛІТЕРАТУРНО-КРАЄЗНАВЧЕ ЖИТТЯ СЛОБОЖАНЩИНИ

(Столярова Г. П. Харківська весна Лесі Українки: Літературно-краєзнавче дослідження / Г. П. Столярова. – К. – Харків: Просвіта, 2006. – 88 с.

Столярова Г. П. Стежка Франка до Слобожанщини / Г. П. Столярова. – К. – Харків: Просвіта, 2008. – 24 с.)

Луганська дослідниця Ганна Петрівна Столярова уже кілька років працює над своїми розвідками, присвяченими дослідженню творчості Лесі Українки та Івана Франка, зокрема її зв'язку зі Слобожанщиною. Ганна Петрівна – почесний член Всеукраїнського товариства “Просвіта” імені Тараса Шевченка, культуролог, ініціатор і організатор встановлення меморіальної дошки Лесі Українки на фасаді школи № 3 у Харкові, громадський діяч, що працює на ниві просвіти. Дослідниця має публікації у пресі про зв'язки з Харківщиною відомих діячів української культури – І. Котляревського, Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Теліги та ін.

Обговорювана книжка **“Харківська весна Лесі Українки”** Г. Столярової – це літературно-краєзнавче дослідження з історії рідного краю, де розповідається про творчі зв'язки Лесі Українки та членів її родини з діячами культури м. Харкова. Дана праця надрукована за сприяння Товариства української мови ім. Т. Шевченка м. Чикаго США (голова – проф. Бяднарук).

У рецензованій книжці Г. П. Столярової міститься розділ “Перше слово”, де повідомляється мета пошуків матеріалу про перебування Лесі Українки на Харківщині; “Причина приїзду”, де подано дату, описано причини приїзду Лесі Українки “до нашого краю” (квітень 1889); “Леся Українка у 18 років”; “Харків навесні 1889 р.”; “Подорож на хутір Косівщину”; “Стежками Лесі Українки у Харкові”; “Родинні зв'язки з Харковом”; “Друзі та знайомі у Харкові”, – у цих розділах описані матір і батько поетеси, М. Косач – старший брат Лесі, молодший брат Микола, сестри Ольга, Оксана, Ісидора, М. Драгоманов та ін. (зокрема, Гнат Хоткевич, родина Алчевських). У книзі ретельно описується, як зберігається пам'ять про Лесю Українку у Харківському художньому

музеї. Наприкінці авторка праці подає 25 джерел, використаних нею під час роботи над дослідженням.

Плідним і позитивним моментом роботи є текстологічний аспект, якому автор приділяє значну увагу. Так, серед історичних фактів з життя і творчості поетеси, Ганна Петрівна подає поезії, які підсилюють емоційний стан читача. Наприклад, у рубриці “Леся Українка у 18 років” під час розповіді про арешт Олени Анатоліївни Косач у Петербурзі, дослідниця наводить вірш поетеси, написаний нею під враженнями від цієї події:

Ні долі, ні волі у мене нема,
Зосталася тільки надія одна.

Надія вернутись ще раз на Україну...

У дослідженні висвітлюється той факт, що у 1884 р. у журналі “Зоря” з’явилася перша публікація творів Лариси Косач – вірш “Конвалія”, підписаний псевдонімом “Леся Українка”. Нижче подано цей вірш в повному обсязі. Крім того, Ганна Петрівна цитує слова з приватних листів письменниці: “Мені часом здається, що з мене вийшов би далеко кращий музика, ніж поет...” [Лист до М. Драгоманова, 1890].

У дослідженні багато цікавих фактів з життя і творчості Лесі Українки, відомостей про родинні стосунки поетеси, друзів з Харкова. Праця цікава й цінна тим, що завдяки ній до поля зору потрапляє широке коло матеріалів, документів поетеси.

Проте, є ряд недоліків, критичних зауваг, які можна віднести до життєвих фактів, епізодів, що відбивають плин реального життя й побуту поетеси. У роботі є змістовні й стилістичні огріхи, наявні орфографічні помилки: наприклад, протягом однієї розповіді “Причина приїзду” авторка веде мову спочатку в минулому часі, потім в теперішньому і майбутньому, потім знову в теперішньому часі. Крім того, на сторінці 5 у другому абзаці “Та не відразу в родині...” замість слова “вирішили” – читаємо “рирішили”. У реченні “Таким чином маємо певну дату приїзду Лесі Українки до нашого краю...” відсутня кома.

Сторінка 9: “Оскільки засідання проходили (краще “відбувалися”) на квартирах Старицьких, Косачів...”. Вираз “на квартирах” недоречний, читачеві здається, що засідання відбувається на “даху”, у даному контексті варто “на” замінити “у”.

Сторінка 23: “Будівництво дзвіниці Успенського собору” стало унікальним явищем в архітектурному житті не тільки для Харкова, а й для всієї Росії...”. Хіба місто Харків знаходиться в Росії? (Певні неточності у висловлюванні).

“...друга найдавніша... імена яких, на жаль, досі не встановлені...”. А де імена потрібно встановити? Хіба це предмет, який можна поставити чи встановити кудись? Доречніше вжити слово “невідомі”.

До зазначених вище зауваг слід додати брак посилань на нові дослідження українських літературознавців з розглянутих у праці

проблем, зокрема на ґрунтовні праці луганських дослідників Р. І. Пашук, Т. С. Пінчук, І. А. Веретейченко про зв'язки І. Франка та Лесі Українки зі Слобожанщиною.

У літературно-критичному дослідженні Г. П. Столярової є певні неточності, які вимагають виправлення, але в цілому робота цікава, змістовна. Працю Ганни Столярової "Харківська весна Лесі Українки" слід оцінити як значний внесок у розбудову сучасної регіональної україністики, етнографії, літературознавства.

На окрему подяку заслуговує Харківське обласне об'єднання Всеукраїнського товариства "Просвіта" імені Тараса Шевченка за високу якість видання книг й популяризацію регіональних розвідок.

Варта обговорення й праця Ганни Столярової **"Стежка Франка до Слобожанщини"**.

У цій праці автор не ставила за мету визначити далекосяжні характеристики літературних творів І. Франка, а намагалася представити широкий діапазон відношень друзів митця до його особистості.

Укладач не оминає критичні та публіцистичні роботи письменника. Іван Франко постає перед нами як гарний критик та вдалий публіцист.

Автор прагнула зосередитись саме на критичних та публіцистичних працях, щоб ґрунтовніше осмислити вивчення художнього слова Івана Франка.

Щодо приватного листування, то тут проявляється недостатність роботи Ганни Столярової, бо ми бачимо лише одну сторону листування, яке представлено однобічно.

Рецензована праця видається корисною для пересічного читача, адже містить факти з життя І. Франка, які є новим відкриттям для більшості (висвітлені деякі моменти творчої діяльності письменника з Галичини та його спілкування з діячами культури та літератури нашого краю).

Усе сказане пояснює, чому цілком переконливою є позиція автора щодо визначення роботи, передусім як літературно-краєзнавчого регіонального дослідження.

Важливим є те, що читаючи книги Г. Столярової поповнюються знання з історії, літератури, етнографії, адже вивчення регіонального аспекту є важливим як для фахівців-народознавців, філологів, так і для усієї просвітянської спільноти.

Любов'ю й розумінням просякнуті видання літературно-краєзнавчих досліджень, на жаль, маловідомого краєзнавця Ганни Петрівни Столярової.

УДК 821.161.1.09

В. В. Федоров

**РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ Т. М. МАРЧЕНКО
“ОБРАЗ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ
РУССКОГО РОМАНТИЗМА”**

(Марченко Т. М. Образ Богдана Хмельницкого в литературе русского романтизма / Т. М. Марченко. – Донецк: Норд-Пресс, 2009. – 296 с.)

В отличие от многих сочинений соответствующего жанрового формата, исследование Т. М. Марченко не нуждается в замысловатых обоснованиях собственной актуальности. Более того, современный культурно-исторический контекст обещает, по-видимому, неуклонный рост этой актуальности. Сразу отмечу, что автору удалось – а, может быть, это далось ему без особых усилий, в силу врожденного такта – миновать множество искушений внелитературного свойства, связанных с более чем интенсивным освоением общей – до недавнего времени – истории Украины и России.

В центре внимания Т. М. Марченко – тоже освоение истории, но освоение эстетическое. Выбор героя удачен не только по очевидной причине недостатка внимания к нему со стороны историков литературы.

Любой исторический деятель, имя и дело которого не затерялось в “облаке меток”, обречен на бессмертие в том простом смысле, что его пресловутая “роль” не покидает поля зрения неустанных переписчиков анналов. С одной стороны, такая фигура обречена “перцепции” и “реперцепции” в качестве более или менее вменяемого агента той или иной социальной (а часто – и научной) тенденции, с другой – именно и только его устойчивая неписуемость в соответствующие той или иной “парадигме” иерархии делает его историческим *деятелем*. Я полагаю, что эстетическая интуиция постольку выделяет и, если можно так выразиться, облюбовывает и укрупняет историческую фигуру, поскольку видит в ней потенциал *сопротивления* истории, той её подавляющей тенденции, в какой застаёт героя “его” время. Эстетической интуиции любезен не масштаб разрушений, причинённых героем недругам, и не сила его слога в общении с “народом”: герой ей интересен в общении с самим собой, в его способности к саморазрушению – самоотречению во имя цели, только ему ведомой. (Напомню в этой связи знаменитое рассуждение Пушкина о *возможной* пощечине Лукреции как *возможного* мотива истории Рима.)

Задача писателя – уловить момент такого самоотречения, момент органичного для большой души перерождения личного переживания – в предощущение *миссии*.

Анализируя поэму Е. П. Гребёнки “Богдан”, исследовательница приводит и комментирует следующий фрагмент:

Красивое селенье полюбил
Корыстолюбец, пан Чаплицкий;
И из Суботова тогда же изгнан был
Его владелец, молодой Хмельницкий.
Он, покидая кров родной,
Прощаяся с отеческим порогом,
В душе поклялся перед Богом
Отмстить иль пасть в борьбе с судьбой.

Таким образом, поэт показал, что будущий гетман, став жертвой произвола, мстя за личные обиды, *одновременно* [курсив мой – В. Ф.], является продолжателем дела своих героически погибших предшественников, чьи неотмщённые души, как показано в прологе, так и не нашли покоя” [с. 39].

Этот анализ, при всей его “стремительности”, указывает на чуткость исследовательницы к сути дела – в моем, по крайней мере, понимании. Но этот методологический мотив не получает поддержки: Т. М. Марченко интерпретирует поэму Гребёнки в контексте концепции “вершинности” В. М. Жирмунского, однако, тонко отмеченный ею момент развития сюжета “Богдана”, как мне кажется, обещал больше, нежели только иллюстрацию к этой концепции. Думаю, однако, что методологическая инерция автора органично объясняется тем, что в центре её внимания – русская литература. Для русских романтиков Богдан едва ли не первую голову интересен не как становящаяся, эволюционирующая, тем более – трагическая личность, но – как вполне “готовый” на каждом этапе жизни герой-освободитель, что, конечно, не исключает развития, но – в ясно определённом направлении. В таком духе Марченко и оценивает романы о Богдане: “Все проанализированные произведения представляют собой особый вариант романа, о котором в свое время писал М. Бахтин: “идея становления и идея испытания вовсе не исключают друг друга в пределах нового романа, напротив, они могут вступать в глубокое и органическое соединение”, причём, “почти в равной пропорции” [с. 162].

Кстати говоря, идеологическая толерантность, при общепонятной продуктивности такого умонастроения, в то же время стала, как представляется, причиной одного из ощутимых недостатков книги – практически отсутствия в поле зрения исследователя украинского “Богданова текста”. Марченко лишь упоминает “интересное художественное явление – “русскую поэму украинских авторов” [с. 36], но обращается только к поэме Е. Гребёнки (признанной, кстати, одним из исследователей, “лучшим произведением того времени о славном малороссийском гетмане” [с. 36]. Думаю, что сопоставление двух перспектив эстетического осмысления судьбы Богдана Хмельницкого обогатило бы исследование, не нарушив границ научной специализации.

В кругу многих кропотливо и вдумчиво описанных жанровых, стилистических и мотивных особенностей “Богданова текста” несколько настораживает – именно в контексте романтической традиции – концепт “образ-тень” (с. 78 – 94, подраздел “Богдан Хмельницкий – “образ-тень” в исторической поэзии русских романтиков”). Очевидная чужеродность такого термина в пределах романтической поэтики с устоявшимся в ней символом тени-двойника внятно диссонирует со многими удачными обобщениями автора, предложенными в работе.

Говоря же вообще, сомнений в своевременности, уместности и просто полезности книги не возникает. Уверен, что она найдет своих читателей – и продолжателей.

Відомості про авторів

Берберфіш Марія Володимирівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Бондаренко Олена Олександрівна – фахівець редакційного відділу Донецького інституту проблем штучного інтелекту.

Бровко Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Бронза Світлана Миколаївна – аспірант Кіровоградського педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Бугайова Надія Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Бурлакова Ірина Вікторівна – кандидат філологічних наук, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Вечоркін Іван Олександрович – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Вернік Ольга Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, член-кореспондент Міжнародної Академії наук педагогічної освіти.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, директор Східного філіалу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Гогуленко Олена Петрівна – викладач Одеського національного морського університету.

Гречаник Ірина Петрівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Двуличанська Олена Аркадіївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Денисенко Олена Сергіївна – викладач Харківського національного автомобільно-дорожного університету.

Зеленська Анна Вікторівна – аспірант Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Зубова Тетяна Павлівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Капліна Олена Олександрівна – фахівець відділу розпізнавання мовленнєвих образів Донецького інституту проблем штучного інтелекту.

Коркішко Вікторія Олегівна – аспірантка Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, асистент кафедри української та зарубіжної літератури Інституту філології Бердянського державного педагогічного університету.

Кочерга Світлана Олексіївна – кандидат філологічних наук, доцент РВНЗ “Кримський гуманітарний університет” (м. Ялта), докторант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Лапко Олена Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Левицька Неллі Євгеніївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського.

Мазнєва Наталія Валеріївна – магістрант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Медоренко Олена Михайлівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Меншій Аліса Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри методики викладання іноземних мов та зарубіжної літератури Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського.

Мержвинський Віктор Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського.

Михида Людмила Миколаївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету

імені Володимира Винниченка, викладач української мови і літератури Кіровоградського будівельного коледжу.

Новик Ольга Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди, Бердянського державного педагогічного університету.

Перетята Олеся Сергіївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Рибка Олена Петрівна – викладач кафедри української та світової літератури українського мовно-літературного факультету Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Синицина Ольга Вікторівна – аспірант Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Скиба Ольга Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Тарарива Лідія Юріївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Тичук Олена Миколаївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Федоров Володимир Вікторович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської літератури Донецького національного університету.

Шестопалова Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Юган Наталія Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальні за випуск:

проф. Галич О. А.,
доц. Скиба О. В.

Коректор: Кулініч О. О.

Здано до склад. 30.03.2010 р. Підп. до друку 30.04.2010 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 29,3. Наклад 200 прим.
Зам. № 64.

Видавець і виготовлювач

Видавництво Державного закладу

“Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.

e-mail: alma-mater@list.ru

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.