

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 11 (198) ЧЕРВЕНЬ

2010

2010 червень № 11 (198)

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина II

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. **Бугайова Н. А.** Місто як феномен людського життя (на прикладі твору В. Шевчука “Смуга нещасть”) 5
2. **Веретейченко І. А.** Модель українського модернізму в контексті світової літератури 9
3. **Вихор І. В.** Дискурс міста як поняттєвий феномен 17
4. **Гладка Н. В.** Нарцисизм на межі між літературознавством і психологією 25
5. **Головань Т. П.** Проблема слова в українській поезії 1970-х – початку 1980-х років 31
6. **Гречаник І. П.** Афективний часопростір у романі-фентезі Галини Пагутяк “Королівство” 38
7. **Данькевич Ю. В., Курило Л. М.** Поетика роману Галини Пагутяк “Урїзька готика” 44
8. **Двуличанська О. А.** Прозовий доробок В. Яворівського в літературно-критичній думці 60 – 80-х років ХХ столїття 48
9. **Зимомря І. М.** Парадигма рецепції: національна та глобальна значимість 53
10. **Красненко О. В.** Хронотоп в історичній романїстиці П. Загребельного 60
11. **Кудїна А. Л.** Емоційне багатство, мїнорні мотиви їнтимної лїрики Лїни Костенко 65
12. **Леоненко О. С.** Онтологїчно-бїблїйний аспект фантастичної реальностї в романї Григорїя Штона “Рай” 71
13. **Лучицька М. Є.** Повїсть Є. Гуцала “Двоє на святї кохання”: розкриття смислу їстинної любовї крїзь рефлексїї всезнаючого наратора 78
14. **Сердюк А. В.** Національна символїка в поетичних творах Петра Ребра 87
15. **Сидорова О. В.** Рецепція поетичної творчостї Тараса Федюка в лїтературній критичї 97
16. **Фоменко В. Г.** Гоголь і мїсто 104
17. **Шестопалова Т. П.** Кларнетизм та необароко в науково-критичному мисленнї Юрїя Лаврїненка 110

Актуальні проблеми літературознавства: зарубїжне літературознавство

18. **Старецкий Т. В.** Комическая грань цикла В. И. Даля “Пяток первый” 124
19. **Юган Н. Л.** Художественная специфика повестей

В. И. Даля “Савелий Граб”, “Небывалое в былом”, “Гофманская капля”	134
<u>Документалістика на порозі ХХІ століття</u>	
20. Галич О. А. Роман Шаші Тхарура як стилізація документального твору	146
<u>Мовознавчі студії</u>	
21. Бук С. Н. Розрізнення анафори у корпусі текстів Івана Франка: “я” у “Перехресних стежках”	151
<u>Рецензії</u>	
22. Дмитренко В. І. Сучасна рецепція критичної свідомості Юрія Лавріненка	163
Відомості про авторів	166

Актуальні проблеми літературознавства:
українське літературознавство

УДК 821. 161.2 – 3.09 Шевчук

Н. А. Бугайова

**МІСТО ЯК ФЕНОМЕН ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ В. ШЕВЧУКА “СМУГА НЕЩАСТЬ”)**

Сьогодення літературознавчої науки вимагає повного осмислення усіх здобутків нашої культури, а особливо тих, що наразі простують шляхом прогресивного розвитку суспільства. Головним чинником росту людського суспільства є міський соціум. Місто – один з наймогутніших та найповніших уособлень культури. Розвивається культура – розвивається цивілізація. Та поруч ці дві складові розвитку людства часто виявляються ворожими одна одній. Культура намагається сховатися від агресивного наступу технічного прогресу або й зовсім зникає. Сучасне місто тягне за собою не лише необхідний прогрес, а й поступове його припинення (стосується духовності), що проходить крізь усі культурні аспекти життя людини та відбивається у такій галузі мистецтва як література.

Метою нашої розвідки є прослідкувати зміну в соціальному становленні міста як цілісного суспільного організму та визначити вплив міського соціуму на людське життя на прикладі твору В. Шевчука “Смуга нещасть”.

Якщо взяти лише перші паростки зародження міст, то ми бачимо яким було міське середовище, а головне, яке місце займала людина у ньому. Урбаністичний соціолог Є. Сайко зазначає, що людина оцінювалася як суб’єкт, котрий створював, організовував свій власний світ і себе в ньому [5, с. 256]. Тому місто займало головне місце в системі міжсуб’єктних відносин, що дає право говорити про причетність індивіда до створення перших міських поселень як нового шаблону його розвитку. Місто – це історичне явище, що виникло в процесі урбанізації як складової частини процесу становлення якісно нової цивілізації. Є. Сайко говорить про місто як про необхідний компонент розвитку людини в зовсім новому соціумі [5, с. 263], що встановлює норми суб’єктного росту людини, формує певну соціальну ситуацію її життя та, звичайно ж, змінює її. Західне місто стає місцем, де безвільна людина отримує статус вільної через можливість отримання доходу. Міське повітря почало приносити свободу індивіду [1, с. 326]. У місті соціальні розбіжності зникали, а мешканці починали зовсім новий епат свого існування.

Зараз постає одна із найважливіших проблем сучасності – проблема міста. Перед істориками, соціологами, літературознавцями виникає питання, яку ж роль відіграє місто в системі відносин у суспільстві, бо воно несе в собі не лише прогрес, а й шаблон поведінки, життя індивіда, змінює будь-які умови людського існування. Є. Сайко наголошує на складності соціального організму міста [5, с. 378], тому що воно регулює й організовує певним чином діяльність індивідів, та тих, хто знаходиться в залежності від нього. В Новий час місто, чітко сформувавшись як особливий соціальний організм, почало забезпечувати набагато більші можливості для людини бачити соціум і себе в ньому.

Починаючи з ХІХ століття науковці намагаються пояснити вплив міського соціуму на внутрішній світ особистості. Тема міста з'являється не лише в наукових працях, але й у художніх творах, які з психологічною точністю показують людину, характер її взаємостосунків з містом, обов'язково беручи до уваги духовний простір її існування.

У В. Шевчука є оповідання “Смуга нещастя”, у якому головний герой переживає цілу купу нещастя за один день у місті. З самого початку автор звертає увагу читача на характеристику міста: “небо над містом невмите і сколошкане” [6], “місто не змогло прийняти щодобової нічної купелі і вимести зі своїх закутків застою жаринь” [6]. Ця картина малює перед нами місто, яке навіть з приходом ранку не змінюється, а залишається таким як було ввечері: брудним, втомленим, спекотним; дає зрозуміти, що героя чекає важкий, паркий день без особливих змін на краще. Образ міської задухи продовжує переслідувати героя навіть у трамваї, який своїм “жовтим тілом” поглинув свого пасажира. Паралельно із задухом з'являється образ вікна, як символ свіжої свободи. Та герою воно не допомогло, місто все одно дихало жаром та скутістю, не даючи людині ковтнути свіжого повітря, а “небо лягло своєю важкістю на плечі” [6]. Важливо те, що у цьому творі з'являються типові для автора образи (вікно, жовтий колір, дорога), але смислове навантаження їх різне. Вікно, як образ свободи, тут має значення неминучості, бо краще не стає (з вікна парить, постає каламутний світ перед очима). Жовтий колір бачимо на початку твору як колір трамвая, на якому не судилося героєві доїхати до роботи, хоч в інших творах – це колір надії та сподівання на краще. Потім він проходить разом з образом бочки з квасом як символом продовження життя, але й тут героєві не щастить – квас закінчується. Потім з'являється жовта телефонна будка, яка нібито повинна допомогти героєві, та на жаль нічого знову не виходить. Цілий день головний герой зустрічається з одними негараздами міста, яке не дає йому можливості виборсатися з них, досягнути поставленої мети – все ж таки доїхати до роботи. У кінці твору герой вирішує повернутися додому, бо дім стає для нього найбезпечнішим місцем у цьому місті. Образ дороги вміщує в себе усі вище згадані образи. Герой доходить висновку, що всі вони: телефони-автомати, трамваї – пов'язані між собою, тому що ціле місто об'єднане в

одну довгу дорогу, якою прямує людина. І цьому місту під силу погратися з людиною так як йому заманеться. Такі шалені, безкінечні дні людина переживає у місті постійно. Одним щастить, інші втрачаються віру в свої сили в подоланні нещастя. Особистість змінюється під тиском таких життєвих обставин, трансформується його внутрішній світ.

Сучасне місто вимагає від індивіда прагнення захистити свою самостійність, самобутність від наруги з боку суспільства, історичної традиції, зовнішньої культури. Це нагадує боротьбу людини за своє фізичне й моральне існування. Кожна різна епоха потребувала від неї чогось свого, розуміння “себе-на-основі-чогось” і розуміння “себе-як-щось” [2, с. 130]. Велике місто почало вимагати від особистості її душу, крізь яку виражало свій безпосередній контроль над нею.

Психологічна основа, на якій тримається індивідуальність міста, – це підвищення нервовості життя, що виникає від швидкості зміни зовнішніх вражень, від таких потрясінь, як наприклад у творі В. Шевчука, коли задумане не здійснюється під вагою безглузких причин. Міський соціум створює такі психологічні умови своїм вуличним гамором, швидким темпом суспільного життя. Особливість, що лежить в основі міста характеризується повільним, звичним та одноманітним ритмом духовної та розумової діяльності [3, с. 24], де буденне життя людини постійно перебуває під тиском звичних міських проблем. Ця риса становить фундамент нашого духовного життя, що в свою чергу пізнається на основі диференціації різних життєвих ситуацій. Тому можна цілком впевнено говорити про наявність інтелектуального характеру духовного життя у великих містах [3, с. 28], де більша увага звернене на душу та особисті стосунки людей, що базуються на почуттях. Така рецепція оточуючого світу мешканця міста утворює засіб самозахисту проти того ж соціуму [3, с. 29]. Особистість намагається реагувати на середовище не почуттями, а переважно розумом, котрий дає можливість відгородити, захистити внутрішній світ індивіда від “жорстокості” міста. Так чинив і головний герой твору В. Шевчука “Смуга нещастя”. Кожну проблему, з якою зустрічався, він намагався пояснити раціонально, шукаючи все нові й нові виходи з неї. За словами Г. Зіммеля розумна людина байдужа до всього, що є індивідуальним [3, с. 31], а усі духовні стосунки людей і є тим індивідуальним або особистим. Ж. Бодрійяр у свою чергу наголошує, що вся індивідуальність людини просто розчиняється в масі міського життя [4].

Обставини життя людини із великого міста є досить різноманітними та складними, і, дякуючи скупченості великої маси людей з різними інтересами, їх життя та діяльність об’єднуються в такий специфічний організм, як місто. Та на жаль ці особливості існування в міському соціумі знаходяться у прямій протилежності до типового життя в ньому, і це пояснює жорстке неприйняття великого міста такими особистостями як Рескін та Ніцше [3, с. 27], для яких цінність людського життя полягала в несхематичному існуванні, де внутрішні стосунки

мешканців міст формально характеризуються замкнутістю та відчуженістю. Присутність такої несхематичності спостерігаємо у творі “Смуга нещастя”, де усі проблеми героя порушують його звичне, за схемою, міське життя.

З одного боку, велике місто можна вважати осередком індивідуальної та соціальної свободи, що являє собою результат загальноісторичного процесу взаємодії між збільшенням території та зростанням потреби в особистій свободі, з іншого – це головна причина морального занепаду особистості. Тому сьогодні в центрі великого міста – індивід, який живе, розвивається та духовно змінюється під впливом міського соціуму.

Література

1. Вебер М. Избранное. Образ общества / М. Вебер. – М.: Юрист, 1994. – С. 309 – 439. **2. Гадамер Г.-Г.** Герменевтика і поетика. Вибрані твори / Г.-Г. Гадамер // Філософія і література. – К.: Юніверс, 2001. – С. 98 – 111. **3. Зиммель Г.** Большие города и духовная жизнь / Г. Зиммель // Логос. – 2002. – № 3-4. – С. 21 – 35. **4. Папушина Ю.** Проблематика города в работах Ж. Бодрийяра / Ю. Папушина [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу: maiskoechtivo.pstu.ru/2007/1/2/1b.html. **5. Сайко Э.** Субъект: созидатель и носитель социального / Э. Сайко. – М.: МПСИ, 2006. – 424 с. **6. Шевчук В.** Смуга нещастя / В. Шевчук [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: [http:// www.lib.aldebaran.ru](http://www.lib.aldebaran.ru).

Бугайова Н. А. Місто як феномен людського життя (на прикладі твору В. Шевчука “Смуга нещастя”)

У цій статті прослідковано зародження міста, його розвиток протягом тривалого часу. Було проаналізовано феномен міста в процесі становлення індивіда на прикладі твору В. Шевчука “Смуга нещастя”. Особлива увага звернена на соціальну роль великого міста в духовному розвитку особистості.

Ключові слова: феномен, велике місто, містечко, особистість.

Бугаёва Н. А. Город как феномен человеческой жизни (на примере произведения В. Шевчука “Полоса несчастий”)

В этой статье прослежено зарождение города, его развитие на протяжении длительного времени. Было проанализировано феномен города в процессе становления индивида на примере произведения В. Шевчука “Полоса несчастий”. Особое внимание обращено на социальную роль большого города в духовном развитии личности.

Ключевые слова: феномен, большой город, городок, личность.

Bugaeva N. A. City as phenomenon of human life (there is on the example of work of V. Shevchuka “Bar of hoodoos”)

In this article the origin of city, his development, is traced during great while. It was the analysed phenomenon of city in the making of individual on the example of work of V. Shevchuka “Bar of hoodoos”. The special attention is turned on the social role of city in spiritual development of personality.

Key words: phenomenon, city, small town, personality.

УДК 821.161.2.09:7.036

І. А. Веретейченко

**МОДЕЛЬ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ
В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Теоретичне осмислення існування української літератури – це розгляд літератури як семіотичної системи, що багатогранно відбиває цілісність відповідного культурного утворення. В практиці розвитку мистецтва та мистецтвознавстві протягом ХХ століття відбулися показові зміни, які вплинули і на теоретичні концепції художньої культури в цілому, і на пошуки формального вираження певних концептуальних ідей. Ці прагнення знайшли втілення у теорії й практиці одного з мистецьких напрямів – модернізму. В Європі цей напрям заявив про себе в останні десятиліття ХІХ століття. Особливо це виявилось у німецькій літературі та літературах країн Центральної Європи. Ця нова мистецька концепція надавала особливого значення естетиці й культурі.

Український *fin de siècle* був процесом зміни типів художнього мислення, стилів, естетичних структур, процесом, що визначає історико-літературний поступ майже всіх європейських, а серед них слов'янських літератур зазначеного періоду. Особливо значущим чинником історико-літературного розвитку стає утвердження світової загальнолітературної моделі, яке розпочинається разом із становленням нових літератур. “Диференціація художніх напрямків, творчих манер, стилів, шкіл, яка відзначає історико-літературний процес кінця ХІХ – початку ХХ ст., разом з появою і спільної “літературної моди”, відбивала процес автономізації естетико-літературної діяльності як складної суспільно значимої і водночас відносно самостійної сфери розвитку загальнолюдської чутливості культури. Адже тільки на такій основі могла повною мірою реалізуватися соціальна роль літератури і мистецтва як іманентна, внутрішньо властива сутність естетичного освоєння дійсності” [3, с. 166]. Модернізація нашої культури перш за все була пов'язана з настановою на європеїзацію, західництво. Тому тема безпосередньо відповідає сучасним дослідженням в літературознавстві,

філософії, мистецтвознавстві, які стосуються особливостей відповідних репрезентацій складних абстрактних категорій, що становлять фрагмент концептуальної системи світу, а також особливостей функціонування актуалізованих “європонять”. Таким чином, нашою метою є розглянути своєрідність української літератури в першій половині ХХ століття, як однієї із моделей європейського модернізму.

Можна стверджувати, що в цей час відбувалася еволюція літературних напрямів та зміна поколінь як природних процесів загальнолітературного поступу. Так, продуктивним залишався народницький рух, позитивістська ідеологія зі своїм літературним напрямом – реалізмом, і водночас набирали силу модерністичні віяння, які вчувалися у різних художніх системах, але водночас можна було спостерігати й їх певні стильові збіги, зокрема вплив імпресіоністської поезики знайшов відгомін і в символістів та неоромантиків (М. Яцків, О. Кобилянська), і в неореалістів (В. Винниченко, М. Черемшина, В. Підмогильний). Дослідники намагаються пояснити це спільною естетичною природою художніх форм і засобів, зокрема вказуючи на єдність загального методологічного спрямування реалізму. Також наголошувалося й на принциповій багатогранності стильових течій у реалізмі цього періоду загалом.

Потужні процеси модернізації національного мистецтва, актуалізації класичної спадщини, налагодження міжлітературних зв'язків, збагачення тематичної сфери їх застосування у свою чергу спричинили незвичайне урізноманітнення герменевтичних та аксіологічних зацікавлень естетів, наснажили їх на запеклий опір утилітарним уявленням і палку апологію мистецтва як сфери творчої свободи й незвичайних естетичних вражень. Саме у творчості Лесі Українки здебільшого вбачається яскравий вияв цих модерністських тенденцій.

Письменниця була вихована як на кращих традиціях української культури, так і добре знайома зі світовою, здатна була зрозуміти праці провідних світових мислителів, увага яких зверталася на людину – носія неповторного мікросвіту. Питання нового, модерного мистецтва стало для Лесі Українки чи не основним. Відповідно вона вирішила написати ряд статей, неодноразово говорячи про це в своїх листах до матері й до Ольги Кобилянської. Так у статті “Малорусские писатели на Буковине” Леся Українка має намір захищати нові явища. Але спроба захисту проходила на той час в руслі розпрацьованої риторики, тобто всі літературні віяння пов'язувалися з корисністю для народу. С. Павличко з приводу статті Лесі Українки зазначає: “Стаття має чіткий відбиток двох дискурсів. Народницького домінуючого й нового, антинародницького, який тільки народжувався й містив у собі потенціал модерністського дискурсу. Леся Українка на цьому етапі своєї кар'єри ще не впевнена, яким має бути новий напрям, і себе до нього не відносить. Пише як критик, аналітик, а не учасник. Леся Українка свідомо обережна.

Кожного разу, говорячи про модерність, прямо, а частіше езоповою мовою, в обхід, вона обґрунтовує необхідність змін в українській літературі доцільністю для народу” [8, с. 40]. Наприклад, у статтях “Винниченко” і “Новейшая общественная драма” знаходимо загальні міркування про новоромантичний напрям у західноєвропейській літературі та українській: “Істинний новоромантик зневажає не самий натовп, тобто не особистості, які складають натовп, а той рабський дух, який заставляє людину добровільно зараховувати себе до натовпу, як до чогось стихійного, поглинаючого, нівелюючого, стираючого індивідуальність, що приносить в жертву інстинкту, зграйності. Новоромантик протиставить натовпу не героя або обрану особистість, а суспільство свідомих особистостей, у якому він, цей натовп, розчинився би без рештків; суспільство існує поки тільки в ідеалі й всілякий, що сприяє наближенню і здійсненню цього ідеалу є, на думку новоромантика, “надлюдиною”, на протилежність колишній “людині натовпу”, яка добровільно приносила себе в жертву несвідомим інстинктам недослідженого зібраного темного чудиська маси” [9, с. 254]. Для Лесі Українки термін “новоромантизм” – це риси нового стилю, де увага зосереджується на індивідуальній психології персонажів, які розкриваються в натовпі, а не вивисуються над ним, а також це порив *ins Blau*.

Дуже високо про творчість Лесі Українки відгукнувся М. Євшан. Вона для нього була класичним типом у національному літературному процесі, бо змогла віднайти себе, виховати на складний артистичний організм, зуміла поєднати, на перший погляд, розбіжні сили – фантазію та етнос; попри естетичний формалізм, досягти краси і правди, внести в літературу творчу рівновагу, стати понад боротьбою поколінь. А головне, що вважає М. Євшан – це введення в літературу Лесею Українкою “символічного мислення” [4].

Модерна концепція у творчості Лесі Українки трактується як поступове наближення до культурного універсуму через народження нового естетичного коду, що відбулося внаслідок переосмислення кодів минулих епох. Письменниця зробила оригінальний внесок в українську художню думку, в загальноєвропейський художній рух зламу століть на тлі загострення проблеми пошуку ефективних засобів художності, відповідних новим світоглядно-філософським горизонталом європейського модерністського мислення, які згодом намагалася підхопити й відродити наступники української письменницької когорти.

Також народження нової доби сигналізує: поява нового покоління митців і читачів, котре має відмінні естетичні уподобання; зміна жанрово-стильових і тематичних тенденцій у мистецькій практиці, оновлення літературної самосвідомості, яка фіксує, осмислює і програмує молодий мистецький рух через критичні відгуки, дискусії, маніфести. І якщо схилитися до думки нідерландця Д. В.Фоккеми [11; 20] і розглядати будь-який мистецький або літературний стиль в

семіотичній площині – як код, тобто систему жанрово-композиційних і тематичних конвенцій, яка регулює процеси продукції і рецепції поетичних текстів, то наявність творів, забарвлених новими стильовими тенденціями, засвідчує настання нової доби лише тоді, коли нове було вперше розпізнано читачами й критикою, – встановлення таких фактів має визначальну вагу для історико-літературної доби.

Саме перша половина ХХ ст. багата була змістом, різноманітності форм і стилів, створювались розгалужені структури та функціональні інституції як на території України, так і поза її межами, відбувалися настанови на відкритість української культури.

В історії 20-х років ХХ ст. саме за неокласиками та М. Хвильовим закріпилося місце європейців, а відтак мало не модерністів. Але творчість неокласиків у зазначений період була найменш сприйнятною й зрозумілою для пролетарського загалу з його ідейними настановами класового підходу до мистецтва, проте виявилася найбільш впливовою і послідовною у формуванні головних тенденцій розвитку модерної української літератури. Виявилася на повну силу важливість їхніх естетичних орієнтацій до кращих культурних зразків класичної й світової літератур. Розуміння ж модернізму М. Хвильовим вже у статті “Україна чи Малоросія” вже постало твердішою: автор підкреслює його спрямованість на Європу. “Основна установка нашого модернізму теж була цілком правильною. Ставка все-таки на “дійсну” Європу” [2, с. 49]. Європа Хвильового це в першу чергу “досвід багатьох віків. Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа – Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фланги азіатського ренесансу” [6, с. 206]. Проте, поняття “Європи” відмінне від європеїзму й західництва попереднього (Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Миколи Вороного, “Молодої музи”). Хвильовий закликає орієнтуватися на Європу не як європеєць, а як людина з-поза меж Європи. Для нього Європа – це психологічна категорія – “певний тип культурного фактора і в історичному процесі, певний революційний метод” [7, с. 156]. На протигагу “гнилий” Європі він висунув ідею “азіатського ренесансу”, на протигагу сумнівам модернізму – месіанські настрої. У літературі зазначеного періоду існував своєрідний феномен роздвоєння художнього мислення українських письменників на європейську свідомість і національну підсвідомість. В українській літературі відстежуються впливи філософських, релігійних і естетичних структур, що виразно тяжіли до західного феномену.

Традиції бурхливих 20-х років з самого початку наклали відбиток на діяльність Мистецького Українського руху (МУРу). Еміграція досить своєрідне духовно-політичне явище, викликане не тільки гострими світовими протиріччями, а й внутрішніми невирішеними питаннями державного незалежного статусу. Питання модерності, модернізму були ключовими в діяльності Мистецького українського руху. Він був позначений конфліктами, протистоянням протилежних тенденцій і

постатей. У програмному документі, своєрідному маніфесті МУРу “Чого ми хочемо” висувались кілька положень: осягнення високого мистецького рівня; об’єднання митців різних напрямів і стилів; утвердження національних ідеалів, зокрема служіння ідеї визволення Батьківщини, а також свобода у вислові ідей і повний творчий вияв особистості.

Кожен бачив у цій програмі те, що відповідало його власним поглядам на завдання літератури та шляхи її розвитку. І учасники тогочасного літературного процесу (У. Самчук, Ю. Шевельов, І. Багряний, В. Державін та ін.) і сучасні дослідники (Г. Грабович, С. Павличко та ін.) підкреслювали особливу роль у цьому процесі саме критики, тих дискусій, які склалися, тих полемік, які своєю вагомістю і своїм резонансом перевищували написані в цей час художні твори.

МУРівці ставили метою своєї творчості – утвердження нових стилів модерної української літератури. Була окреслена програма створення літератури, яка б була “європейською”, а не провінційною, яка б стала підсумком відродженої держави.

Так, одним з лейтмотивів перших виступів І. Костецького в часи МУРу стала критика європейського Ренесансу й принципу відродження як традиційної української моделі оцінки певної літературної епохи чи художнього твору.

В основі європейського модернізму лежало відчуття надійної складності життя. Буття ніколи не здавалося таким складним і незрозумілим, як тепер. Модерністи гостро усвідомили той факт, що попередня, особливо реалістична, література цієї складності не відображала, а навпаки, примітивізувала, спотворювала життя. На противагу реалізму, модернізм прагнув бути глибоко складним і серйозним мистецтвом. Костецькому імпонувала ідея складності. Він до певної міри прагнув ухопити й відтворити її в прозі, особливо в п’єсах, вдаючись при цьому до філософської символіки.

Ідеться про пошуки на кількох різних рівнях, у кількох комплементарних вимірах. Він робить послідовні спроби знаходити своєрідні розв’язки універсальної проблеми “ставлення” суб’єктивного творця до об’єктивних процесів-явищ дійсності, – шукання теоретичні: як у філософській сфері формулювання фундаментальних аксіом (включно з самим поняттям “реального” та діалектикою взаємозв’язку між життям і мистецтвом), так і в галузі естетики, в намаганні бути співучасником у загальнолюдському процесі творення мистецтва “нового класицизму”, а також шукання практичні – експерименти в царинах мови, форми, стилю, жанру (проза, драматургія, поезія, літературний переклад, кіносценарій, есей), програмна деструкція “звичного бачення, витоптаного слухання, вистояної синтакси” задля того, щоб “подолати автоматичність мовлення... відродити мові її роль живого чинника у взаємненні... щоб мовою касувати відчуження між людиною та річчю, а тим самим між людиною та людиною” [5, с. 354].

Українська література мусила перейти етап європеїзаторського руху, щоб подолати етнографізм та дилетанство. Здійснити це випало неокласицизмові, але він уже свою місію виконав і перетворився в шаблон. Основна мета – утвердити у світі образ України. Отже, засвоївши досвід неокласиків, українська література повинна прямувати до ідеалу національної літератури – “національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка тому претендує на місце в Європі, що має свого Європі сказати” [10, с. 10]. Національна органічність Ю. Шереха не руйнувала світ української літератури, а намагалася модерно збагатити його, наповнити новою енергетикою, новими тенденціями. Література мала стати зразком національно-органічного стилю, який покликаний втілювати у своїй творчості представники МУРу.

І. Костецький у свій час висловив сумнів з приводу повернення письменників від традиційних стилів до національно-органічного. Орієнтуючись на модерну Європу, він проголошував шлях “неповороту назад”. Цей девіз містив у своїй основі заперечення і відмову від будь-яких програм, які пропонували теоретики МУРу.

У. Самчук ставився до національного підґрунтя як до основи утворення будь-яких традиційних стилів: “Національний стиль? Абстрактного. Чуттєвого. Романтично-ідеалістичного. В думанні й дії. Для мене це лише один бік медалі. Другий – це реалізм, конкретність, логіка” [1, с. 145].

Звідси, якщо Самчук обстоював об’єктивну зрівноваженість, то Шерех – суб’єктивну експресію, навіть хаотичну, дику, але органічну. Якщо Самчук вимагав творити канони і йти за ними, то Шерех закликав їх зруйнувати. Таким чином, полярні тенденції двох провідних теоретиків МУРу зумовили подальший розвиток цієї концепції. Письменник говорив про національні різновиди відомих у світовій естетичній історії стилів. Цілковито заперечував концепцію Ю. Шереха В. Державін, саме з його ініціативи виникає група “Світання”, яка повністю заперечує погляди Ю. Шереха. На їх думку, українська література з кінцем війни одержала можливість вільного, безцензурного розвитку. З’являються підстави для відновлення потягу до ідеалістичного світогляду, який є основою неокласицизму.

Відбувався вплив західноєвропейських філософських течій на творчість представників красного письменства: філософсько-символічне осмислення українського простору, філософські концепції, риси модернізму у творчості письменників. Ставлення письменників до модерності – найскладніша й найсуперечливіша частина їх спадщини. Питання модерності, модернізму, модернізації в контексті світового мистецтва були ключовими в українському літературно-критичному дискурсі першої половини ХХ століття. Так, мистецьке світовідчуття Лесі Українки, актуалізація проблем самопізнання прямо перегукувалася з розумінням сенсу поетичної творчості провідними європейськими

модерністами. Письменниця зверталася до творчості Г. Ібсена, Г. Гауптмана, М. Метерлінка тощо, робить спробу аналізу нової польської літератури, що згодом своєрідно вплинуло на її світоглядно-естетичну орієнтацію. А у 20-і роки дискусія точилася навколо ідеї – сприйняти чи відкинути літературні й культурні впливи Заходу, то МУР визначив орієнтацію на Європу, чітко усвідомлюючи, як і про що писати українським літераторам, щоб досягти світового визнання. Творці ставили завдання – завоювати авторитет у світовому мистецтві. Щоб збагнути напрямок модерністських поглядів, пошуків та пізніших розчарувань, слід звернутись до історичного та теоретичного контексту, в якому і формувалися ці погляди та тривали пошуки.

Модернізм українське письменство сприйняло непослідовно, різні автори вкладають у нього різний зміст. Проблеми українського модернізму досі частіше обговорювалися як проблеми ідеології, як коло здекларованих мистецьких ідей. Але не треба забувати про певне неспівпадання, розбіжність модерністської художньої практики. Тут постає питання ширшого і вужчого трактування терміну модернізм в українській літературі.

Отже, модернізм у різних його видах, школах, творчих програмах, фазах розвитку реалізував конкретні потреби становища нової естетики, поезики і складався в цілому як художня система. Причому ця “модерна” система на ранньому етапі розвивалася значною мірою за рахунок трансформації вже існуючих художніх структур, наприклад, своєрідно абсолютизуючи певні їх грані або ж зіставляючи різнопорядкові образні структури. Певна міра експериментування таким чином проникала в естетичну свідомість і, можливо, також сприяла оновленню реалістичної образної системи.

Література

1. Бурлакова І. В. Творчість Уласа Самчука. Проблеми індивідуального стилю: Дис. канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “Українська література” / І. В. Бурлакова. – Х.: Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна, 2000. **2. Грабович Г.** У пошуках великої літератури / Г. Грабович. – К., 1993. **3. Гундорова Т. І.** Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ століття (теоретико-методологічний аспект) / Т. І. Гундорова // Проблеми історії та теорії української літератури ХІХ – початку ХХ століття. – К. : Наукова думка, 1991. **4. Євшан М.** Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан. – К. : Основи, 1998. **5. Костецький І.** Тобі належить цілий світ: Вибрані твори / І. Костецький. – К.: Критика, 2005. **6. Наддніпрянець В.** На літературний базар.: Поезія, проза і публіцистика І. Багряного / В. Наддніпрянець. – Мюнхен: Нью-Йорк, 1963. **7. Наєнко М. К.** Історія українського літературознавства / М. К. Наєнко. – К.: Академія, 2003. **8. Павличко С.** Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К.: Либідь, 1997. **9. Українка**

Леся. Винниченко / Леся Українка // Зібрання творів: У 12 т. – Нью-Йорк: Тіщенко і Білоус видавнича спілка, 1954. – Т. 11. **10. Шевчук Г.** Без металевих слів і без зітхань даремних / Г. Шевчук // Арка. – 1947. – Чис. 1. **11. Fokkema Douwe W.** Historia literatury: Modernizm i postmodernizm / Pirel Haline Janaszek-Iwanickowa. – Warszawa: Instytut Kultury, 1994.

Веретейченко І. А. Модель українського модернізму в контексті світової літератури

Автором статті досліджується специфіка сучасної української літератури та зміна її покоління, як моделі європейського модернізму у першій половині ХХ століття. Визначається європеїзм Лесі Українки у поглядах на українське мистецтво як одну з ознак органічного вияву національних ідейно-естетичних потреб.

Ключові слова: модернізм, світова література, європеїзм.

Веретейченко И. А. Модель украинского модернизма в контексте мировой литературы

Автором статьи исследуется специфика современной украинской литературы и изменение ее поколения, как модели европейского модернизма в первой половине ХХ века. Определяется европеизм Леси Украинки во взглядах на украинское искусство как один из признаков органического проявления национальных идейно-эстетических потребностей.

Ключевые слова: модернизм, мировая литература, европеизм.

Vereteychenko I. A. Ukrainian model of modernism in the context of the world literature

The author of the article studies the evolution of literary schools and the generational change as a natural process of Ukrainian literature-wide model in the first half of the XXth century in the context of European modernism. The particularity of modern Ukrainian literature is defined and the Europeism of Lesya Ukrainka according to her views in point of Ukrainian Art as one of the characteristics of organic manifestation of the national conceptual and aesthetic needs is examined.

Key words: modernism, world literature, europeism.

УДК 821.161.2

І. В. Вихор

ДИСКУРС МІСТА ЯК ПОНЯТТЄВИЙ ФЕНОМЕН

Вивчення проблематики, пов'язаної з міським текстом української літератури, у вітчизняному літературознавстві лише починається. Окремі критичні рецепції теми міста, щоправда, можна відшукати вже в філологічних розвідках С. Єфремова, М. Зерова, О. Білецького, а також у сучасних літературознавців – Е. Соловей, Т. Гундорової, С. Павличко, П. Ткачука, В. Моренця, М. Ільницького та інших, але в цілому доводиться констатувати, що на сьогоднішній день у вітчизняному літературознавстві відсутні праці, в яких цілісно й систематично досліджувався б дискурс міста. Потреба встановлення загальної картини та окреслення основних етапів історичного розвитку світової урбаністики, а також теоретичних засад та методології її дослідження й визначає мету даної літературознавчої розвідки.

Характеризуючи проблеми літературознавчого дискурсу міста, можна говорити, на нашу думку, про два головні етапи його термінологічного становлення.

Перший етап тісно пов'язаний з методологічними засадами культурно-історичного напрямку, а також інтересами та пріоритетами психологічної та соціологічної шкіл літературознавства. Перші дослідницькі праці культурно-історичного характеру, що містять спроби узагальнення та систематизації творів міської тематики, а також намагаються осмислити загальний культурологічний феномен міста, з'являються з другої половини XIX ст. у Франції та Росії. В 1867 році завдяки французьким літературознавцям світ побачила збірка "Паризький гід", у якій, крім розповідей про відомих письменників та артистів Франції, подавався огляд творів художньої літератури, присвячених Парижу. В російському літературознавстві інтерес до міської тематики був ініційований так званим "екскурсійним методом" дослідження історії та культури міста, що його запропонував І. Гревс. Найбільш відомим і талановитим послідовником І. Гревса став М. Анциферов, який поставив перед собою мету дослідити "душу міста", його вплив на долі людей, письменників та митців. У своїх численних працях М. Анциферов розробив своєрідний жанр нарис-екскурсії і відповідний йому "науково-поетичний", творчий метод опису міста та його об'єктів. З праць подібного культурологічно-філософського спрямування виділяється дослідження Г. Федотова "Три столиці", яке цікаве, насамперед, тим, що в ньому робиться спроба співставлення трьох слов'янських столиць. У цій праці "азійській спокусі" Москви і "західній спокусі" Петербурга – гальмівним, на думку дослідника, з точки зору історичного прогресу, Г. Федотов протиставляє істинний

шлях – утраченого старогрецького православ'я, репрезентованого Києвом як осереддя справжньої слов'янської ментальності.

Серед культурологічних праць поступово виникають і власне літературознавчі, зосереджені не на містах як таких, а на формах та засобах їх художнього відображення у творах літератури. В 20 – 30-ті роки термін “урбанізм” набуває вже й літературознавчого відтінку, що, зокрема фіксує “Литературная энциклопедия” 1939 року, яка визначає це явище як “відображення в літературі (її тематиці, образах, стилі) великого міста з високорозвиненою технікою та індустрією, міського побуту, особливостей психіки, зумовлених життям міста” [1, с. 606 – 607].

У радянському літературознавстві, зокрема в тій його частині, яка була офіційним виразником правлячої ідеології, тлумачення специфіки урбаністичної літератури набували відчутного соціологічного присмаку, як, наприклад, у відомому “Словаре литературоведческих терминов”, де поняття “урбаністичної поезії” пояснюється так: “поезія, в якій відображається життя великих капіталістичних міст з їх величезним населенням, галасливою технікою, з контрастами багатства та бідності”. Водночас, автор статті констатує, що “урбаністична поезія пов'язана із надто різними літературними групами та течіями, тому поняття урбаністична поезія не має чіткого історико-літературного змісту” [2, с. 428 – 429].

Негативні оцінні настанови щодо урбаністичної літератури, які значною мірою гальмували інтерес літературознавців до розробки поетики міського дискурсу, не сприяли розробці чітких методологічних засад та понятійного апарату дослідження творів міської тематики. Водночас, і в радянській і в пострадянській періоди робилися спроби (хоча й побіжно, в межах вирішення інших літературознавчих проблем) переведення інтересу до урбаністичної літератури з виключно історичної в теоретичну площину. Предметом теоретичної рецепції була власне урбаністична складова творів міської тематики, ті її елементи, які б дозволили чітко і на цілком логічних підставах відділяти даний тематичний різновид літератури від інших, суміжних з ним тематичних різновидів.

У змістово-тематичній площині специфічні властивості урбаністичної літератури вбачали у введенні автором до твору особливої – міської проблематики, яку, втім, намагалися розглядати майже виключно в розрізі конфліктів на соціально-побутовому ґрунті (наприклад, традиційне протиставлення міста і села як двох антагоністично непримирених типів людського існування), з позицій ідеологічної риторики (оспівування успіхів соціалістичного будівництва, розбудови міст, їх технічного оснащення, тріумфальних досягнень політики індустріалізації, яким протиставлялися жахи занепалих капіталістичних міст із їх нещадною експлуатацією робітничого люду, повною нівеляцією людської особистості). Констатація більш глибоких

тематичних пластів урбаністичної літератури стане можливою лише в пізньому радянському літературознавстві, зокрема в працях представників семіотичної школи, здобутки яких радянська влада, відповідно, не надто афішувала і доносила до свідомості наукового загалу.

Формальним виявом належності того або іншого художнього твору до урбаністичної тематики вважалась наявність у ньому більш або менш розлогих описів міста в цілому чи окремих його фрагментах. Загальноживаною стала термінологія, яка використовувалась і використовується для аналізу одного із різновидів ліричної поезії, а саме – пейзажної. За аналогією із природним пейзажем, який описує в своєму ліричному творі поет, широко почали використовуватись терміни “міський пейзаж”, “індустріальний пейзаж” тощо. Логіка подібних термінологічних запозичень очевидна: якщо поезія ХІХ ст. описувала переважно природні краєвиди сільської місцевості, що містили у собі естетичний “шарм”, неможливий для зіпсованого цивілізацією міста, то кардинальна переоцінка естетичних цінностей, пов’язана з більш глибоким осмисленням цивілізаційної візії міста, призводить до того, що поети ХХ століття захоплюються і знаходять естетичну перевагу в архітектурних краєвидах міста, його технологічних здобутках та культурних новаціях. Пейзаж природний поступається місцем пейзажеві міста, при цьому природна і урбаністична площини часто метафорично віддзеркалювали одна одну, немовби вільно трансформуючись одна в одну і використовуючи спільні лексичні елементи та засоби їх художньої поетизації, на що звернула увагу відома російська дослідниця ліричної поезії Л. Гінзбург [3, с. 252 – 253].

Традиція співвідносити урбаністичний елемент зі специфічним типом пейзажних замальовок або й своєрідним тематичним різновидом пейзажної лірики широко представлена і в сучасному літературознавстві, як російському, так і вітчизняному. Автор підручника “Мистецтво слова” А. Ткаченко вважає за необхідне наголосити на можливій урбаністичній функції пейзажу: “Сучасний пейзаж може бути не лише сільським чи природним, а й урбаністичним (зображення міст, архітектурних комплексів тощо). Незвичність такого застосування терміна ще викликає у деяких науковців певний спротив, але ми переконалися, що терміни, як і “прості” слова, надаються до переосмислень та узагальнень. Затемнення етимологічної основи слова “пейзаж” зробило можливим утворення словосполучки “міський пейзаж”. У нинішньому розумінні пейзаж – не тільки опис, а й візія (сновидна, фантастична) будь-якого незамкненого простору” [4, с. 185].

До такого розуміння пейзажу приєднуються й автори “Літературознавчого словника-довідника” [5, с. 543].

Якісно новий рівень осмислення методологічних засад, на яких може бути розроблена повноцінна поетика міських текстів, запропонували у 80-х роках ХХ ст. представники структурно-

семіотичного напрямку літературознавства, праці яких ознаменували початок другого етапу термінологічного становлення дискурсу міста. Структурний метод аналізу літературно-художніх творів спрямований на те, щоб виявити елементи їх структури, специфічні закономірності їх художнього вияву та їх внутрішні взаємозв'язки, які б дозволили розробити загальну модель, “граматику” твору. Саме поняття “твору” було замінено поняттям “текст”, а цей останній був осмислений як ієрархічна структура, окремі рівні якої (ідейно-тематичний, сюжетний, мовленнєвий – з їх власними підрівнями) виконують власні, притаманні їм специфічні семантичні функції, і водночас, у своїй взаємодії забезпечують системність функціонування літературного твору як певного художнього цілого.

У радянському літературознавстві аргументоване теоретичне підґрунтя під ці пошуки було підведене в 1984 році, коли в “Трудах по знаковым системам” (вип. 18) з'явилися статті В. Топорова “Петербург и Петербургский текст русской литературы” і Ю. Лотмана “Символика Петербурга и проблемы семиотики города”. В редакторській передмові до цієї збірки Ю. Лотман зауважував: “Спільним для статей цього збірника є те, що Петербург розглядається в них, з одного боку, як текст, а з іншого – як механізм породження текстів. Звернення до міста, включеного в історію цивілізації як тексту *sui generis*, є природним. Більше того, саме на прикладі такого об'єкта окремі риси тексту виділяються найбільш наочно. До них можна віднести кодову гетерогенність – обов'язкову зашифрованість кількома кодами, семіотичну неоднорідність субтекстів, які суперечливо прагнуть одночасно утворити єдиний текст. Наочно виступає також властивість тексту накопичувати і постійно регенерувати свою історію” [6, с. 3].

Співвіднесеність двох понять – міста і тексту значною мірою було нав'язано й тією понятійною парадигмою, яка закріплена за терміном “текст” і має доволі значний обсяг – від вузьколінгвістичного тлумачення тексту як “послідовності осмислених висловлювань, що передають інформацію” – до широкого семіотичного значення, в якому текст розуміють як “будь-яку послідовність знаків, побудовану за правилами даної системи, поєднану загальною темою, з притаманними їй властивостями зв'язності та цілісності” [7, с. 305]. Таким чином, нове значення слова “текст” (текст міста) стало результатом метафоричного переносу, під яке представниками семіотики було підведене чітке понятійне підґрунтя. Який саме текст докладається в поняття тексту міста фундатор ідеї, В. Топоров пояснював так: “Як і будь-яке інше місто, Петербург має свою “мову”. Він промовляє до нас своїми вулицями, площами, водною стихією, островами, садами, будинками, пам'ятниками, людьми, історією, ідеями і може сприйматися як свого роду гетерогенний текст, якому надається деякий загальний сенс, на основі якого може бути реконструйована певна система знаків, що реалізується в тексті. Як і деякі інші визначні міста, Петербург має свої

міфи, зокрема алегоричний міф про заснування міста та про його деміурга... Але унікальність у російській історії Петербурга в тому, що йому у відповідність поставлений особливий “Петербурзький” текст, точніше, певний синтетичний надтекст, з яким пов’язуються вищі сенси та цілі” [8, с. 209].

Ідея розглядати місто як текст знайшла чималу кількість послідовників як серед самих представників семіотично-структуралістського табору, так і за його межами.

В. Топоров пов’язував розроблену ним ідею тексту міста лише і виключно з петербурзьким текстом, категорично відмовляючи в праві іншим російським містам на такий же текст. Втім, продовжуючи, слідом за В. Топоровим, розробку принципів петербурзького тексту, значна частина дослідників, по-перше, спробувала віднайти і обґрунтувати наявність аналогічних текстів у інших російських міст і, по-друге, теоретично розробити і деталізувати ідею міського тексту як такого (безвідносно до його прикріпленості до того або іншого конкретного міста). Ідея міського тексту, зокрема в російському літературознавстві, з 80-х років ХХ ст. і донині залишається однією з найбільш інтенсивно і плідно розроблюваних, про що свідчить як значна кількість літературознавчих матеріалів, присвячених текстам окремих міст, так і спроби подальшої теоретичної розробки самого поняття “міський текст”. Автори нещодавніх дисертаційних досліджень міського тексту Н. Шмідт і М. Гришанін характеризують семантичну природу цього явища так: “Сукупність конкретних ліричних втілень теми міста в поезії Срібного віку поєднується в складну семіотичну єдність, певний надтекст, пронизаний, як будь-який текст, системними зв’язками та співвідношеннями. Цей надтекст парадигматично поєднує комплекс образів, мотивів, сюжетів, які втілюють специфічну модель міського буття і характеризуються єдиною системою засобів художнього вираження (наприклад, антропоморфної метафори, символічного уподібнення міста і ліричного героя, онтологічних антитез і т.п.)” [9, с. 6]; “В семіотичному аналізі міської культури текст міста визначається як універсальна сукупність знакових елементів культури міста, об’єднаних смисловою цілісністю і організованих за принципом бінарності. Текстурі міської культури притаманна індивідуальність та здатність створювати нові тексти” [10, с. 7 – 8].

Основу семіотичної парадигми міського тексту складає семіотичний, знаковий простір міста, який формує коло міських реалій (культурні та архітектурні пам’ятки, визначні історичні події та особистості, географічні та топографічні особливості міста, його природні краєвиди, сфера екзистенційних переживань мешканців міста), що можуть бути інтерпретовані як символічне і міфологічне сприйняття та вираження ідеї міста, його специфічної онтологічної сутності. Таким чином, основними структурними елементами семіотичного дослідження міста виступають символіка та міфологія міста, які розглядаються

переважно в теоретичних ракурсах: місто і текст культури, місто як феномен свідомості, місто як проекція історичної пам'яті, місто в просторі культури, міфологія міста та її авторська інтерпретація. У власне літературознавчій площині методологічні засади семіотичного дослідження міста конкретизуються в розробці та класифікації типових образів, мотивів, сюжетів, через які репрезентує себе текст того або іншого міста (звісно, з урахуванням специфіки творчих принципів кожного окремого письменника або тих шкіл чи напрямів, до яких ці письменники належать). Основні положення такого концептуального підходу були розроблені вже в працях В. Топорова і Ю. Лотмана, що стали для подальших дослідників "міського тексту" хрестоматійними. Головна заслуга В. Топорова, як одного з фундаторів семіотичної концепції міста, безумовно, полягає в розробці самої ідеї міського тексту, але не тільки. Він ретельно деталізував принципи, на основі яких стає можливим виокремлення художніх елементів міського тексту. Крім того, В. Топоров окреслив коло основних образів та сюжетних мотивів петербурзького тексту і поставив їх у зв'язок із міфологічним простором російської та європейської культури, а також простежив основні віхи літературно-історичного розвитку петербурзького тексту. В. Топоровим була розроблена концепція міфопоетичної просторової моделі світу [11] і досліджена архетипічна, міфологічна основа тих уявлень, що складають текст міста [12]. Ю. Лотман у працях, присвячених семіотиці міста [13, 14], розробив своєрідну систему понятійних координат, що охоплює головні сфери символічного та міфологічного вияву міської семантики: місто як ім'я; місто як простір; місто як час. Міфологізація міста як імені, за Ю. Лотманом, виявляється у тому, що часто риси історичної особи (як правило, засновника або видатного діяча міста) немовби проектується на саме місто, наділяючи його своїми індивідуальними рисами. І навпаки, місто, його особливості, його специфічна метафізична аура немовби впливає на свого мешканця, своєрідно відобразившись на колі його уявлень та цінностей. Місто як простір дослідник розглядає в подвійній символічно-міфологічній перспективі. З одного боку, місто може ототожнюватись із тим простором, у якому воно перебуває, бути його центром, рівнозначним державі. Це модель концентричного міста, що виступає символом оточуючого простору, найчастіше його столицю. З іншого боку, місто може бути антитезою простору, в якому перебуває, і, відповідно, протистояти державі. Цю модель міста Ю. Лотман називає ексцентричною, такою, що символізує чужорідний державі простір. Важливою складовою міфопоетичного простору Петербурга, на думку Ю. Лотмана, є його театралізація. Місто нагадує сцену, а життя у ньому є своєрідним аналогом театрального дійства. Місто як час Ю. Лотман розглядає в міфопоетичній перспективі трьох хронотопічних моделей Петербурга: 1) Петербург як місто, яке існує в реальному історичному часі; 2) Петербург як "сакральне місто", що живе за законами

сакрального часу; 3) Петербург як місто-примара, яке перебуває в умовному, фантастичному часі.

Загалом, можемо констатувати, що, розроблена в межах семіотичної методології аналізу літературно-художніх текстів концепція міського тексту спирається на такі засади:

1) Міський текст у формальному вияві представляє сукупність творів, у яких тема міста отримує більш або менш розгорнуту образну деталізацію.

2) У змістовому вияві міський текст – це власне художньо інтерпретований текст міста, а саме – сукупність таких семантичних ознак, які є знаковими, визначальними для формування образу міста. Сформоване історично, це семантичне осереддя образу міста синтезує в собі елементи найважливіших віх його історичного, культурного, соціального розвитку і може доповнюватись досвідом його сучасного сприйняття. В літературно-художніх творах воно існує у вигляді такого ідейно-тематичного комплексу, який породжує образи, мотиви, сюжети, що стають наскрізними для творів тих письменників, які звертаються до образу даного міста, і слугують основою для їх індивідуально-художньої інтерпретації.

3) Міський текст може бути виявлений як на рівні творчості окремого письменника (ідейно-сюжетна єдність образів певного міста в різних творах одного письменника), так і на рівні творчості певної сукупності письменників, об'єднаних спільними творчими принципами (літературна школа, напрям тощо). Водночас, семантична природа міського тексту не рівнозначна тим письменницьким рецепціям, які її інтегрують, і немовби надбудовується над ними у вигляді своєрідного семантичного простору, який, по суті, є сукупністю усіх текстів про місто, дзеркалом, що відображає найбільш сутнісні, онтологічні основи самого міста і служить своєрідним смисловим механізмом породження текстів міста.

В сучасному літературознавстві помітна тенденція розглядати міський текст як різновид метатексту, тобто тексту, семантика якого формується як сума семантичних складових багатьох текстів, співвіднесених у своїй тематичній основі (наприклад, міський текст Києва можна за цією ознакою розглядати як метатекст, виділений, а точніше синтезований із суми образних уявлень цього міста, що їх створили письменники різних історичних епох). Однією з останніх за часом виникнення семіотичних концепцій осмислення міського простору є також метод так званої міфологеографії, що виступає своєрідним симбіозом географії та міфології і розглядає елементи міського (і не лише) простору як своєрідний палімпсест, суму міфологічних нашарувань, що утворилася внаслідок множинності і розбіжності (в часі, досвіді) їх індивідуального сприйняття та інтерпретації різними епохами та людськими особистостями[15].

Систематизація уявлень про основні етапи розвитку світової урбаністики та методологічні засади її дослідження відкриває перспективу подальшого вивчення поетики українського міського поетичного дискурсу, різновидів поетичного топосу міста, принципів його сюжетної та предметно-образної організації, типологічних моделей українського міського дискурсу в поезії XIX – XX ст.

Література

- 1. Михайловский Б.** Урбанизм / Б. Михайловский // Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1929 – 1939. Т. 11. – М.: Худож. лит., 1939. – С. 606 – 609.
- 2. Аксенова Е.** Урбанистическая поэзия / Е. Аксенова // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 428 – 429.
- 3. Гинзбург Л.** О лирике / Л. Гинзбург. – 2. изд., доп. – Л. : Советский писатель, 1974. – 408 с.
- 4. Ткаченко А.** Мистецтво слова (вступ до літературознавства): Підручник для студ. гуманіт. спец. вузів / А. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
- 5. Літературознавчий словник-довідник** / [Редкол.: Р. Т. Гром'як та ін.]. – К.: Академія, 1997. – 748, [1] с.
- 6. Лотман Ю.** От редакции / Ю. Лотман // Труды по знаковым системам, 18. Семиотика города и городской культуры. Петербург / [Ред. А. Мальц]. – Тарту, 1984. – С. 3.
- 7. Руднев В.** Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. Руднев. – М.: Аграф, 1997 – 382 с.
- 8. Топоров В.** Петербург и петербургский текст русской литературы / В. Топоров // Метафизика Петербурга. Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры / [Отв. ред. Л. Морева]. – СПб.: Эйдос, 1993. – С. 205 – 235.
- 9. Шмидт Н.** “Городской текст” в поэзии русского модернизма: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 / Н. Шмидт. – Москва, 2007. – 17 с.
- 10. Гришанин Н.** Текст, символ, миф в семиотическом анализе городской культуры : автореферат дис. на соискание науч. степени кандидата культурологии : спец. 24.00.01 / Н. Гришанин. – Санкт-Петербург, 2007 – 22 с.
- 11. Топоров В.** Пространство и текст / В. Топоров // Текст: Семантика и структура / [Отв. ред. Т. В. Цивьян]. – М.: Наука, 1983. – С. 227 – 284.
- 12. Топоров В.** Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Топоров // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 121 – 132.
- 13. Лотман Ю.** Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. Лотман // Труды по знаковым системам, 18. Семиотика города и городской культуры. Петербург. – Тарту, 1984. – С.30 – 45.
- 14. Лотман Ю., Успенский Б.** Отзвуки концепции “Москва – третий Рим” в идеологии Петра Первого / Ю. Лотман, Б. Успенский // Художественный язык средневековья. – М. : Наука, 1982. – С. 235 – 249.
- 15. Митин И.** Мифогеография: новые подходы к осмыслению культуры и пространства / И. Митин // Антропологические конфигурации

современной философии: Материалы науч. конф., 3 – 4 декабря 2004 г. – М.: Современные тетради, 2004. – С. 178 – 180.

Вихор І. В. Дискурс міста як поняттєвий феномен

Стаття ставить за мету встановлення загальної картини та окреслення основних етапів історичного розвитку світової урбаністики, а також теоретичних засад та методології її дослідження.

Ключові слова: дискурс міста, міський текст, урбаністичні мотиви, семиотична парадигма міського тексту.

Выхор И. В. Дискурс города как понятийный феномен

Статья преследует цель реконструировать общую картину и очертить важнейшие этапы исторического развития мировой урбанистики, а также теоретических основ и методологии ее исследования.

Ключевые слова: дискурс города, городской текст, урбанистические мотивы, семиотическая парадигма городского текста.

Vyhor I. V. City discourse as a notional phenomenon

The article deals with the generalization and description of the main stages of world urban science historical development, and the theoretical principles and methodology of its study.

Key words: city discourse, city (urban) text, urban motives, semiotic paradigm of urban text.

УДК 82. 091

Н. В. Гладка

**НАРЦИСИЗМ НА МЕЖІ МІЖ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВОМ
І ПСИХОЛОГІЄЮ**

Вивчення закономірностей функціонування традиційних структур – одна з пріоритетних проблем сучасної науки. Процеси духовного відродження суспільства передбачають повернення до реального життя тих ідей і уявлень загальнолюдської думки, які неодноразово допомагали цивілізації осмислювати закономірності свого розвитку, орієнтуватися на шляху від духовного рабства до ідеалів вільної людини. При всій різноманітності досліджень даного аспекту світового літературного процесу до теперішнього моменту немає робіт, які враховували б широкий історико-літературний матеріал, побудований на традиційних основах різного походження. Тому зараз особливого звучання набувають дослідження цієї проблеми. Традиційні структури

здатні возвеличувати до символічного значення цілої культури та історичної епохи. У них знайшли досконале втілення ті чи інші людські якості, ті чи інші пристрасті або вади. Треба зауважити, що узагальнювальний зміст таких структур набагато ширший, вони охоплюють не одну сторону людської натури, наріжні питання людського буття. Загальнолюдські типові для багатьох епох проблеми знайшли у традиційних структурах не тільки суто завершене, але й збільшено загострене, сконцентроване вираження [1, с. 38]. Саме це й забезпечило їм на століття роль загальнозначимих художніх явищ.

Низку праць зарубіжних та вітчизняних літературознавців присвячено дослідженню закономірностей функціонування міфологічних образів, які формують значущу частину традиційних структур. У галузі вивчення цих понять теоретично вагомі праці В. І. Антофійчука, Р. Н. Беркова, А. Р. Волкова, Ю. М. Лотмана, Ю. О. Микитенка, Н. Є. Нямцу. Функціонуванню міфологічних образів на рівні свідомості та підсвідомості присвячено праці К. Юнга, З. Фрейда, К. Абрахама, Е. Фромма, О. Кернбегра, Х. Кохута, Ж. Лакана. Актуальність теми зумовлюється потребою розширення знань про нарцисизм та його вкоріненість у прошарки людської свідомості.

Мета статті – з'ясувати специфіку нарцисистичних проявів індивідуальної та суспільної свідомості, а також розглянути нарцисизм як традиційну структуру у літературознавстві.

Зазвичай поняття “нарцисизм” використовують як синонім самозакоханості, егоїзму [2, с. 219]. Цей термін було введено в наукову літературу англійським вченим Еллісом, який у роботі “Аутоеротизм: психологічне дослідження” описав одну з форм хворобливої поведінки, співвіднесеної ним з міфом про Нарциса. У психоаналізі термін “нарцисизм” був використаний З. Фрейдом у 1910 р. для характеристики процесів лібідо, направлених не на інші сексуальні об'єкти, а на власне Я. За словами засновника психоаналізу, це поняття було запозичене ним з описаного П. Некке в 1899 р. збочення, при якому дорослий чоловік дарує власному тілу всі ніжності, які зазвичай, виявляють стосовно іншого сексуального об'єкту (дане поняття використовувалося П. Некке при розгляді поглядів Х. Елліса про відповідну перверсію) [3, с. 189]. У 1908 р. після обміну думками із З. Фрейдом німецький психоаналітик К. Абрахам висловив ідею, згідно з якою лібідо відвертається від об'єктів і зосереджується на Я, що може стати джерелом манії величчя при шизофренії [4, с. 136]. Так З. Фрейд почав використовувати термін “нарцисизм” не тільки для характеристики хворобливого ставлення людини до власного тіла як сексуального об'єкта, але і в більш широкому значенні, що має стосунок до його нормального сексуального розвитку [4, с. 136]. Згодом з уведенням в науковий обіг терміна “нарцисизм” З. Фрейд прийшов до думки, що аутоеротизм був сексуальним проявом нарцисичної стадії розміщення лібідо [3, с. 189]. У роботі “Тотем і табу. Психологія первісної культури та релігії” засновник психоаналізу

ззначив, що розвиток психоаналізу зумовив необхідність розкласти стадію аутоеротизму на дві, одну з яких можна назвати “стадією нарцисизму”. З цього приводу він писав: “Хоча ми ще не маємо можливості дати цілком точну характеристику цієї нарцисичної стадії, в якій дисоційовані до того сексуальні потяги зливаються в одне ціле і зосереджуються на Я як на об’єкті, ми все ж починаємо розуміти, що нарцисична організація вже ніколи не зникне повністю” [5, с. 147]. На його думку, в обох випадках психічним наслідком переоцінки стає всемогутність думок або “інтелектуальний нарцисизм”.

У праці “Про нарцисизм” З. Фройд не лише припустив, що прояви лібідо, котрі називаємо нарцисизмом, притаманні нормальному сексуальному розвитку людини, але і висловив міркування, відповідно до якого нарцисизм не є перверсією і може розглядатися як лібідозне доповнення до егоїзму та інстинкту самозбереження [6, с. 91]. Тим самим у психоаналізі було піднято питання про необхідність визнання того, що З. Фройдом було названо “первинним нормальним нарцисизмом”. Згідно з цією точкою зору в класичному психоаналізі визнавалися дві форми нарцисизму: первинний, пов’язаний з проявом сексуальності дитини, спрямованої на самого себе, і вторинний нарцисизм, співвіднесений зі спрямованістю сексуальності дорослої людини на власне Я. При цьому первинний нарцисизм дитини має вирішальне значення для розуміння розвитку її характеру та виключає розвиток примітивного почуття меншовартості. Поряд з таким розумінням нарцисизму Фройд розрізняв “Я-лібідо” (нарцисичне лібідо) і “об’єкт-лібідо”, вважаючи, що спочатку обидва види енергії злиті воедино, перебувають у стані нарцисизму і лише з настанням прихильності до об’єктів з’являється можливість відділення сексуальних потягів і потягів Я [6, с. 230]. Тип нарцисизму, що визначається почуттями власної неповноцінності і самозвинуваченням, був названий К. Абрахамом “негативним нарцисизмом”. При такій формі нарцисизму людина, як правило, недооцінює все що її стосується [4, с. 139]. З точки зору З. Фройда, нарцисизм переноситься саме на ідеальне Я: людина “не хоче поступитися нарцисичною досконалістю свого дитинства, і коли з часом і з віком ставить перед собою його як ідеал, то це є тільки відшкодуванням втраченого в дитинстві, коли сама була власним ідеалом” [6, с. 91]. Надалі, у міру розвитку теорії і практики психоаналізу деякі психоаналітики, зокрема О. Кернберг, Х. Кохут, приділяли більшу увагу вивченню та лікуванню нарцисичних неврозів. Так, визнаючи заслуги З. Фройда в привертанні уваги аналітиків до цієї проблеми, американський психоаналітик Е. Фромм висунув своє розуміння цього поняття, що виходить за рамки розгляду цього явища крізь призму сексуального потягу людини, як це робив засновник психоаналізу. В його уяві нарцисична людина не обов’язково повинна робити предметом свого нарцисизму всю особистість: часто нарцисичного забарвлення набувають окремі аспекти, включаючи фізичні здібності, інтелігентність,

дотепність, силу, іноді нарцисизм належить до таких якостей, якими нормальна людина не пишається, наприклад, боягузливість. “Для нарцисичної людини кожне з цих окремих властивостей, що утворюють її Самість, можуть бути об’єктом нарцисизму” [7, с. 34]. У праці “Душа людини” Е. Фромм стверджував, що, подібно до статевого інстинкту і інстинкту самозбереження, нарцисизм виконує важливу біологічну функцію. Загалом нарцисизм робить людину асоціальною, а в екстремальних випадках призводить до душевного захворювання. Відтак з’являється парадокс: нарцисизм необхідний для збереження життя і одночасно створює загрозу його збереження. “З одного боку, виживанню сприяє оптимальний, а не максимальний нарцисизм. Тобто в біологічно необхідній кількості він може бути сумісний з існуванням у суспільстві. З іншого боку, індивідуальний нарцисизм може перетворюватися на груповий, і тоді рід, нація, релігія, раса стають на місце індивіда і стають об’єктом нарцисистичної пристрасті. Таким чином, нарцисична енергія залишається, але вона застосовується в інтересах збереження групи замість збереження життя окремої людини” [7, с. 36]. Особливим об’єктом розгляду Е. Фромма стала патологія, пов’язана з втратою людини раціонального мислення (все, що належить їй, переоцінюється, все, що оточує її, недооцінюється), емоційною реакцією на критику об’єкта нарцисизму (озлобленість, вибухова лють або депресія), одержимістю манією величчя (потреба переробляти світ під себе так, щоб він відповідав власним вимогам). У нарцисизмі Е. Фромм розрізняв дві форми – доброякісну (об’єктом нарцисизму є результат власних зусиль) і злоякісну (предметом нарцисизму служить не те, що людина робить, а те, що має, наприклад, власне тіло, зовнішній вигляд, багатство). У доброякісній формі присутній елемент корекції, в злоякісній його немає [7, с. 38]. Проводячи межу між індивідуальним і суспільним (груповим) нарцисизмом, Е. Фромм розглянув соціологічні функції останнього, пов’язані з його доброякісними і злоякісними формами. Потреба творити змушує вийти за межі вузького кола інтересів групи, що супроводжується розвитком доброякісного нарцисизму. Якщо ж об’єктом групового нарцисизму є сама група (її блиск, слава, колишні досягнення), то постійне зростання нарцисичного орієнтування веде до розвитку злоякісної форми: “груповий нарцисизм “білих” чи “арійців” може бути настільки ж негативним, як і екстремальний нарцисизм окремої людини” [7, с. 40]. Як і при індивідуальному нарцисизмі симптомом патології суспільного нарцисизму є, на думку Е. Фромма, брак об’єктивності і здатності до розумного судження [7, с. 43]. Якщо в біологічно-соціальному відношенні нарцисизм в його доброякісній формі необхідний для виживання людини, то з точки зору цінностей (духовно-етичної позиції) він суперечить розумові і любові. У межах психоаналізу людина досягає повної зрілості тоді, коли звільняється як від індивідуального, так і від суспільного нарцисизму, але оскільки існує, використовуючи термінологію З. Фрейда, первинний нарцисизм, то чи

можливо подолати нарцисизм. Е. Фромм вважав, що, якщо не можна зменшити нарцисичну енергію людини, то можна змінити об'єкт, на який вона спрямована. “Якщо предметом групового нарцисизму стане людство, вся людська сім'я, а не окремий народ, окрема раса чи окрема політична система, ймовірно, можна багато чого досягти” [7, с. 47]. Помітний вплив на сучасні методи діагностики та лікування здійснили О. Кернберг, Х. Кохут. У статтях О. Кернберга “Важкі особистісні розлади” та “Агресія при розладах особистості і перверсіях” розглядалися специфічні прояви, головною проблемою яких було порушення самооцінки в результаті спотворення об'єктних відносин. Такі “нарцисичні особистості” характеризуються проявом сильної потреби в любові і захопленні з боку інших людей, високою думкою про самих себе і незвичайної потребою в повазі з боку інших, прагненням ідеалізувати одних людей (від яких очікують підтримки для свого нарцисизму) і зневажати інших (від яких нічого не чекають) [8, с. 91]. Аналіз доводить, що їх зарозумілість, пихатість, холодність і жорстокість насправді є захистом від параноїдальних рис, які утворюються в результаті проєкції орального гніву – основного фундаменту їхньої психопатології [9, с. 153].

Концепція нарцисизму слугувала поясненню настільки різних феноменів, як: “синдром помічника” в соціальній психології, певні форми релігії, суїцидні дії, а також художні образи в мистецтві та літературі (до образу Нарциса зверталися поети та письменники різних часів і національностей, серед найвідоміших Публій Овідій Назон “Метаморфози”, Григорій Сковорода “Нарцис. Розмова про те: пізнай себе”, Кальдерон “Ехо і Нарцис”, Райнер Марія Рільке “Нарцис”, Персі Біші Шеллі “Адонаїс”, Ронсар “Нарцис”, Поль Валері “Нарцис мовить”, Андре Жід “Трактат про Нарциса”, Оскар Вайлд “Портрет Доріана Грея”). У літературі нарцисизм відображається по-різному. Прояви самозакоханості, захоплення своїм відображенням, ідентифікація любові з образом, який виявляють у стосунках з іншими, самопізнання – це далеко не повний перелік використання нарцисизму у художніх творах [10, с. 163 – 170]. Явище нарцисизму заявляло про себе в контексті соціологічного і психологічного аналізу [11, с. 136 – 142], історії культури і критики культури, а також фігурувало в ході дискусії на тему “нарцисичного типу соціалізації” в рамках педагогіки і форм когнітивного аналізу в літературознавстві.

Література

- 1. Літературознавчий словник-довідник** / [під. ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін.] – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
- 2. Психологічна енциклопедія** / [упоряд. О. Степанов]. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.
- 3. Фрейд З.** Введение в психоанализ / Зигмунд Фрейд; [пер. с нем. Т. Барышниковой]. – СПб.: Алетейя СПб, 1999. – С. 186 – 196.
- 4. Лейбин В. М.** Психоанализ: [учебное пособие] / Валерий Моисеевич

Лейбин. – СПб.: Питер, 2008. – 592 с. **5. Freud S.** Totem and Taboo. Resemblances between the psychic lives of savages and neurotics / Sigmund Freud; [trans. A. Brill]. – New York: Moffat Yard and Company, 1919. – 265 p. **6. Freud S.** On narcissism. An introduction / Sigmund Freud; [ed. Burness E. Moore and Bernard D. Fine]. – New Haven: Yale University Press, 1995. – 236 p. **7. Фромм Э.** Душа человека. Её способность к добру и злу / Эрих Фромм // Душа человека; [пер. с нем. В. Закс]. – М.: Республика, 1992. – С. 13 – 108. **8. Кернберг О.** Агрессия при расстройствах личности и перверсиях / Отто фон Кернберг; [пер. с англ. А. Ускова]. – М.: Класс, 1998. – 367 с. **9. Кернберг О.** Тяжелые личностные расстройства / Отто фон Кернберг; [пер. с англ. М. Завалова]. – М.: Класс, 2000. – 446 с. **10. Гладка Н. В.** Декілька зауважень до символіки образу Нарциса у європейській культурі / Наталія Василівна Гладка // Studia Philologica [під ред. Р. Мних, Є. Пшеничний]. – Дрогобич: Коло, 2005. – С. 163 – 170. **11. Валь. Г.** Теория нарциссизма / Герберт Валь // Ключевые понятия психоанализа [под ред. В. Мертенса, пер. с нем. С. Панкова]. – СПб.: Б&К, 2001. – С. 136 – 142.

Гладка Н. В. Нарцисизм на межі між літературознавством і психологією

Концепція нарцисизму слугувала для пояснення різних феноменів у психології, соціології, філософії та літературознавстві. Стаття присвячена вивченню специфіки нарцисистичних проявів індивідуальної та суспільної свідомості. Розглянуто нарцисизм як традиційну структуру у літературознавстві.

Ключові слова: нарцисизм, традиційна структура, лібідо, самозакоханість.

Гладкая Н. В. Нарциссизм на границе между литературоведением и психологией

Концепция нарциссизма служила для объяснения различных феноменов в психологии, социологии, философии и литературоведении. Статья посвящена изучению специфики нарциссистичных проявлений индивидуального и общественного сознания. Нарциссизм рассмотрен как традиционная структура в литературоведении.

Ключевые слова: нарциссизм, традиционная структура, либидо, самовлюбленность.

Hladka N. V. Narcissism on the border between literature and psychology

The concept of narcissism serves to explain various phenomena in psychology, sociology, philosophy and literary criticism. The article deals with the specific manifestations of narcissistic individuals and public

narcissism. Narcissism is highlighted as the traditional structure in literary criticism.

Key words: narcissism, traditional structure, libido, narcissism.

821.161.2-1 (09)“19”

Т. П. Головань

ПРОБЛЕМА СЛОВА В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 1970-Х — ПОЧАТКУ 1980-Х РОКІВ

Уважний читач української поезії 1970-х – початку 1980-х не може не помітити, наскільки у ній багато рефлексій над поетичним словом, його виражальними можливостями. Деякі з хрестоматійних поетичних рядків, як-от “Страшні слова, коли вони мовчать...” Ліни Костенко або “Слово суще, лукаве, спасенне...” Павла Мовчана, були написані саме в цей період. Тож цілком природним є запитання, чи не могли б роздуми над виражальними можливостями слова бути інструментом опису (і своєрідною формулою) поезії 1970-х – першої половини 1980-х років і відповідно свідчити про глибші, більш приховані в ній процеси?

В українському літературознавстві поезія 1970-х – першої половини 1980-х досліджувалася або крізь призму стильових тенденцій (М. Ільницький [1]), або з урахуванням досвіду найбільш помітних літературних індивідуальностей (Л. Скирда [2]). Актуальність цього дослідження зумовлюється потребою простої схеми, формули чи елементарної складової (і водночас підходу до) поезії 1970-х – початку 1980-х років, що базувалися б на естетиці слова.

Означений проміжок часу, оглянутий з такого кута зору, можна легко поставити в контекст, адже і в 1960-ті, і в наступний період після означеного, тобто наприкінці 1980-х і впродовж 1990-х, знайдемо значно менше рефлексій над словом. Це можна пояснити тим, що в 1960-ті поет розглядав слово як співмірне описуваній реальності, спроможне її охопити, виразити, зафіксувати, а в 1990-ті – постав перед існуванням лише однієї реальності – словесної, що не протистоїть жодній іншій, осмисливши це як передумову гри зі словом. З цього погляду за роздумами над виражальною силою слова у поезії 1970-х – першої половини 1980-х, очевидно, стоїть той факт, що слово визнається за не дуже чутливий і, можна сказати, недосконалий інструмент вираження внутрішнього світу людини, глибини її душевного життя. Ліричний герой поезії 1970-х – першої половини 1980-х *ineffabilis est*. Це істота, яку не вичерпати словом, для вираження якої важко підібрати словесний

еквівалент, яка не піддається (або майже не піддається) вербалізації. Невисловленість людської сутності пояснити неважко: саме в 1970-х, хоч і в різний спосіб, з різною мірою узагальнення, була сформульована концепція героя як природної істоти [детальніше про це див.: 1, с. 34 – 35]. Тож рефлексії над словом у поезії цього періоду викликані тим, що людина як істота природна змушена оперувати словом як явищем передусім культурним (переважання у слові культурного компоненту очевидне). Цей конфлікт між природним і культурним добре висловлено у вірші Володимира Затуливітра “Солов’їний досвіток” (збірка “Теперішній час”, 1977):

Не встиг і в думці скласти я, що саме
зі сну мене погнало до дверей:
чи солов’їне тьохкання безтямне,
чи переливне слово “соловей”

В писанні віршів найстрашніша мука –
Подвійна сутність всіх земних речей.

Немов два солов’ї – істота й слово –
Живуть, існують нарізно в мені.
А як суворо і нетимчасово
їх злютувати в єдності одній?

Одна з причин (очевидно, найголовніша), чому слово не може вичерпати природного плину життя полягає в тому, що воно є артефактом, тобто річчю багаторазового використання, прив’язаною до низки усталених значень чи асоціацій, воно є шаблоном, або, за Ліною Костенко кажучи, словом, яке “мовчить”. Процитуємо тут також відомі рядки Павла Мовчана: “Слово суще, лукаве, спасенне, / перемліле в устах – хоч кричи. / Промовляєш його цілоденно, / цілонічно... Та слово мовчить” (вірш “Слово”, збірка “Досвід”, 1981). Отже, слово мовчить, бо є “перемлілим”, зужитим.

Водночас і герой поезії цього періоду, виявивши неспроможність слова, часто обирає бік мовчання, як це бачимо у цитованому вірші Павла Мовчана “Слово”:

Научися мовчати, переважувати тишу,
так немовби до тебе і слів не було...

Отже, в поезії 1970-х – першої половини 1980-х є два боки мовчання, мовчать обидві сторони. Мовчить людина, бо не знаходить у слові адекватного своїм переживанням змісту, мовчить і слово, бо є шаблонним, схематичним, чужим.

У випадках, коли переважає мовчання людини, творчість опиняється під загрозою. Тоді поет може відмовитися від боротьби за виражальні можливості слова, як у вірші “Зречення митця” (1970) Мойсея Фішбейна. З огляду на повноту висвітлення теми, пов’язаної не лише зі словом, наведемо вірш повністю:

Я вже не можу словом. Тишина,
Мов реквієм, відлунує у скроні,
І мертвим птахом падає в долоні
Моє замерзле слово. Тишина.

Я вже не можу музикою. Біль
Мені гримить, і вже нечутні ноти,
І лиш струна колишеться навпроти.
Я вже не можу музикою. Біль.

Я вже не можу кольорами. Кров
Закрила чорне, біле і бузкове,
Зелену землю й небо світанкове.
Я вже не можу кольорами. Кров.

В травневім небі жайвір кружеля.
Весняний світ бубнявіє грозою.
То як же? Як? Невже отак – сльозою?
Сльозою. Як звичайне немовля.

У митця труднощі з об'єктивацією переживань. Він не може творити зовнішню пластику: ні смислову, ні звукову, ні графічну. Іншими словами, художньою творчістю не може включитися в плин зовнішнього світу. Розрив між внутрішнім і зовнішнім і труднощі, пов'язані з цим розривом, є душевною колізією багатьох поетів цього періоду.

Неспроможність слова в поезії 1970-х – початку 1980-х років може бути політично зумовлена, коли, по-перше, поет постає перед приблизністю, схематичністю, безсилістю, нарешті, брехливістю політичної риторики, що не дає змоги висловитися (про таку риторику, зокрема про слова, які не належать поетам і живуть своїм життям, пише Василь Стус у вірші “О, скільки слів, неначе поторочі!” (збірка “Час творчості”), що “...всі повз мене, ніби кулі б'ють, / і всі мою живу минають суть, / а тільки строчать, строчать, строчать...”), по-друге, коли має місце відчуження від слова узагалі, від будь-якого слова (навіть якщо воно належить поетові), але це відчуження провокується ідеологічними обмеженнями. У цьому випадку поет обирає мовчання як форму письма, що якраз і постає як рефлексія над словом. У таких віршах завжди наявний політичний підтекст, як це бачимо в Григорія Чубая (або у наведеному вище вірші М. Фішбейна):

І знов нестерпно тихо настає
якась чужа зухвала веремія,
де тінь моя мене не впізнає,
де голос мій – і той мені чужіє.
Я там мовчу. Задиано мовчу.
Я там слова навшпиньки обминаю.

Труднощі висловлювання – один із мотивів поезії дисидентів. Так, цей мотив можна простежити в “Невольничій музи” Ігоря Калинця як тяжіння до алогії – мовного розладу, нездатності висловитися (збірка “Тринадцять алогій”, цикли “Різдвяне алогійне”, “Маленькі алогії”).

Поширений у поезії цих років мотив про “ненаписані” твори також має політичне звучання. В одному з віршів Василя Голобородька ще не висловлені рядки поставлені саме в політичний контекст, зображення якого доведене до гротеску:

Наступного раз він прийде і захоче
Вивідати іще ненаписані рядки,
Які ще ховаються десь під корою мозку.
Він натисне, наче тубик з зубною пастою,
Мою голову, з якої випорснуть підсвідомі рядки,
Акуратно витре їх об штанину
І поскладає до теки,
Щоб у подальшому долучити до справи.

Однак роздуми над ненаписаними творами з’являються і в поетів, що творили в умовах ідеологічного плюралізму, наприклад, в Ігоря Качуровського (збірка “Пісня про білий парус”, 1971):

А що бо з тими віршами стає,
Які ми не встигаєм написати?
Чи збергає вірш єство своє
І не вдягнувшись у словесні шати?

Різноманітність позицій щодо слова або ступінь оволодіння словом можна типологізувати за поколіннями (точніше, віковими групами) поетів, які писали упродовж періоду. Так, для найстарших – поетів-фронтників (Ігоря Муратова, Платона Воронька, Леоніда Первомайського) відстань між словом і невисловленою сутністю людини трансформувалася в тривалі муки творчості, спрямовані на пошук найбільш відповідного, причому найпростішого, загальноживаного слова. У цьому випадку засобом озвучення слова, яке мовчить, був смисловий контекст (тому таке слово можна назвати “контекстуальним”). Це означає, що зужите слово озвучує або засвічує, змушує заговорити нова, свіжа, оригінальна думка (чи склад думок) або новий зміст. Ось як це висловлено в одному з віршів Леоніда Первомайського із збірки “Древо пізнання” (1971):

Терпи й не зупиняйся у розпачі й на мить, –
Ламай і пни його, покіль не випадкова,
В залізо вкута мисль в рядку не задзвенить...

Для поетів-фронтників проблема зі словом була проблемою, яку можна вирішити, а боротьба за виражальні можливості слова зазвичай закінчувалася перемогою поета:

Коли б мені корилися слова,
Як вітрові скоряється трава,
Чи нива сонцю – чи вогню волога,

Коли б вони лягали на папір,
Слухняно входячи в рядок і в твір, –
Чи знав би я, що значить перемога?

У цих рядках Леоніда Первомайського судження про непокірність слова підпорядковані контексту перемоги поета над ним. Отже, зневіри у слові немає, але перемога над ним дається дорогою ціною. На увагу заслуговує також порівняння податливості слова до зусиль поета з пластикою предметів природи.

Поети, які дебютували в кінці 1950-х – на початку 1960-х, зокрема Іван Драч, Віталій Коротич (до цієї групи можна також включити Павла Мовчана) та ін., у творах, написаних у 1970-х – на початку 1980-х років, розрив між двома мовчаннями усували досить радикально. На відміну від поетів-фронтників, які ставили мовчазне, тобто зужите, слово в смисловий контекст, до чого вони йшли через муки творчості, поети цього покоління, попри прагнення “точнішим бути в слові”, іноді відмовлялися від слова, яке мовчить, узагалі, вживаючи замість нього слово “одивлене”, акустично вільніше або “асоціативне” (в тому сенсі, що звучання такого слова не зв’язане однією семантичною асоціацією, а спроможне викликати їх значно більше). З цього погляду заслуговує на увагу уривок з вірша Івана Драча “Таценки”:

Хай святиться ім’я це – Таценки,
Найпростіше з усіх імен,
Хай припишуть слова-замацанки,
Клекіт лелеки – благословен!..

Прикметним у цих рядках є протиставлення “слів-замацанок”, тобто загальноновживаних слів, слів, які мовчать, і простого імені (власної назви), і, отже, під “найпростішим іменем”, найпростішим словом поет розуміє його природність, спонтанність, одивленість (“клекіт лелеки”). У вірші цього ж поета “Сповідь вірша” описано співвідношення творчого акту з ось таким простим словом:

Коли вірші пишу, то пишеться вірш,
Дишеться вірш, тільки просить мене:
– Буду писатись тобі найвишуканіших незгірш,
Тільки дихай лиш мною, доки життя мине,
Пробувай у мені не силувано, а просто
...
Я для тебе як сповідь, як повідь...

Отже, для поета важливими є легкість, комфортність творчого процесу (“не силувано, а просто”), результатом якого є вишукане, оригінальне слово.

Поети, які прийшли в літературу в середині або наприкінці 1960-х, як, приміром, Ірина Жиленко або Леонід Талалай, мовчання слова, тобто заостреності слова в значенні, протиставили його музикальність, його настроєву ауру, яка, зрозуміло, конструюється не в межах слова, а в межах віршованого рядка, строфи чи навіть усього вірша. Як колись для

символістів, для поетів цього кола головним було не назвати предмет або явище (адже називання не відображає його природи), а навіяти його настроєм, як це описано у вірші “Весна й сонет” Ірини Жиленко (збірка “Автопортрет у червоному”, 1971):

Так хочеться сказати: “Уже весна!”
А жалко... Це ж – як птиця у тенетах.
Скажу “Весна!” – і, спіймана, вона
заб’ється поміж строгих стін сонета.

Моїй весні потрібний буйний шал
розхристаного вірша без закону.
Коли летить, хмеліючи, душа
з рядка в рядок, змиваючи всі коми...

Наймолодші поети, які дебютували в цей період, або “сімдесятники” (до них зараховуємо Володимира Затуливітра, Анатолія Кичинського, Любов Голоту та ін.; їх відносять також до першої хвилі вісімдесятників), розвивали традиції старших колег. Так, А. Кичинський мовчазному, виснаженому слову протиставляє слово природне, тобто таке, в якому домінує природна (акустична) складова. У вірші “Сонет” (книжка “Вулиця закоханих дерев”, 1976) ліричний герой А. Кичинського, покинувши письмовий стіл, запрошує друзів-поетів у похід до “первослова”:

Папери хай полежать на столі.
То – суєта. Ходімо в ліс, братове,
До вічної травинки на розмову
Й до щебету в осінньому гіллі.

...

...Нам за столом бракує вірних слів.
Отож ходім, брати, до первослова.

Як бачимо, “первослово”, що протиставляється словам, які поет вживає за письмовим столом, – явище цілком природне, адже невіддільне від звуків природи – розмови з “вічною травинкою”, “щебету в осінньому гіллі”. Прикметно, що саме природне слово є “вірним”, правильним, точним (бо, вочевидь, не прив’язане намертво до певних значень). Однак, як свідчать наведені рядки, “первослово” для А. Кичинського, – це першоелемент музикально-настроєвої, “пісенної” композиції вірша, першоелемент інтонаційної структури, що споріднює цього поета з Іриною Жиленко, Леонідом Талалаєм та іншими поетами, що прийшли в літературу на межі 1960 – 1970-х років.

Для такого поета, як В. Затуливітер, контекст, в якому доступне оживлення, озвучення слова – це закон природи чи, ширше, всесвіту, якому підпорядкована і людина. Бути вірним цьому закону, на думку поета, означає вживати слова спонтанно, так, як вони приходять на гадку (“В раптових метафор – несподівана точність...”), відповідно до внутрішньої потреби вживання саме цих, а не інших слів. Однак, якщо

для самої людини вони є спонтанними і випадковими, то в основі цієї спонтанності – дія конкретних природних закономірностей (“Лише збагнути б: як вчуває просо, що вже йому зіходити пора”), які й повинен поет наслідувати, списувати (ні не оригінальності б хотів, – / лише б наслідував талановите”), адже розкриття їхньої сутності часто залишається недоступним (“Як передам слов’янську в’язь струмка, / що точиться з червоного узгірка?”; “Неповторима навіть гіркота, / що з полину б’є полум’ям у груди...”).

Підсумовуючи, скажемо, що українську поезію 1970 – першої половини 1980-х років, більшою мірою, ніж інші періоди, пронизують роздуми, рефлексії над виражальними можливостями слова. Ці рефлексії спираються на концепцію людини як природної істоти, що не піддається словесній формалізації, мовному вираженню і, як свідчить аналіз, цілком могли б бути інструментом опису, знаком ідентифікації поезії означеного періоду. Цей же критерій можна покласти в основу типології низки літературних явищ 1970 – 1980-х років.

Література

1. Головань Т. Микола Вінграновський і поети-“сімдесятники”: рух назустріч чи врізнобіч? / Т.П. Головань // Науковий вісник Миколаївського державного університету. Випуск 14. Філологічні науки. – Миколаїв : МДУ, 2007. – С. 34 – 37. **2. Ільницький М.** Багатогранність єдності: Проблемно-стильові тенденції сучасної української радянської поезії / М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1984. – 240 с. **3. Скирда Л.** Сучасна українська поезія / Л. Скирда. – К. : Вища школа, 1983. – 168 с.

Головань Т. Проблема слова в українській поезії 1970-х – початку 1980-х років

У цій статті ми досліджуємо рефлексії над словом в українській поезії 1970-х – першої половини 1980-х років і робимо висновок, що вони мають історико-літературне значення, можуть слугувати знаком досліджуваного періоду.

Ключові слова: рефлексія над словом, мовчання слова, звучання слова.

Головань Т. Проблема слова в украинской поэзии 1970-х – начала 1980-х годов

В этой статье мы исследуем рефлексии над словом в украинской поэзии 1970-х – начала 1980-х годов и делаем вывод, что они имеют историко-литературное значение и могут послужить знаком исследуемого периода.

Ключевые слова: рефлексия над словом, молчание слова, звучание слова.

Golovan T. The problem of words in Ukrainian poetry of the 1970's and early 1980's

In this article we explore the reflections on words in Ukrainian poetry of the 1970's and early 1980's and conclude that they are valuable for the literary history and can serve as a sign of the period studied.

Key words: the reflections on words, the silence of words, the sound of words.

УДК: 821.161.2-31.09+929 Пагутяк

І. П. Гречаник

**АФЕКТИВНИЙ ЧАСОПРОСТІР
У РОМАНИ-ФЕНТЕЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК
“КОРОЛІВСТВО”**

Українська фантастика і фентезі за останні роки поступово починають набувати популярності і в українських читацьких колах, але обсяг виданих українською мовою творів такого жанру залишається надто малим, щоб заповнити попит і стати конкурентом для зарубіжних фантастичних творів.

Українське фентезі на разі поступово захоплює світ дитячої літератури, і залишається сподіватися, що настане час і для так званого “дорослого” фентезі. Блискучими сьогодні є твори Лесі Гончар, спроектовані у історично-міфологічну площину, Валерія та Наталі Лапікурів, а також неперевершеної української письменниці Галини Пагутяк. Саме на цих письменниках у наш час тримається система української фантастичної літератури, що зберігає в собі найкращі світові та власне українські художні традиції.

З метою якнайточніше розібратися у специфіці українського фентезі необхідно перш за все звернути увагу на термінологічні ідентифікації цього жанру. Саме слово “фентезі” (fantasy) в перекладі з англійської позначає фантазію, вигадку, казку. Отже, фентезі – це художній твір схожий на наукову чи соціальну фантастику, але у той же час кардинально відмінний від неї. Науковці не одного покоління здійснюють спроби уточнення системи взаємовідношень фантастики і фентезі. Вивченню проблеми фентезі свої праці присвячували В. Григор’єва, С. Кошелів, Н. Мамаєва, В. Муравйов, В. Олійник, Т. Чернухіна. Як стверджує В. Олійник, жанр фентезі, на відміну від

наукової фантастики, репрезентує казку, як шлях до цілісності людського буття, звернення до цілісного, гармонійного світу людини і природи [1]. За визначенням В.Олійник, основне завдання фентезі – встановлення гармонії у внутрішньому світі людини, перемозі над самим собою [1]. Сьогодні новаторською є думка (якої ми власне і дотримуємося у наших дослідженнях) щодо визначення фантастики як метажанру, до якого входить низка так званих піджанрових утворень: наукова, соціальна, політична фантастика, а також фентезі. Деякі науковці вважають неправомірним зарахування фентезі до системи фантастичного метажанру і підкреслюють доцільність виведення цього жанру у автономні межі. Проте, на нашу думку, якщо фантастичне, що втілене у художньому творі може набувати найвибагливіших модифікацій (що власне і дає підстави для визначення його як метажанру), то фентезі, як один із специфічних видів реалізації фантастичного за допомогою казки, міфу і фантазії безпосередньо має пряме відношення до цієї системи і не може бути виведеним поза його межі, оскільки у такому випадку спростовується самотність фантастики як такої, поняття якої вбирає в себе ідентифікацію незвичайного, відмінного від реальної для читача дійсності, що власне і репрезентує фентезі. У цього жанру, як і будь-якого, що належать до фантастичного метажанру, є свої специфічні риси, наприклад, на відміну від наукової фантастики у світі фентезі казка і реальна для героїв дійсність становлять гармонійну закономірність, і не вимагають додаткових пояснень виникнення того чи іншого факту. Герой сприймає таку реальність як звичайну повсякденну дійсність, тоді яка для читача ця дійсність викликає сумнів, що є основою для моделювання фантастичного змісту. У силу таких обставин часопросторова форма фентезі є дещо відмінною від наукової фантастики, яка дуже часто конструюється саме на основі зіставлення ймовірного та неймовірного, як героєм, так і читачем. У творі фентезійного змісту такі позиції зазнають розбіжностей. Тут часопростір героя і читача кардинально різняться, а посередником для такого відношення стає сам автор. Це дуже яскраво представлено у романі-фентезі Галини Пагутяк “Королівство”. Оскільки оповідь тут ведеться від самого автора твору, то він і приймає на себе так званий “сумнів” читача щодо справжності подій, про які оповідається. Герої і їхня дійсність – автономний казковий Всесвіт, що діє за власними законами, читачу залишається лише сприйняття цього світу таким, яким він є, оскільки будь-яке зіставлення з реальною дійсністю тут повністю спростовується.

Для того, щоб детально розібратися у системі таких взаємовідношень необхідно окреслити мету нашої розвідки, в основі якої лежить необхідність з’ясувати специфічні риси часопросторових форм у романі-фентезі “Королівство” Галини Пагутяк та підкреслити особливі риси їх моделювання.

Першим, що привертає увагу дослідника, який цікавиться часопросторовими моделями, є композиційні особливості художнього

твору. Роман-фентезі “Королівство” складається із двох частин, для яких письменниця з певних причин обрала однакову назву “Повернення Королівства”. Можливо, у такий спосіб прагнучи підкреслити його основний ідейний зміст. Загальна часопросторова система твору представлена синтезом імовірних та неймовірних хронотопних форм: Серединний світ (урбаністичний простір), Граничний світ, Імперія крутиголовців, Королівство. Усі ці часопросторові системи гармонійно пов’язані в художньому тексті. Вихідним у розвитку дії є Серединний світ, або простір сучасного читачеві міста Львова. Одразу у нібито звичайну для читача просторову форму вкраплюються елементи неймовірного: трамвайчик, що чхає; хлопчик, що перетворився на лиса; незвичайний стариган тощо, причому це не викликає подиву у героїв художнього твору і сприймається як закономірність. На нашу думку, саме такий “закономірний” спосіб уведення фантастичного і є ознакою фентезі. Незвичайні події, що формують семантичне тло фантастичного тексту, упорядковані на основі прийому градації, що деякою мірою унеможливує ідентифікацію читачем на чарівні і звичайні події, предмети, як це відбувається у творі, наприклад, науково-фантастичного спрямування. Окрім того, оповідь ведеться від особи автора, який ніби таким чином бере на себе відповідальність за зображуване. Так як твір спрямований передусім на дитячі читацькі кола, то у такий спосіб підсилюється рівень довіри між читачем-дитиною і так званим “більш досвідченим” автором роману, що можливо певною мірою припускає часткову віру дитини у чарівні події, за якими заангажовані більш глибокі соціальні проблеми. Отже, Серединний світ є своєрідною точкою, з якої починається рух героїв та загостренням конфлікту твору. Першою фіксованою точкою в цьому просторі (фікспоінтом) є квартира головної героїні Люцини, навколо якої, до речі, і зосереджуються незвичайні дії. До цього місця читача приводить сама героїня, ніби запрошуючи до себе. Тут використовується просторовий *прийом прямування за героєм*: “Дівчинка перейшла дорогу, залишивши позаду занедбаний парк, що більше нагадував ліс [як у чарівній казці: герої живуть біля чарівного лісу – І. Г.], і трамвай з потрісканими шибками [...]. Їй було недалеко: вулиця Кульбабова, 4, квартира 14. Дім, певно, пережив не одну епопею грипу та вітрянки – вгруз в землю, посірілі на виду, старі дерева сягали третього поверху, і, коли виставити голову з вікна, знизу від землі тягнуло вогким духом провалля, бо туди сонце заглядає на кілька хвилин...” [2, с. 10]. Персоніфікація будинків та рослин стає основою у авторському наративі. З цього постає простір Серединного світу. Слід зазначити, що час у такому просторі не ідентифікується, а зводиться до певного абсолюту. Він може бути як теперішнім так і минулим або майбутнім рівноцінно. Важливим у такому випадку стає загальний часовий плин у художньому творі. Його інтенсивність і ритм зумовлюють динаміку розгортання сюжету. Саме у Серединному світі письменниця дуже часто вдається до нюхових

образів: пахло вогкістю, пахло смаженою картоплею і гарячими пиріжками, що деякою мірою створює відчуття звичайності та затишку цього звичайного світу. Важливе значення у просторовій формі Серединного світу має оселя, дім головної героїні, що символізує захист від будь-якої негативної дії, це світ, "...захищений з усіх сторін від диких вересків невихованих дітисьок, лемету тупої музики, запахів кухонь, відполірованих до блиску мамами, що виходять лише за покупками, а іноді у гості" [2, с. 12]. У дім героїні без її дозволу не можуть проникнути злі сусідки, що посилює поле чарівності, або навіть сакральності цього місця. Серединний світ, або урбаністичний часопростір становить ускладнену структуру із точками-фіксаціями важливих для героїв місць. Ще одним з таких фіксопоінтів є часопростір Мотіуса, репортера газету "Потойбічні та поцейбічні новини". Незвичайність цього героя, невідповідність його Серединному світу визначається тим, що вдома замість kota, як буває зазвичай у людей, він виховує тигра, якого якось знайшов просто неба. Саме цей тигр і відкрив для героя шлях у подальшу незвичайно-казкову дійсність твору.

За допомогою прийому перемикування часопростору перед читачем одразу після Серединного світу постає часопростір Імперії крутиголовців. Простір Імперії становить собою форму антисвіту, у якому сконцентровано зло. На чолі Імперії стоїть Повелитель, якого оточують опирі, домовики, відьми. Цей простір ідентифікується у тексті як форма "Утричі більша за Королівство, хоча й пустельна, бо війни знищили усі зрошувальні канали, невдатні господарі вирубали ліси і отруїли ріки" [2, с. 46]. Тобто це результат занедбаного ставлення людей до природи, до навколишнього світу. Зміст життя крутиголовців полягає у знищенні усіх "корисних книжок", що призведе до занепаду та здичавіння "добрих світів". Чітка локальна ідентифікація цього простору у романі відсутня, а тому його можна визначати лише як категорію топосу. Він існує далеко під землею (збігається із християнським уявленням), а веде до нього страшна річка, на берегах якої живе "нечисть". Основна увага автора зосереджується на ідейній мотивації цього простору – знищити джерело знань людини, подолати добро і світло життя. Цей простір є ніби рефлекс авторської свідомості, її реакція на зовнішній подразник. Таке рефлексування породжує систему художніх образів.

Паралельно до цього постає ще одна також топологічна просторова форма – Королівство. Слід зауважити, що за рівнем віддаленості цей часопростір здається, на перший погляд, не досяжним. Він не втілюється, подібно до Імперії у певну просторову координату (підземелля), а мислиться у часовій формі майбутнього. Він також є рефлексцією і уособлює у собі абстрактний простір, надію автора. Образами, що представляють цей простір є принц Серпень, королева Олімпія, Тигрисик та його мати, Люцина тощо. Ця форма є моделлю, за яку слід боротися людству, уособлює в собі щасливе майбутнє, де

джерелом щастя стане людська любов і жага до пізнання, що збагачується за допомогою книжки.

Таким чином, перед читачем постає специфічна форма поліфонічного хронотопу, реалізованого за допомогою моделей подвоєного теперішнього для читача часу, у перспективі розвитку якого є два імовірні шляхи Імперія, до якої шлях коротший (про це свідчить те, що про неї ведеться оповідь у конкретній формі, вона репрезентована у формі локусу), а також Королівство, що мислиться у формі далекого щасливого майбутнього. Людина має самостійно обрати той вірний шлях. Така поліфонічна хронотопна система моделюється на основі перемикання просторових форм у певному абсолютному, постійно теперішньому часі, але іноді ускладнюється ретроспективними виявами. Найчастіше ретроспекція використовується автором з метою розкриття попередньої історії, так, наприклад, відбувається з історією Королівства, зокрема, долею матері принца Серпня та підступного отруєння його батька. Такі часопросторові ремарки надають наративній структурі тексту вишуканої і завершеної форми. Стрімкі перемикання з однієї часопросторової площини у іншу демонструють стан сильного переживання, оповідь автора є напруженою і нагадує стиснуту пружину. Хвилювання, що розвивається в критичних умовах, велика увага до таких явищ Імперії як обездуховлення в результаті впливу Вампірнету, знищення книг породжують у свідомості автора необхідність пошуку виходу, так званого іншого простору, порятунку, який оформлюється за допомогою Королівства. Про напруження свідчать також стрімкі розриви між оповідями про різні часопросторові форми, пришвидшений загальний ритм твору, дорога і блукання героїв у пошуках виходу. Тобто тут можна говорити про певний *афективний хронотоп*, динаміку якого зумовлюють відчуття приреченості у разі бездіяльності. У такій формі майже відсутня увага до внутрішнього світу героїв, особливостей їх світогляду, а дія зосереджена навколо подій, що вимагають негайної зміни.

Узагальнюючи вищесказане, можна говорити про те, що Галина Пагутяк репрезентувала читачеві певний роман-застереження, вміло оздобивши його у форму фентезі. Час тут виступає на другому плані, чітко не окреслюється, набуває абсолютизованої форми. Така ознака характерна для чарівної казки, яка входить у структуру фентезійного жанру. Звичні зачини: “Було колись”, “Жили собі” роблять казку позачасовим твором, актуальним у всі часи. Окрім того, авторка у романі використовує християнську часопросторову модель уявлення щодо улаштування Всесвіту, основними категоріями якої є Рай і Пекло. Утілені у відмінних форматах ці категорії переносяться у художній текст, таким чином посилюючи ідейне морально-етичне навантаження змісту. Психологізм пронизує увесь роман “Королівство” і стає засобом моделювання так званого афективного хронотопу, що інспірований проблемою кінця світу із знищенням книжки як джерела пізнання. Але

авторка переконує читача у тому, що безвихідних ситуацій не існує, вкладаючи цей зміст у слова: “Якщо не можеш знайти дверей – намалюй їх на стіні”.

Література

1. Олейник В. Жанр фентези в літературі ХХ века / В. Олейник [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kulichki.com/tolkien/cabinet/about/oleynik.shtml>. **2. Пагутяк Г.** Королівство. Пригодницький роман / Г. Пагутяк. – Тернопіль : Джура, 2005. – 288 с. **3. Пагутяк Г.** Книгоноші з Королівства / Г. Пагутяк. – Тернопіль : Джура, 2007. – 167 с. **4. Жулинський М.** У світі “Якось не такому”, або як діти сприймають політику / М. Жулинський / Пагутяк Г. Королівство. Пригодницький роман. – Тернопіль: Джура, 2005. – С. 3 – 8.

Гречаник І. П. Афективний часопростір у романі-фентезі Галини Пагутяк “Королівство”

У статті розглядають особливості часопросторових конструкцій роману-фентезі Галини Пагутяк “Королівство”.

Ключові слова: хронотоп, афективний часопростір, імовірне та неймовірне, дійсність.

Гречаник И. П. Аффектное времяпространство в романе-фэнтези Галины Пагутиак “Королевство”

В статье рассматриваются особенности времяпространственных конструкций романа-фэнтези Галины Пагутиак “Королевство”.

Ключевые слова: хронотоп, аффектное времяпространство, вероятное и невероятное, действительность.

Grechanyk I. P. Affective time-and-space in the Galyna Pagutiak’s novel-fantasy “Korolivstvo”

Peculiarities of time-and-space constructions in the novel-fantasy of Galyna Pagutiak “Korolivstvo” are considered.

Key words: chronotop, affective time-and-space, probable and improbable, reality.

УДК 82.09: 821.161

Ю. В. Данькевич, Л. М. Курило

**ПОЕТИКА РОМАНУ ГАЛИНИ ПАГУТЯК
“УРІЗЬКА ГОТИКА”**

Містичне наповнення текстів, демонологічне потойбіччя, поєднання реального та міфологічного – невід’ємна частина творів лауреатки цьогорічної Шевченківської премії Галини Пагутяк. Її ім’я знане й шановане в колі української громади. Проза авторки, зокрема, є об’єктом уваги В. Агеевої, Є. Барана, Т. Гундорової, Є. Нахліка, Т. Бовсунівської, Р. Мовчан. Особливості індивідуального стилю Галини Пагутяк – предмет дисертаційних робіт А. Артюх, Н. Герасименко, О. Поліщук, Т. Тебешевської-Качак, О. Чаус.

Попри те, творчість письменниці залишається малодослідженою, оскільки, за слушним зауваженням А. Артюх, зазвичай проза розглядається в контексті певної загальної теми. Тож актуальність статті полягає в розгляді особливостей творчої манери Галини Пагутяк на прикладі роману “Урізька готика” (2009).

Дія роману відбувається в карпатському селі Уріж, що реально існує між Львовом та Нагуєвичами. Петро Безуб’як разом із сином Орком допомагають отцю Антонію в полі, бо “матір поховали у жнива: злягла в гарячці й не встала. І треба було відробити той похорон у священика. Єгомость не напірав, але пасувало йому віддячитися. Грошей не хотів узяти, то вартувало було допомогти отцеві у полі й коло бульби” [4, с. 12]. Вдома на батька й сина чекає чотирирічна Оріся. Спершу здорова дівчина, надалі вона поступово втрачає інтерес до життя, полишаючи бажання жити. Тож усі спроби повернути її до життя виявилися марними. Зрештою, її смерть не стала для батька й сина несподіванкою. По тому, у буденне та звичне життя Безуб’яків втручається випадок в особах двох подорожніх: фотографа Юліана та агента Владка, робота останнього чимось нагадувала місіонерську, адже “спробуй намовити хлопа, котрий по вуха вріс у землю, виїхати до Америки, де нібито на деревах ростуть білі булки, а дороги мають підлогу, як у хаті” [4, с. 73].

Тема еміграції карпатських селян, порушена авторкою у творі, в національній літературі не нова. Своєрідними в романі стають мотиви, що змушують селян від’їжджати до Америки. За текстом, не лише безнадія та тяжке фізичне виснаження штовхали Безуб’яків до еміграції. Петро, так і не ставши “своїм” в Уріжі, бо не народився в ньому, а переїхав у дитинстві із Нагуєвичів, був ще й опирем. І всі намагання отця Антонія зблизити селян із Безуб’яками були марними: їх просто цуралися. Так, допомагали, по-своєму жаліли Петра, хрещена по-своєму переживала за Орком, та все ж із відчуженістю, хоч батько із сином і “не

виглядали на *отих* (курсив – Ю. Д., Л. К.): обидва, Петро з сином, були бліді, марні, й не дуже добре їм велося” [4, с. 15]. За демонологічними уявленнями українців, опирі, на відміну від упирів, – живі люди, але зустріч з ними приносить смерть.

Демонологічна тема в “Урізькій готиці” є своєрідним продовженням нарисів Івана Франка “Спалення опирів у селі Нагуєвичі у 1831 році”, записаного митцем зі слів очевидців. Органічно введений Галиною Пагутяк у канву роману, звичай пізнавання опирів за перев’язаним під коліном сирим полотном, ще більше посилює враження від подієвості роману. Тому і наростання конфлікту у творі йтиме як боротьба Петра-людини та Петра-опиря, якому батько перед смертю віддав “усь, що маю” [4, с. 264]. Розуміючи, що то сила не від Бога, персонаж намагається позбутися отієї сили. На жаль, вона вища за його бажання і переслідує його то через родичів з Нагуєвичів, то у спогадах. Насамкінець, силу опира починає відчувати на собі й Орко. Цілком логічно, що опирська сила надалі у сина стає більш сильною. Тому бажання Петра та Орка виїхати до Америки викликане і позасвідомим ставленням односельців, і єдиним виходом залишитися живими. Досить символічним у фіналі роману є те, що образ Спасителя, знятий Петром зі стіни перед від’їздом, розсипався в руках, а з нього в різні боки повипадали чорні жуки.

Авторське поєднання двох світів – звичайного та демонологічного – порушує ряд проблем, що осмислюються Галиною Пагутяк упродовж твору. Це і проблема самотності персонажів (Петро Безуб’як, маленька Оріся, отець Антоній, який рано став вдівцем і більше не одружився, фотограф Юліан, пан Болеслав Комарницький). Всі вони, перебуваючи між людьми, постійно відчувають певну відчуженість. І справа не у зверхньому ставленні до односельців (у Петра та єгомості) чи селян (у Юліана), а в усвідомленні того, що їх не чують, а відтак не розуміють. Позасвідоме усамітнення образів у творі відштовхувало будь-які спроби прийняти зміни. Звиклість до усталеності уподібило персонажів до Урожа: вони теж ставали темним старим організмом, що “сам себе лікував, заривав у землю й оплакував” [4, с. 44]. Крім того, кожен, хто приходив до села, ставав для нього “чужородним тілом, скалкою в оці, бо найменші зміни могли призвести до катастрофи” [4, с. 65]. Відтак, позасвідомо самотність селян порушує у романі ще одну проблему: долі. Персонажі твору розуміють, що все навколо залежить від волі цесаря та від природних стихій. Тому й не варто боротися із навколишнім, а слід прийняти його таким, як воно є.

Виходом із тяжкої, виснажливої праці для селян була смерть, що у творі осмислюється авторкою як спокій. Заразом, смерть порушувала звиклий ритм селян. Звиклі підпорядковувати усе сільськогосподарській праці, вони й відхід людини у потойбічне життя сприймали неоднаково: за дитиною – “про неї не знаєш, що казати: ніби й жаль, і ніби й не жаль. Невинне дитя належить більше ангелам, аніж вітцю та матері” [4, с. 37],

за старим теж не дуже жалкують, бо вік. Шкода, якщо помре молодий, бо “пропав робітник”. Носієм своєрідного філософського бачення Галиною Пагутяк смерті в “Урізькій готиці” є фотограф Юліан, який висловив думку про те, що Бог не посилає людині смерті, “Він навіть про неї не знає...” [4, с. 63]. Те у підсумку, хоч усі і живуть неоднаково, і вмирають у різний час, все одно “ховають за звичаєм, який вважається найліпшим” [4, с. 41].

Порушується у творі й проблема виховання та ставлення селян до дітей. За влучним зауваженням отця Антонія, у селі краще дбають за тварин, ніж дітей. До перших хоч ветеринара викликають, останні якимось самі видужують. Обурює єгомостя і те, щоб діти не заважали працювати у полі, їх просто лишали самотніми в хаті, прив’язували за ногу до ліжка або садовили у бочку. Не маючи власних дітей, отець Антоній міг обурюватися лише про себе. Навряд чи зміг бути почутий уріжчанами, бо, на їхню думку, “як має жити, то буде жити” [4, с. 37].

Структурування дійсності в “Урізькій готиці” відбувалося й через систему образів. У творі дійові особи мали виразні авторські концепти, адже знайомство з персонажами відбувалося на певному життєвому проміжку, із сформованими особистостями. Із розвитком сюжету, через фрагментарні включення, читач має змогу зрозуміти, які події стали ключовими для героїв. Саме такі відступи і дають зрозуміти їхню подальшу поведінку. Тому у фіналі роману стає зрозумілим, чому прирік себе на самотність і нічне життя, оповіяне темрявою, пан Болеслав Комарницький, чому у контексті професія Юліана згадується з великої літери. Умотивованим стає від’їзд Петра та Орка, як, зрештою, і друга фотографа Юліана, Влодека.

Своєрідність персонажів у романі підкреслюється обраною ними професією. Усі вони живуть за певними принципами, що необхідні для подальшого самовдосконалення та самореалізації. Варто сказати про те, що, завдячуючи авторці, національна література поповнилася ще одним яскравим мандрівним персонажем. Як і його попередники, фотограф Юліан є носієм мандрівної філософії, з обов’язковим запереченням існування власної домівки та родини, що досить просто пояснюється небажанням укорінитися, а відтак, втратити змогу пізнавати світ.

Формування і структурування художньої дійсності в “Урізькій готиці” забезпечується багатою системою мовних засобів. Свідомо наслідуючи Івана Франка, твір Галини Пагутяк насичений діалектизмами, бойківською говіркою (наприклад, банує, діткнутись, наруччя), полонізмами, що, не переобтяжуючи твір, чудово поєднується з літературною мовою.

Отже, індивідуальна самотність прозописьма Галини Пагутяк складає неповторне явище в національній літературі, що спрямоване на інваріантність естетичної самореалізації українства, безперечно, маючи вплив на розвиток сучасного мистецького мислення. Інтриги, тривожні навіювання, дії, що відбуваються здебільшого вночі під час грози,

душевне напруження – готичні елементи, що, поєднуючись із українською демонологією, подекуди уривчастою композицією, напевно, свідомими авторськими повторами супроводжують формування художньої дійсності у творі.

Перспективи подальших досліджень творчості Галини Пагутяк вбачаємо в розгляді особливостей її творчої манери на прикладі інших творів.

Література

1. Артюх А. В. Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / А. В. Артюх. – К., 2009. – 19 с. **2. Ковалів Ю. І.** Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 1. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с. **3. Ковалів Ю. І.** Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с. **4. Пагутяк Г.** Урізька готика : роман / Галина Пагутяк. – К. : Дуліби, 2009. – 352 с. **5. Хомишинець Л.** Галина Пагутяк... / Л. Хомишинець // Друг читача. – 2010. – №4. – С. 4.

Данькевич Ю. В., Курило Л. М. Поетика роману Галини Пагутяк “Урізька готика”

У статті досліджуються особливості творчої манери Галини Пагутяк на прикладі роману “Урізька готика”. Окреслено стильові особливості її творчості: філософічність, звернення до проблем буття, готичність.

Ключові слова: творча манера, стильові особливості, філософічність, проблеми буття, готичність.

Данькевич Ю. В., Курило Л. Н. Поэтика романа Галины Пагутяк “Урижская готика”

В статье осуществлено исследование творческой манеры Галины Пагутяк на примере романа “Урижская готика”. Очерчено особенности стиля ее творчества: философичность, обращение к проблемам бытия, готичность.

Ключевые слова: творческая манера, стилевые особенности, философичность, проблемы бытия, готичность.

Dankevych Yu. V., Kurylo L. M. Poetics of Galyna Pahutyak’s Novel “Uriz’ka Gotica”

In the article research of Galyna Pahutyak’s creative style by the example of her novel “Uriz’ka gotica” is made. Peculiarities of her creative style are determined: philosophic line, turning to problems of existence, gothic line.

Key words: individual style, style peculiarities, philosophical line, existence problems, gothic line.

УДК 821.161.2. – 31.09+929 Яворівський

О. А. Двulichанська

ПРОЗОВИЙ ДОРОБОК В. ЯВОРІВСЬКОГО В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ ДУМЦІ 60-80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Серед основних завдань літературної критики як однієї із складових літературознавчої науки – “давати ідейно-естетичну оцінку творам письменників, показувати їхнє місце в літературному процесі доби, розкривати позитивні й негативні якості” [2, с. 12].

У цьому аспекті цікавою видається проза українського письменника, публіциста, політичного діяча В. Яворівського.

Зважаючи на недостатню дослідженість прозової творчості письменника, в цій статті ми спробуємо детально та критично проаналізувати вже існуючі в науці про літературу матеріали стосовно зазначеної проблеми. Особливо важливими в цьому напрямі нам видаватимуться зауваження й розвідки, що висвітлюватимуть жанрово-стильові особливості творів автора, та зауваження щодо їхньої проблематики, що допоможуть усвідомити рівень сформованості літературознавчої рецепції стосовно художньої творчості письменника, а також будуть корисними для подальших досліджень творчого доробку В. Яворівського.

Дебют письменника в художній прозі відбувся в 1968 році з виходом у світ його збірки “А яблука падають”, яка одразу зчинила значний резонанс серед літературознавців і здобула авторові помітне місце в літературі. Однак в літературно-критичному дискурсі досі не існує однозначності думок з приводу творчого доробку письменника, при цьому в більшості своїй думки є діаметрально протилежними.

Один із класиків української літератури Олесь Гончар схвально відгукнувся на вихід дебютної книги В. Яворівського: “У кращих його новелах слово звучить соковито, пружно. Народна мова має для нього високу естетичну цінність, він тонко відчуває її красу і, безумовно, знаходить радість у тому, щоб відкривати все нові барви й відтінки рідної мови” [16, с. 2].

Л. Сенік у рецензії на першу книгу письменника визнає своєрідність у трактуванні теми війни В. Яворівським у однойменній повісті збірки, націленій на психологічне розкриття теми, чим пояснюється фрагментарність оповіді та відсутність суцільного розвитку сюжету [13, с. 209]. Рецензент відзначає поетичне світосприйняття молодого автора, що виявляється у відсутності “пригоди” в основі сюжету, а на перший план висувається ліризація оповіді з динамікою почуття, настрою [13, с. 209]. Цю думку критика поділяє й Л. Мороз-Погрібна, яка, крім того, акцентує увагу на контрастності побудови збірки [11, с. 75]. Стосовно жанрових особливостей збірки, то тут

Л. Сенік не погоджується з авторським визначенням. На його думку, такі твори, як “Де заночуєш, літаче?”, “Дичка”, “Ніч у червоних чоботях”, лише умовно можна зараховувати до новел. Дослідник визначає жанр цих творів як образок [13, с. 209]. Загалом, рецензія є досить позитивною, в якій критик, за законами жанру, нарікаючи на недоліки деяких творів збірки (ліризація та романтизація письма, загальна безпроблемність, незначущість порушених конфліктів, безсюжетність), наголошує й на досягненнях письменника: “Увага автора до “буденних” сільських справ дала чимало нових аспектів дійсності, змусила його очима ще раз глянути на село, побачити в ньому щось нове” [13, с. 209].

В. Панченко вважає правомірною неоднозначність поглядів на перші збірки “А яблука падають...” (1968) та “Гроно стиглого винограду” (1971) з боку літературних критиків, пояснюючи це орієнтацією автора на різні літературні зразки та посилення їхній вплив на стильову наповненість його новел [12, с. 92]. Літературознавець, спираючись на тематичну подібність деяких новел В. Яворівського (“приключення чувства”) до творів Є. Гуцала, поспішно закидає письменникові наслідування творчої манери представника старшого літературного покоління. Так само, на нашу думку, недоречним є твердження критика про написання перших творів автора “під Хемінгуея”. Безумовним є той факт, що під час творчого становлення будь-який молодий автор перебуває під впливом різноманітних естетичних концепцій творчості досвідчених письменників. Однак говорити про пряме наслідування в даному випадку видається нам не правомірним. В. Яворівський особисто визнає творчі впливи класиків української літератури: “Довженко – перший естетичний світ, до якого я прилучився свідомо. Довженко захолював мене до сміливості, й змусив ще раз перечитати Гоголя... Оповідна проза мені тоді здавалася літературою нижчого гатунку. Приклад Довженка й Гоголя начеб “розв’язав мені руки”. В Яновського мені імпонували “Вершники” густотою фрази, стилістичною вибуховістю” [5, с. 260].

А. Мацевич також вбачає схильність, а не наслідування, ранньої прози письменника до естетичної школи О. Довженка. Критик визначає жанр “А яблука падають...” як повість у портретах, відповідно до жанрових особливостей розділів твору, які, на його думку, за жанром є портретами [10, с. 155]. Спірним для А. Мацевича видається й жанр “найменш вдалого” твору “Ніч у червоних чоботях” – визначає його як оповідання (а не новелу). З приводу стильової приналежності творів В. Яворівського, дослідник справедливо зазначає, що “підвалина для всіх його творів – здоровий людяний реалізм” [10, с. 155] з імпресіоністичними ознаками. Називаючи творчість прозаїка самобутньою, джерела її автор розвідки вбачає в любові письменника до своєї малої Батьківщини (село Теклівка, що на Вінничині). Цієї ж думки дотримується А. Таран, підкреслюючи при цьому нетрадиційність письма прозаїка в новелі “Дичка” і в творі, який за жанровим

різновидом, як вважає критик, є притчею – “Ніч довга, як дощ”. Стосовно стилю автора, то дослідник наголошує на художніх й естетичних рисах романтизму (піднесеність, експресивність, словесна багатозначність, метафоричність, афористичність) у збірці “А яблука падають...”.

У рецензії на другу збірку письменника “Гроно стиглого винограду” (1971) Ю. Коваль, зауважуючи химерну стилістику попередньої книги прозаїка, відзначає самотність нової. Критик робить висновок про ідейно-тематичну єдність книги, провідною думкою якої є повернення кожної людини до власних першоджерел [8, с. 136]. Найбільш художньо невдалим, на його думку, є оповідання, що дало назву всій збірці. Серед основних недоліків: банальність художніх деталей, схематичність викладу, штучність у побудові характерів.

Як слушно зауважує критик С. Гречанюк, перша прозова збірка письменника “розімкнула усталені “обойми” дедалі різкіше критикованих шістдесятників і стала актом вельми обнадійливим” [3, с. 50]. Подаючи загальний огляд творчого доробку автора, критик коротко характеризує його жанрову еволюцію.

Літературознавець П. Майдаченко наголошував на жанровому різноманітті творів письменника, зосередивши свою увагу на досягненнях та прогалинах рівнів художності в диалогії “Оглянься з осені” й “А тепер – іди”. До перших критик справедливо відносить вищий, ніж у його попередників, рівень метафоричного забарвлення; високий рівень інтелектуального експерименту, який досягається завдяки використанню символів ідей, національної культури, історії, міфології [9, с. 127]. Зіставляючи диалогію В. Яворівського із подібними за творчою манерою романами його сучасників (В. Земляка “Лебедина зграя”, В. Міняйла “Зорі й оселедці”), П. Майдаченко зазначає, що “від В. Земляка засвоєно прийом інтелектуальної гри і письменницького експерименту. Від В. Міняйла – прийом зображення головного героя...” [9, с. 127]. Дослідник робить висновок, що друга частина диалогії за рівнем художньої значущості значно поступається першій.

Важливим аспектом тогочасних дискусій відносно нашого дослідження постає питання химерного стилю в українській літературі, до якого більшість дослідників небезпідставно відносить і романи В. Яворівського.

М. Ільницький акцентує увагу на типологічній спорідненості української химерної прози із “сільською прозою” російської літератури, грузинським історичним романом, прибалтійською інтелектуальною прозою [4, с. 141]. Головною рисою в цьому стилі дослідник називає “утвердження історизму як неперервності процесу життя”, який разом із фольклорними світовідчуттям постає в романі В. Яворівського “Оглянься з осені” у формі “історичних марень” героїв [4, с. 142]. Інший дослідник Г. Штонь говорить про те, що український “химерний роман” [лапки – Г. Штоня] є своєрідною “ідейно-естетичною відповіддю” на зміни у суспільно-політичному житті країни кінця 50 – початку 60-х років ХХ

століття [15]. Витоки його – в народній традиції, яка за сприятливих зовнішніх і внутрішніх (“зростання духовної самосвідомості”) чинників знову ожила.

В. Брюховецький справедливо зауважує про явище посиленої “філологізації” (тобто, відриву від прагнень і запитів сучасників, від дійсності) певної частини літератури. Цю тенденцію критик простежує на прикладі “химерної” жанрово-стильової течії, визначаючи її як одну з найбільш представницьких (і в кількісному, і в якісному аспектах), з давньою фольклорною традицією. Роблячи короткий загальний огляд творчих здобутків найяскравіших представників цієї стильової течії, до яких автор відносить й згадуваний іншими роман В. Яворівського “Оглянься з осені”, визначає головною рисою його “іронічно-гротескове повісткування” [1, с. 142]. Суперечливим і достатньо необґрунтованим, на нашу думку, є твердження літературознавця про найзначніший вплив диалогії В. Земляка на подальший розвиток української химерної прози, нехтуючи при цьому взаємопроникненнями з інших літератур.

На думку П. Майдаченка, химерність творів В. Яворівського є вторинною, яку він унаслідував від своїх попередників [9, с. 127]. Найбільш обґрунтованим в цьому аспекті нам видається твердження Г. Клочека, який акцентує на тому, що “слід вести мову про органічність химерного стилю для письменника” [6, с. 129], бо це є виявом індивідуального художнього мислення автора. Літературознавець зауважує, що химерний стиль В. Яворівського, як і більшість творів тогочасних письменників, має національний характер, а його витoki – в давній народно-поетичній фантазії, творчості мандрівних дяків, у бурлеску та трагедії, вертепі, творчості І. Котляревського, М. Гоголя [129]. Інша стаття цього ж ученого (“Шлях до самого себе”), на нашу думку, є найвагомим серед існуючих дослідженням жанрово-стильових особливостей прози письменника. Однією із головних стильових якостей, що виділяла В. Яворівського з-поміж інших авторів, – асоціативна образна мова прозаїка [7, с. 104]. Дослідник відзначав емоційну інтенсивність світосприйняття письменника, що значно вплинула на формування його власного стилю. Учений доводить, що ідейно-концептуальні принципи автора проявляються в підході до людини [7, с. 109]. Звертається увага на сюжетно-композиційні, характеротвірні, мовні ознаки творів В. Яворівського (до розгляду взято романи “Ланцюгова реакція”, “Оглянься з осені”, “Автопортрет з уяви”, повісті “А яблука падають...”, “Вічні Кортеліси”), що також впливають на формування стильових особливостей доробку.

Таким чином, художній доробок В. Яворівського в літературно-критичній думці 60 – 80-х років ХХ століття був переважно представлений рецензіями, анотаціями та статтями оглядового характеру. Погоджуємось із тими дослідниками, котрі правомірно відносять творчість В. Яворівського періоду, що розглядаємо, до превалювання романтичного стилю з умовно-метафоричним забарвленням. Жанр

особливості прози початкового етапу творчої еволюції письменника в основному зумовлені внутрішніми факторами (молодий вік письменника, недостатність життєвого досвіду, світоглядна позиція автора в цей період), що виявилися у превалюванні малих та середніх жанрових форм: новела, оповідання, повість у новелах. Згодом, В. Яворівський звертається і до жанру роману.

Амбівалентність поглядів на творчість письменника зумовлена його світоглядною позицією, різноманітністю її стилістичних та жанрових якостей. Що дає плідне підґрунття для подальших досліджень в цьому напрямку.

Література

- 1. Брюховецький В.** Не садами Семіраміди... / В. Брюховецький // Дніпро. – 1981. – № 2. – С. 141 – 147.
- 2. Галич О.** Теорія літератури: Підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
- 3. Гречанюк С.** На своїй землі (До 50-річчя Володимира Яворівського) / С. Гречанюк // Українська мова і література в школі. – 1993. – № 9-10. – С. 50 – 52.
- 4. Ільницький М.** Від епічності до... епічності / М. Ільницький // Дніпро. – 1980. – №12. – С. 137 – 147.
- 5. Жулинський М.** Оглянутися – і піти далі! //Наближення: Літературні діалоги / М. Жулинський. – К.: Дніпро, 1986. – С. 254 – 277.
- 6. Ключек Г.** Відповідальність перед талантом і перед самим собою / Г. Ключек // Дніпро. – 1984. – № 6. – С. 129 – 132.
- 7. Ключек Г.** Шлях до самого себе: Штрихи до портрета Володимира Яворівського / Г. Ключек // Жовтень. – 1983. – № 7. – С. 104 – 112.
- 8. Коваль Ю.** Глибини джерел / Ю. Коваль // Жовтень. – 1971. – № 12. – С. 134 – 137.
- 9. Майдаченко П.** З найближчої дистанції / П. Майдаченко // Дніпро. – 1984. – № 6. – С. 127 – 128.
- 10. Мацевич А.** Від рідного порога / А. Мацевич // Дніпро. – 1969. – № 1. – С. 155 – 156.
- 11. Мороз-Погрібна Л.** Поетична проза / Л. Мороз-Погрібна // Прапор. – 1969. – № 5. – С. 74 – 75.
- 12. Панченко В.** “На взлєте чувств”. В. Яворівський: по романтичеським координатам / В. Панченко // Літературна учеда. – 1981. – № 3. – С. 92 – 99.
- 13. Сенік Л.** Звужений світ / Л. Сенік // Вітчизна. – 1968. – № 9. – С. 208 – 210.
- 14. Таран А.** Натхненник – життя / А. Таран // Ранок. – 1968. – № 11. – С. 13.
- 15. Штонь Г.** Стиль письма чи стиль мислення?... / Г. Штонь // Дніпро. – 1981. – № 1. – С. 138 – 143.
- 16. Яворівський В.** Твори у п’яти томах / В. Яворівський. – К. : Фенікс, 2008. – Т. 4: Повісті. Новели. – 528 с.

Двуличанська О. А. Прозовий доробок В. Яворівського в літературно-критичній думці 60 – 80-х років ХХ століття

У статті розглядається сприйняття прозового доробку відомого українського письменника В. Яворівського літературно-критичною думкою доби. Основа увага сконцентрована на жанрово-стильових особливостях прози письменника. Автор статті робить висновок, що

неоднозначність поглядів на творчість прозаїка зумовлена його світоглядною позицією, різноманітністю її стилістичних та жанрових якостей.

Ключові слова: літературознавство, стиль, жанр, химерна проза, умовно-метафоричний стиль, загальні художні тенденції.

Двулучанская Е. А. Прозаическое наследие В. Яворивского в литературно-критической мысли 60 – 80-х годов XX века

В статье рассматривается восприятие прозаического наследия известного украинского писателя В. Яворивского литературно-критической мыслью 60-80-х годов XX столетия. Основное внимание сконцентрировано на жанрово-стилевых особенностях прозы писателя. Автор статьи делает вывод, что неоднозначность взглядов на творчество прозаика обусловлено его мировоззренческой позицией, разнообразием ее стилистических и жанровых качеств.

Ключевые слова: литературоведение, стиль, жанр, химерная проза, условно-метафорический стиль, общие художественные тенденции.

Dvuluchanska H. Prose heritage of W. Yavorivskiy in literary and critical thinking of 60 – 80-ies of XX century

The article discusses vospriyatie prosaic heritage famous Ukrainian writer V. Yavorivskiy literary-critical thought 60-80-ies of the XX century. The main attention is concentrated on the genre and stylistic features of writer's prose. The author concludes that the ambiguity of views on the creative writer due to his ideological position, the diversity of there stylistic and genre characteristics.

Key words: literary criticism, style, genre, chimeric prose, conventionally metaphorical style, general artistic tendencies.

УДК 82.0

І. М. Зимомря

**ПАРАДИГМА РЕЦЕПЦІЇ:
НАЦІОНАЛЬНА ТА ГЛОБАЛЬНА ЗНАЧИМІСТЬ**

Розвиток національної літератури як суб'єктної величини передбачає на всіх етапах її становлення взаємодію з мистецтвом інших народів. Австрійське письменство не складає винятку. У світлі цих реалій рельєфно проступають стрижневі завдання для цілісного розкриття сутності як генологічної, так і рецептивної парадигм австрійської малої прози XX століття в контексті німецькомовного художнього процесу. Серед них першорядного значення набуває потреба

визначення принципів структурування жанрів малої прози в процесі її еволюції, а також осмислення морально-етичної концепції митців, їхніх світоглядних уявлень, розкодування ключових концептів і міфологем в контексті проблем і специфічних рис новелістики аналізованого періоду. Усе це сприяє наближенню до об'єктивного розуміння особливостей ментального клімату носіїв австрійської культури у німецькомовному просторі як за минулої, так і сучасної епох. Опертям для тлумачення логіки фактів служить у такому випадку виокремлення ідентичнісних начал, що надає тому чи іншому культурному явищу, приміром, на теренах Німеччини, Австрії чи Швейцарії, самобутнього відтінку. Як слушно зауважив Т. Гаврилів, “пошук того, що об'єднує, і того, що робить самобутнім, переосмислення категорій “своє” і “чуже”, впровадження альтеритичного і диференційного підходів замість застарілих бінарних опозицій, завужених ексклюзій / інклюдій, пошук власного коріння і декларування відкритості назовні визначають стан сучасного світу” [1, с. 1]. На передній план закономірно висувається площина сумісності пластів мистецького досвіду у розрізі літературних контактів, тематики, мотивів. Це – та платформа, що складає основу художньої та ідейно-естетичної близькості, зокрема, німецькомовного письменства. Разом з тим, акцентуючи на історико-типологічному аспекті проблеми, не можна дистанціюватися від її розгляду у нерозривній сполучі з іншими складовими процесу духовної інтеграції генетично споріднених і неспоріднених літератур. Тут доцільно звернутися до твердження Юрія Лотмана (1922 – 1993) про те, що “при зіставленні відлеглих (хронологічно й етнічно) літературних явищ типологічні риси будуть більш оголені, ніж при зіставленні близьких” [5, с. 126]. Висновок авторитетного вченого має прикладне застосування й для закороення вмотивованої бесіди про національне та глобальне значення парадигми рецепції надбань різних культурних систем. Їхній зміст набув суперечного вияву в умовах всеохоплюючого впливу – позитивного й від'ємного – механізмів ступеневої культурної уніфікації.

Потужна концентрація глобалізаційних викликів припала на злам ХХ – початок ХХІ століть. Тому й не дивно, що в наукових колах розгортаються численні полеміки щодо перспектив гармонійного взаємозв'язку розмаїтих факторів, як от економічних, виробничих, суспільних, а також культурних, на планетарному рівні. Одну з таких плідних дискусій ініціював Юрій Борєв. Її предметом став пошук пропозицій для збалансованого співвідношення між диференційованим існуванням національних мистецьких традицій та їхньою симетричною інтеграцією у “єдиний Океан художньої культури людства” [7, с. 47]. Відомий російський філософ, автор широко знаної праці “Естетика” (1969), яка, попри анонсований 1987 року намір берлінського видавництва “Дітц-Фелаг”, так і не дійшла до німецькомовного читача [4, с. 731], прогнозує у ХХІ столітті заміщення поняття так званої “світової літератури” у розумінні Й. В. Гете визначенням

“загальнолюдська література”. Ознаки її формування як певної “парадигми епохи” він убачає у наступних тенденціях: а) набуття поруч з національно своєрідним додаткових усезагальних рис (орієнтація художньої культури на універсальні цінності); б) опертя на національні традиції й використання досягнень інших культур, у тім числі неспоріднених (інтеграція художнього досвіду іншої культури в рідну); в) виникнення високоякісної перекладної індустрії (розвиток методологічних та інтерпретаційних дисциплін, зокрема герменевтики, рецептивної естетики, семіотики, покликаних тлумачити різнонаціональні тексти). Радше пристаючи до цих умовиводів, усе ж доречно вести мову і про ті перекося, що супроводжують зазначені процеси у світі літератури загалом, приміром, як літератури факту – зокрема.

Глобалізація спричиняє виникнення ситуації, за якої близькі або протилежні культурні й суспільні чинники можуть входити у взаємодію й ставати завдяки прискореному поширенню інформації взаємопов’язаними рівноправними складовими більш широкої системи. Натомість нерідко спостерігається асиметричність положення окремих залучених суб’єктних величин. Постає питання: чи однакові шанси для збереження духовно-національного ества у міжлітературному контексті глобалізаційного проекту мають німецький, англійський, французький, російський, польський народи, з одного боку, та – австрійський, швейцарський, ірландський, український, білоруський – з іншого? Відповідь на це запитання не має однозначно оптимістичного звучання, оскільки не всі вони позбавлені факторів обмеження поступу. На їхню еволюцію мали вплив нерідко кардинально протилежні суспільно-історичні умови. Вони встановлювали й продовжують визначати оцінювальну пресупозицію критиків і перекладачів. Звідси – запит на посилення з боку представників мистецтва інтерпретації заходів щодо результативного посередництва у реалізації нескутої мовним бар’єром рецепції творів представників тієї чи іншої культури. З цього погляду конститутивним є не розкодування буквенно-звукової системи національної мови, скільки адекватне прочитання змістових величин світобачення її носіїв за різних епох. У такій рецептивній моделі не варто переоцінювати значення мов-посередниць (німецька, англійська, французька, іспанська, російська, польська). Адже попри те, що їй властивий високий ресурс збагачення оригінальної культури засобами мови мети, існує ризик планомірно або несвідомо неповноцінної передачі текстуальної стратегії автора твору на попередньому етапі перекладу. Таким чином, шлях тексту з відповідною конкретикою сприйняття його художньої тканини до чужомовного реципієнта в умовах глобалізації залишається передбачливим. Ідеться про багатоступеневу надбудову, елементи якої структурують механізм взаємодії творця тексту, інтерпретатора (критика) та читача-адресата. Основні ланки формальних ступенів членуються у такому порядку: а) первинна (задум – підготовка –

інформація); б) самоцінна (публікація (друкований, електронний формати); в) проміжна (реклама, промо-акції); г) критично-оцінювальна (виявлення – аналіз – сприйняття читачем (слухачем) у ріднокраї); д) інтерпретаційна (переклад – сприйняття читачем (слухачем) у чужомовному середовищі – засвоєння нового знання – пізнання світу Подібного або Іншого).

Дієвість запропонованої моделі рецепції тексту potwierдили, власне, на широкому тлі культурного життя Німеччини та України кінця XIX – першої половини XX століття з відповідним урахуванням тогочасних можливостей впровадження в обіг перекладних версій, дослідницькі пошуки Федора Погребенника, Ярослави Погребенник, а також Миколи Зимомрі. Вони засвідчені, зокрема, в німецькомовних працях “Сутність міжлітературних взаємодій та роль перекладу у художньому процесі” (“*Interliterarische Beziehungen und die Rolle der Übersetzung im künstlerischen Prozess*”, 1984) [14] та “Німеччина та Україна: У нарисах взаємодії культур” (“*Deutschland und Ukraine: Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen*”, 1999) Миколи Зимомрі [13]. В останній міститься твердження, що “за нових рецептивних умов після 1991 року, себто після проголошення Незалежності України, будуть, без сумніву, розставлені й нові акценти на конкретні можливості взаємодії з метою адекватної оцінки гуманістично-діалогічної ролі літератури та культурі другого за величиною слов’янського народу в одному ряду з іншими народами Європи” [13, с. 15]. Слушність цієї тези не викликає заперечень. Адже розголос, який викликає у реципієнтів певна інтерпретація оригінального тексту мовою перекладу, не завжди адекватно віддзеркалює вагомість творчості письменника у контексті національної літератури. Прикладом може послужити не оцінений належною мірою за межами України новелістичний доробок Володимира Винниченка, Миколи Хвильового, Григорія Косинки, Івана Чендея. Аргументовану оцінку деструктивного впливу непов’язаних безпосередньо з літературою чинників, що позначилися на штучному стримуванні розвитку української культури, дав Я. Поліщук: “Характер функціональної інверсивності великою мірою дефініює предмет історії літератури, як і визначає форми критичної рецепції словесності в її еволюції. Якщо в минулому українська література зазнала чимало трансгресійних аберацій, викликаних позалітературними збудниками, то сьогодні вона отримує шанс увійти в іншу систему координат та критично переосмислити традицію попередніх генерацій” [6, с. 4 – 5]. Певну роль тут відіграє і так званий вимір *non fiction*, на що справедливо вказує Олександр Галич у цікавій статті про документалістику Олеся Гончара [2, с. 17].

У цьому зв’язку відрадним є факт, що на зламі XX – початку XXI століть перекладні твори відіграють особливо помітну роль у справі поживлення інтересу німецькомовної критики до української культури. Можна стверджувати: у системі рецепції інтерпретація набуває значення

ключової домінанти міжлітературної взаємодії. Її динаміка охоплює й розвиток словесних змагань з боку діячів, діяльність яких коригується обставинами перебування в діаспорі. Свідомо оминаємо термін “постаті українського походження”. Бо ж переважна більшість з активних представників діаспори як явища утверджують свою присутність у сучасному українському літературознавстві не тільки на рівні контактено-генетичних зв’язків, а й органічною самоідентифікацією. Вони зберігають національні пріоритети, хоч і функціонують в чужомовному організмі. До таких діячів належить, зокрема, Ірина Качанюк-Спех. Так, на початку XXI століття німецькомовні читачі отримали змогу ознайомитися з її перекладами поеми “Енеїда” (“Aeneida”, 2003) [9] Івана Котляревського, драми-феєрії “Лісова пісня” (“Das Waldlied”, 2006) [11] та драматичної поеми “Касандра” (“Kassandra”, 2007) [12] Лесі Українки, а також поезій зі збірки “Три строфи” (“Europas Fürstin”, 2010) [10] Дмитра Павличка. Ці позиції мають, без сумніву, стратегічну актуальність. Бо ж процес рецепції твору за допомогою перекладу набуває природного засвоєння, а відтак – максимально можливого вияву інтенсивності, у першу чергу, тоді, коли відбувається в інших суспільних і національних умовах. У такому випадку він може перейняти нові самобутні риси, зберігаючи або ж втрачаючи при цьому внутрішні координати національної специфіки. Тобто йдеться про безпосередню появу інтерпретацій у країні, реципієнтам якої вони адресовані. Максимальна амплітуда результативного входження сучасної української літератури в німецькомовне середовище обрамлює також різножанрові твори Юрія Андруховича (романи “Дванадцять обручів” (“Zwölf Ringe”, 2005), “Московіада” (“Moscoviada”, 2006), “Таємниця. Замість роману” (“Geheimnis : sieben Tage mit Egon Alt”, 2008); збірки есеїв “Дезорієнтація на місцевості” (“Das letzte Territorium”, 2003), “Диявол ховається в сирі” (“Engel und Dämonen der Peripherie”, 2007); збірка вибраних поезій “Werwolf-Sutra”, 2009); Сергія Жадана (романи “Депеш Мод” (“Depeche mode”, 2007), “Анархія в Україні” (“Anarchy in the UKR”, 2007); збірки оповідань “Відсоток самогубств серед клоунів” (“Die Selbstmordrate bei Clowns”, 2009); “Гімн демократичної молоді” (“Hymne der demokratischen Jugend”, 2009); Любка Дереша (романи “Культ” (“Kult”, 2005), “Поклоніння ящірці” (“Die Anbetung der Eidechse oder wie man Engel vernichtet”, 2006), “Намір!” (“Intent! oder Die Spiegel des Todes”, 2008); Оксани Забужко (роман “Польові дослідження з українського сексу” (“Feldstudien über ukrainischen Sex”, 2006); Тимофія Гаврилів (роман “Де твій дім, Одиссею?” (“Wo ist dein Haus, Odysseus?”, 2009); Тараса Прохаська (автобіографічна повість “З цього можна зробити кілька оповідань” (“Daraus lassen sich ein paar Erzählungen machen”, 2009); Тані Малярчук (роман “Дев’ятивідсотковий оцет” (“Neunprozentiger Haushaltssessig”, 2009). Звісно, процес перекладу виявляє національно марковану специфіку. Вона помітна навіть при зіставленні назв творів мовою оригіналу та мовою мети. І це

закономірно, бо інтерпретація художнього тексту не позначена канонічною ідентифікацією. Характеризуючи мистецтво перекладу як форму міжлітературного сприйняття, відомий словацький учений Діоніз Дюришин (1929 – 1997) резонно підкреслив: “Переклад зумовлюють не тільки об’єктивні фактори – конкретно-історичний літературний канон, нормативне застосування, але й суб’єктивні – поетика самого перекладача” [3, с. 159]. У відповідних трансформаціях Забіни Штир, Клаудії Дате, Марії Вайсенбик (Німеччина), Гаральда Флайшманна, Алоїса Волдана (Австрія), Юрія Дуркота, Стефанії Пташник (Україна) має місце консолідація тих властивостей індивідуальної художньої інтерпретації тексту, що додають творові мовою перекладу статус адекватного прочитання. Вони присутньо сприяють як одиничному, так і загальному процесові освоєння української літератури у німецькомовному просторі. Тут можна вести мову про цементуючу роль великих і малих епічних форм, що домінують на даному етапі ознайомлення чужомовного читача з експериментальними пошуками авторів з України.

Зафіксований діапазон рецепції духовних змагань українського народу в німецькомовному світі служить насамперед репрезентації його культури як цивілізаційно відмінної з-поміж народів Східної, Центральної та Західної Європи. Тому й не дивно, що названі книжкові позиції викликали схвальний резонанс у німецькомовній критиці. Про це свідчить передмова до вже згаданого видання “Княгиня Європи” Павличкових поезій німецькою мовою, що належить перу Каті Бруннер. “Молоді українські автори, – пише дослідниця, – захоплюють сьогодні німецькомовний книжковий ринок. Такі імена, як Андрухович, Жадан чи Дереш стають дедалі популярнішими. На їхній Батьківщині коло прихильників вужче, ніж припускається. Бо їхня література – це бунт проти традицій, описувані місцини – ледь відомі більшості українців, герої – аутсайтери, мова – добірна. Український читач майже не знаходить у ній можливостей ідентифікації” [8, с. 5]. Рядки К. Бруннер містять суперечливий контекст щодо відображення реалій літературного процесу в Україні. Приміром, твердження про неготовність вітчизняного реципієнта адекватно сприймати художню стратегію сучасних митців не видається безапеляційним. Тим паче, що загострений запит на читача-інтелектуала властивий культурній парадигмі у глобальному розумінні. Власне, у літературознавстві німецькомовних країн годі шукати ґрунтового дослідження, яке б розкривало загальні закономірності розвитку українського письменства та рецепції його реконструйованих наративних принципів з боку читача. Але вступне слово К. Бруннер адресоване передусім реципієнту, який не посідає досвіду спілкування з українським письменством. Звідси – інтенція заінтригувати його шляхом протиставлення доробку творців-“бунтарів” і “традиціоналіста” Д. Павличка, наблизити “горизонт сподівань”, привернути увагу до невідомого або маловідомого. Без сумніву, кожний відгук аналогічного

характеру посилює основи для подальшого розвитку німецько-австрійсько-українських літературних взаємин у ХХІ столітті. Адже після їхньої появи вступає в дію критично-оцінювальна фаза, що й задає ритму рецепції в іншомовному середовищі.

Література

1. Гаврилів Т. І. Феноменологія художньої ідентичності (на матеріалі німецької та австрійської літератури) : Дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук / Т. І. Гаврилів. – К., 2009. – 437 с. **2. Галич О.** Олесь Гончар у вимірі non fiction / О. А. Галич // Слово і час. – 2005. – № 7. – С. 14 – 23. **3. Дюришин Д.** Теорія сравнительного изучения литератур / Диониз Дюришин. – М. : Прогресс, 1979. – 320 с. **4. Зимомря М.** Бібліографічний покажчик наукових праць професора Юрія Борєва / М. Зимомря, О. Марков, І. Зимомря // Джерела інтерпретації. Ювілейний збірник на пошану 80-річчя від дня народження професора Юрія Борєва ; [за ред. : В. Скотний, М. Зимомря]. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 727 – 749. **5. Лотман Ю. М.** О типологическом изучении литературы / Ю. М. Лотман // Проблемы типологии русского реализма. – М. : Наука, 1969. – С. 123 – 131. **6. Поліщук Я.** Література як геокультурний проект : Монографія / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с. **7. Теоретико-литературные итоги XX века : Т. 1 : Литературное произведение и художественный процесс / [гл. ред. Ю. Б. Борев].** – М. : Наука, 2003. – 373 с. **8. Brunner K.** Vorwort / Kati Brunner // Pavlyčko D. Europas Fürstin. Gedichte. Ukrainisch und Deutsch / Dmytro Pavlyčko ; [Deutsch von Jona Gruber, Irena Katschaniuk-Spiech, Iwan Zymomrya, Mykola Zymomrya ; hrsg. und mit einem Nachwort von Mykola Zymomrya]. – Dresden : Thelem, 2010. – S. 5 – 6. **9. Kotljarevs'kyj I.** Aeneida / Ivan Kotljarevs'kyj ; [Deutsch von Irena Katschaniuk-Spiech ; hrsg. von Leonid Rudnytzky, Ulrich Schweier]. – München : Ukrain. Freie Univ., 2003. – 242 S. **10. Pavlyčko D.** Europas Fürstin. Gedichte. Ukrainisch und Deutsch / Dmytro Pavlyčko ; [Deutsch von Jona Gruber, Irena Katschaniuk-Spiech, Iwan Zymomrya, Mykola Zymomrya ; hrsg. und mit einem Nachwort von Mykola Zymomrya]. – Dresden : Thelem, 2010. – 282 S. **11. Ukrajinka Lessja.** Das Waldlied : Feerie in drei Akten / Lessja Ukrajinka ; [Deutsch von Irena Katschaniuk-Spiech]. – Lwiw : Verl.-Zentrum der Nationalen Iwan-Franko-Univ., 2006. – 219 S. **12. Ukrajinka Lesja.** Cassandra : dramatische Dichtung / Lesja Ukrajinka ; [Übers. von Irena Katschaniuk-Spiech ; hrsg. von Ludger Udolph]. – Dresden : Thelem, 2007. – 277 S. **13. Zymomrja M.** Deutschland und Ukraine : Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen / Mykola Zymomrya ; [hrsg. von Ihor Tratsch ; Einleitung von Roman Hromiak]. – Fürth : Flacius-Verlag, 1999. – 156 S. **14. Zymomrja M.** Die internationale Gemeinschaft von Kulturen. Interliterarische Beziehungen und die Rolle der Übersetzung im künstlerischen Prozess / Mykola Zymomrja. – Berlin : Humboldt-Universität, 1984. – 514 S. **15. Zymomrja M.** Zur Erkenntnis von

der Kontinuität der Wechselseitigkeit von kulturellen Wertungen / Mykola Zymomyra // M. Zymomyra. Deutschland und Ukraine : Durch die Abrisse zur Wechselseitigkeit von Kulturen / [hrsg. von Ihor Tratsch ; Einleitung von Roman Hromiak]. – Fürth : Flacius-Verlag, 1999. – S. 9 – 16.

Зимомря І. М. Парадигма рецепції: національна та глобальна значимість

У статті автор приділяє увагу розгляду парадигми рецепції у світлі її національного та глобального значення. Це дало можливість дійти висновку: у системі рецепції інтерпретація набуває ролі ключової домінанти міжлітературної взаємодії.

Ключові слова: парадигма рецепції, парадигма генології, інтерпретація, міжлітературна взаємодія.

Зимомря І. М. Парадигма рецепции: национальное и глобальное значение

В статье автор уделяет внимание рассмотрению парадигмы рецепции в свете ее национального и глобального значения. Это позволило сделать вывод: в системе рецепции интерпретация приобретает роль ключевой доминанты межлитературного взаимодействия.

Ключевые слова: парадигма рецепции, парадигма генологии, интерпретация, межлитературное взаимодействие.

Zymomyra I. M. The paradigm of reception: national and global sense

The author pays attention to the consideration of the reception paradigm in light of its national and global sense. He draws a conclusion: the interpretation acquires the role of the key position in the literary interaction.

Key words: reception paradigm, genological paradigm, interpretation, literary interaction.

УДК 821.161.2-31.09+929 Загребельний

О. В. Красненко

**ХРОНОТОП В ІСТОРИЧНІЙ РОМАНІСТИЦІ
П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО**

Процес опанування в літературі реального історичного часу та простору і реальної історичної людини, розгортався в них, минав ускладнено та уривисто. Суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєваних в літературі, має назву хронотоп.

Хронотоп – взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. Час у художньому творі постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняють фабульно-сюжетний час і нараційний час. У такий спосіб виявляють розбіжність між тим, коли згадані, описані події відбулись і коли про них повідомив оповідач або розповідач як свідок і учасник цих подій чи тільки інформатор, який певним чином довідався про них. Художній час твору залежить від його наповненості важливими подіями та їх просторової осяжності [7, с. 714].

Мета нашої статті – визначити своєрідність хронотопу в історичному романі П. Загребельного “Диво”.

У літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в усвідомленому та конкретному цілому. Хронотоп у літературі має суттєво жанрове значення. Жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, причому в літературі головним початком у хронотопі є час. Хронотоп визначає художню єдність літературного твору у його відношенні до реальної дійсності. Тому він у творі завжди включає в себе ціннісний момент, який може бути виділений із цілого художнього хронотопу тільки в абстрактному аналізі. Своєрідність хронотопу в історичній романістиці П. Загребельного полягає в тому, що цей хронотоп створює текст міста, де місто виступає носієм культури, звичаїв, історії.

Однією з яскравих постатей сучасного українського красного письменства вважається Павло Загребельний. Багатогранний доробок митця в традиційних і нових літературознавчих ракурсах незмінно пов'язується із самобутністю й новаторським проривом, які збагатили вітчизняну культурну скарбницю. З-поміж основних градієнтів прози П. Загребельного вирізняється наголошена Н. Зборовською філософська аналітичність вічних істин, реалізована в продуктивному історичному матеріалі. На думку дослідниці, тут глибинно та різнобічно подавалася велика кількість історичного фактажу, цитувалися різні документи, переконливо аргументувався високий духовний рівень української нації [2, с. 66].

Одна з причин історичної спрямованості митців зумовлена тим, що літературному процесові країн Південної та Східної Європи другої половини ХХ століття, було властиве об'єктивне прагнення висвітлити тему національної історії, цим пояснюється активізація в усіх національних літературах звернення до далеких і близьких подій із життя народу, що сприяло розквітові історичного жанру. Таким чином, зазначена епоха сформувала в окремих національних парадигмах проблемно-тематичні й жанрово-стильові особливості, котрі найповніше відбивали її основний зміст. Деякі з цих особливостей мали свої відповідники в інших письменствах і пов'язувалися здебільшого з аналогічними обставинами в суспільному й літературному розвитку, так званою історично зумовленою закономірністю.

В українській прозі художнє втілення історичного досвіду нації у творі романного жанру стало характерною ознакою творчості П. Загребельного. У літературному спадку письменника найвагоміші риси творчого почерку виявилися в низці творів, якими його ім'я ствердилося в українській та європейській історичній романістиці. Їм притаманні численні художні засоби, які доти не траплялися в тогочасних вітчизняних мистецьких здобутках. Серед них Н. Зборовська виокремлює введення в розповідь документальних і вигаданих подій, синтез історії та психології, національної проблематики, поданої через аналіз глибинного архетипічного характеру патріотизму як одного з найінтимніших почуттів людської душі тощо [5, с. 39]. Дослідниця говорить про тексти, які письменник поєднав авторським задумом у “цикл про Київську Русь”. “Першу частину, – писав він, – становить книжка “Диво”... [2, с. 67]. В якій виокремлюється завершена художня історична концепція.

З тисячолітнього відтинку часу було вибрано три часових площини: давнина, яка висвітлює події будови собору Софії Київської, що свідчить про цивілізаційний розвиток доби Київської Русі. Опозицією до цього будівництва та розвитку є подія Великої Вітчизняної війни, коли відбувалася руйнація тисячолітнього Києва і 70-ті роки ХХ ст., які подають експозицію відбудованого Києва та перспективу його розвитку. Це зроблено з відповідною метою: “Хотілося показати нерозривність часів, показати, як великий культурний спадок, полишений нам історією, існує не самодостатньо, а входить в наше життя щоденно...” [8, с. 2].

З двох рівновіддалених у часі й просторі місць Київської Русі ніби йдуть один одному назустріч два герої, щоб зустрітися на Горі – у центрі Києва, де талантом одного й державною волею іншого постає споруда, що тисячоліття зачаровуватиме людей. Митець Сивоок і князь Ярослав Мудрий – кожен матиме за плечима свою дорогу, їхнє життя – то частина історії самої Русі. З древлянської пущі, де поруч з малим хлопчиком був дід Родим, який чаклував над фарбами, розписуючи слов'янських язичеських богів, шлях Сивоока проляже багатьма дорогами Русі, Болгарії і Візантії. Увага автора – на зародженні і формуванні рис героя, що творять його як митця. Після загибелі діда Сивоок потрапляє до древлянського селища Радогость, яке потім буде знищене, бо не прийме християнство. Там, у Радогості, коли вчився “пізнавати не тільки поверхню, але й душу барв” [4, с. 521], зі слів своєї навчительки дізнався, що в нього між оком і рукою є те, чого немає ні в кого з людей, а саме цим і відзначається той, хто може “вичарувати з небуття новий світ богів і візерунків” [4, с. 308].

Незвичайний подальший шлях дарям і учнем у константинопольського майстра Агапіта... На батьківщину Сивоок повернувся через тридцять років досвідченим будівничим і художником, щоб “оплатити людям борг за своє вміння і талант” [4, с. 256].

Ярослав Мудрий як поборник єдності земель Київської Русі й водночас як жорстокий феодал постає в усіх творах про цей період історії. І в романі він – дитя свого часу, зі своїми суперечностями характеру й поведінки, що викликані складними суперечностями тогочасного життя. “Зачатий в ненависті, народжений на каліцтво” [8, с. 2], молодий князь здолав упертим тренуванням свою хворобу, заглибився в книги. Та треба було йти війною проти батька, щоб завоювати київський престол. Запрошує він варягів на поміч, хоч добре знає, скільки зла принесе землям Русі такий похід. Здається, що лише на полюванні та в стосунках з лісовичкою Забавою й залишається він сам собою. Та в ім’я держави одружується на дочці шведського конунга, наказує знищити Сивоока й переписати літопис, де згадується про нього. Стала між ним і дочкою, коханою Сивоока, держава, яку він сам будував, стала поміж ним і народом. “Князівство осамотнює людину безмірно, оточують тебе тільки вороги, чим більше в тебе звитяг, тим більше ворогів...” [8, с. 2]. Дуже дорогою ціною завойовувалася його популярність, насаджувалися його ідеї чи впроваджувалися задуми. І спорудження собору – ніби самоствердження себе саме в мистецькому плані. Символічно, що не дійшло до нас ім’я його творця – взяв його на себе Ярослав Мудрий. А майстер будівничий ніби втілювався у своїх спорудах, а потім, “через багато віків, коли зазвучать для когось оці старі барви, оживе тоді в них, може, і погляд, і серце Сивоокове, мов у променях сонцевороту...” [4, с. 472]. Розділи роману, де розповідається про будівництво, створенні з тонким знанням як психології творчості, так і самої мистецької роботи. Сивоок вніс в усталені суворі канони своє, вистраждане й виболіле, зобразив усе, що народжувалося під пальцями діда Родима й під пензлем Звенислави.

Події Великої Вітчизняної війни, друга половина ХХ ст. концептуально пов’язані з часами Київської Русі. Їхній взаємовплив дає змогу побачити внутрішній стрижень, який пронизує ці три площини. Зображуючи науково-мистецьке середовище 70-х років ХХ ст., письменник звертається до проблем історичної пам’яті, відповідальності таланту перед своїм народом. У розділах роману про 1941 – 1942 роки в центрі уваги – поєдинок між київським ученим Гордієм Отавою і німецьким професором Шнурре. Український патріот перемагає фашистського ідеолога в науковій полеміці і героїчним вчинком перешкоджає вивозу до Німеччини фресок Софії.

Властиву письменнику форму “вторгнення сучасності в історію та історії в сучасність” В. Дончик назвав “романізованим міфом”. І тут, на думку літературознавця, П. Загребельний із його романом – постать доволі колоритна, характерна [3, с. 101]. Справді, прозаїк наголошував на великій ролі міфу у формуванні художньої ідеї своїх творів [2, с. 69].

Створюючи в 1942 році “Ярослава Мудрого”, драматург І. Кочерга написав слова, що характеризували не лише цього князя, а й багатьох тогочасних володарів. Були в нього “честолюбство,

нерозбірливість у засобах його задоволення і щира любов до культури й освіти, великодушність і лукавство, рицарська одвага і поряд з цим малодушна лякливість...” [8, с. 2]. Відштовхнувшись від котроїсь із рис характеру князя, ввівши її в абсолют, можна створити новий роман, який заперечить попередній, де в основі питання влади і творчості. Як зауважив М. Ільницький, у “Диві” символічність унікальна: “Син Сивоока є водночас і нащадком Ярослава... собор, Софія Київська – спільне творіння князівської влади, державної могутності і народного таланту” [6, с. 47].

І хоч уже почали створюватися передумови для формування території теперішньої України і Росії, все ж Київ притягував усіх, хто був на різних князівствах і залишався містом, в якому все відбувалося. У творі П. Загребельного місто – символ національної ідентичності українського народу, його духу. У такому місті перетинаються різні рівні цивілізації та прошарки суспільства. Місто спонукає до оповідей про минуле, сучасне. Таким чином людина відкриває і своє особисте минуле та прогнозує майбутнє. Місто – це історично сформований простір, який зберігає інформаційні коди, міфи, втілені у пам’ятках архітектури та мистецтва.

Отже, місто в романі П. Загребельного є середовищем культури, носієм вічних істин, символом національної ідентичності українського народу, його духу. Осмислення феномена міста має велике значення в літературному процесі і потребує особливого подальшого дослідження.

Література

- 1. Бахтин М. М.** Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. Бахтин – М.: Худож. лит., 1975 – 504 с.
- 2. Білик Н.** Міфологічний вимір семантики ключового знака-символу в романах П. Загребельного “Диво” і “Первоміст” та І. Андрича “Міст на дрині” / Н. Білик // Слово і час. – 2009. – № 10. С. 66 – 76.
- 3. Дончик В.** Істина – особистість: Проза Павла Загребельного. Літ.-крит. нарис / В. Дончик. – К.: Рад. письменник, 1984. – 248 с.
- 4. Загребельний П.** Диво: Роман / П. Загребельний. – Харків: Фоліо, 2007. – 638 с.
- 5. Зборовська Н.** Стильовий портрет шістдесятництва / Н. Зборовська // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 26 – 42.
- 6. Ільницький М.** Людина в історії. Літ.-крит. нарис / М. Ільницький. – К.: Рад. письменник, 1989. – 574 с.
- 7. Літературознавчий словник-довідник** / [за ред. Р. Т. Гром’яка]. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с.
- 8. Шпиталь А.** Диво від Загребельного / А. Шпиталь // Українська мова та література. – 1999. – Ч. 37 (жовтень). – С. 1 – 4.

Красненко О. В. Хронотоп в історичній романістиці П. Загребельного

У статті розглядається визначення хронотопу, своєрідність якого полягає у створенні тексту міста, де останнє виступає носієм культури, історії, звичаїв.

Ключові слова: місто, хронотоп, час, вічні істини.

Красненко Е. В. Хронотоп в исторической романистике П. Загребельного

В статье рассматривается определение хронотопа, своеобразие которого заключается в создании текста города, где город выступает носителем культуры, истории, обычаев.

Ключевые слова: город, хронотоп, время, вечные истины.

Krasnenko O. V. Hronotop in the historical novels of P. Zagrebelniy

In the article definition of the hronotop originality consists in creation of the text of a city, where a city comes forward the transmitter of culture, history and customs.

Key words: city, hronotop, time, eternal truths.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Костенко

А. Л. Кудіна

**ЕМОЦІЙНЕ БАГАТСТВО, МІНОРНІ МОТИВИ
ІНТИМНОЇ ЛІРИКИ ЛІНИ КОСТЕНКО**

На все є час – на милу недосвідченість
і переконання у власній правоті,
і на любов, що благодатна, вічна,
Буває раз і тільки раз в житті.

Л. Костенко

Любов... Про це найприродніше для людини і найзагадковіше почуття пишуть і роздумують усі: філософи, поети, прості люди. Але феномен цього почуття залишиться нерозгаданим. Любов піднімає над світом, робить сильнішими, мужніми, але вона може перетворити і на слухняного раба, у якого "світ зійшовся клином" тільки на почутті. У кожен момент свого життя людина повинна пам'ятати про своє призначення. Справжня любов – це не вериги, які тримають людину біля землі, це крила, які піднімають нас над буденністю і дрібницями.

Небагато свят має людське серце, і найбільше з них кохання... Ніщо так не відроджує людину, як любов, і ніщо так не вбиває людину, як теж любов [1, с. 201].

Великий пласт лірики Ліни Костенко – це твори про кохання. Інтимна лірика поетеси доволі проста, чітка або ускладнена, часом с певним філософським навантаженням. Це широке емоційне море поетеси, де є щастя і радість, пристрасть і шал, сум і розпач, але ніколи немає байдужості.

Зі збірок Ліни Костенко (“Проміння землі”, “Вітрила”, “Мандрівки серця”, “Над берегами вічної ріки”, “Неповторність”, “Сад нетанучих скульптур”) досить виразно вимальовується постать героїні. Вона часто переживає діаметрально протилежні почуття. Вона то радісна, то сумна, то палка, то стримана. Жіночна, ніжна, віддана, безпосередня, вразлива, мудра, мужня, пропускає увесь світ через своє серце. Це чутлива, зболена душа.

Коли ми читаємо любовну лірику Ліни Костенко, образ ліричної героїні якось підсвідомо асоціюється з образом самої авторки, такі ці твори відверті й щирі. Так написати могла тільки людина, яка сама пережила щось подібне. Кохання – Божий дар, який дається далеко не кожному. Більшості людей випадає на долю так і прожити своє життя, не відчувши цього великого почуття, а за кохання приймати і скороминучу закоханість, і фізичний потяг, і просто симпатію до людини.

Найхарактерніша ознака почуттів героїнь Л. Костенко – максималізм. У цьому плані вони ніби продовжують жіночі типи Лесі Українки. У збірці “Над берегами вічної ріки” вірші про кохання вже не мають описового характеру. Слово стає містким, фраза – лаконічною, метафора – небуденною:

Нічого такого не сталося.
Бо хто ти для мене?
Сторонній.

Життя соталось, соталось
Гіркими нитками іронії
Життя соталось, соталось
Лишився клубочок болю.
Нічого такого не сталося
Ти просто схожий на Долю [2, с. 183].

Часом здається, що жінка, здатна на такі почуття, прийшла в наш бурхливий вік із часів лицарства і ніяк не звикне до стану емансипованої жінки, що дала право чоловікам дивитися на неї, як на рівню.

Ця жінка сумує за часом, коли їй поклонялися, коли вона могла розраховувати на силу своєї слабкості. Тож і сумує вона за втраченим.

Інтимна лірика Ліни Костенко – це напружений діалог розуму й серця, це велика печаль: хто виміряє, скільки втрачено, а скільки знайдено на стежках емансипації?

Поетеса у своїх творах намагається відтворити душевні емоції і почуття, настрої своїх героїв, використовуючи для цього такі ліричні, як монолог, діалог, етюд, звертання. Зразком такої лірики є “Жінки родили, як Родени”, “Марфо, дівчинко, що з тобою?”, “Розкажу тобі думку таємну”, “Я дуже тяжко Вами відболіла” тощо. На читача вони справляють неповторне враження передусім своєю метафоричністю, образністю й емоційністю.

Спробуємо спинитися над поетичним рядком, почути інтонацію, сприйняти ліричний образ, вдуматися в його образний зміст.

Це не чудо, це чад, мані страшно такого кохання.

Чорна магія ночі, скажи мені голосом рік – ця тривога, ця ніжність, незатьмарений рай без вигнання.

Заворожене щастя - чи буває таке навік? [3, с. 32].

Слова “чудо”, “чорна магія ночі”, “незатьмарений рай” набувають особливої експресивності. Смысл їх увиразнюється ритміко-синтаксичною фактурою віршових рядків.

Слова високої напруги наче наздоганяють одне одного, щоб відчутніше в найточніший спосіб передати магичну силу, “заворожене щастя” [3, с. 32].

Звернемо увагу, слова прості, але в контексті вірша вони насичуються чарами високої поезії. Наступна поезія – розум, у якій осмислюється і стверджуються принципова позиція ліричної героїні:

Я не покличу щастя не моє.

Луна луни туди не долітає

Я думаю про Вас, Я знаю, що Ви є.

Моя душа й від цього вже світає [3, с. 32].

Тремтливе Ви зберігає духовний зв'язок з коханим і водночас визначає відстань, яку не подолати, бо вона не вимірюється кілометрами, а створюється морально-етичною максимою. Насамперед, звернемо увагу на це слово Ви, з великої літери. Воно може бути й нейтрально-ввічливим, і холодно-відчуженим, і в'їдливо-іронічним. У Ліни Костенко воно трепетно-шанобливе, а людина, названа цим займенником, підноситься майже на рівень ідеалу, жадного і недосяжного.

Ритміка, підтримана алітераціями та асонансами, надає віршу елегантного звучання.

Розглянемо такі рядочки вірша поетеси:

Я Вас люблю, о як я Вас люблю!

Але про це не треба говорити [4, с. 34].

У цих рядках – відчуття межі, шляхетний самоконтроль: якщо десь є ті, кому при поєднанні двох доль заболить без вини, то честь диктує єдино можливий вихід – відступитися. Навіть тоді, коли з іншого боку зроблено протилежний вибір. Ще й ще раз вчитуємося в рядки, опромінені великою внутрішньою силою:

Прощай, прощай чужа мені людино!

Ще не було ріднішого, як ти

Оце і є той випадок єдиний

Коли найбільша мужність – утекти [4, с. 34].

“Моя любове! Я перед тобою”. Можна сказати, що це – вірш моління. Так звертаються до Всевишнього. Ліричне переживання в цій поезії Ліни Костенко породжене тією миттю, коли душу переповнюють передчуття любовного полону, блаженство і тривога, яка вже не в силі зупинити сердечну повінь. Стихія вже поруч, уже ти в її владі, як човняр, занесений у розбурхане море. І що обіцяє воно тобі – ласку, порятунок чи загибель?

Моління ліричної героїні вірша сповнене благань. Але викликані вони не стільки страхом, скільки відчайдушною і самозреченою готовністю самій стати часткою стихії.

Почуття то ніжне й непередбачуване, то трагічне, прощальне, але в будь-якому випадку шире, непереможне, вічне:

Моя любове! Я перед тобою.

Бери мене в свої блаженні сни.

Лиш не зроби слухняною рабою,

Не ошукай і крил не обітни!

Не допусти, щоб світ зійшовся клином,

І не приспи, для чого я живу.

Даруй мені над шляхом тополиним

Важкого сонця древню булаву [5, с. 55].

Любові блаженні сни... “Блаженні” – лукавий епітет. У ньому значення переливаються, як сонце на морській гладіні. Але блаженний – це ще й божевільний. І святий – теж. Згадаймо біблійні тексти: “Блажен, хто вірує...”. А в рядках Ліни Костенко присутні ці відтінки водночас.

Справляє враження своєю метафоричністю, образністю вірш “Біла симфонія” ще раз переконує в умінні авторки віднайти власний образ кохання, по-своєму відтворити це почуття, вражаючи яскравою поетичною метафорою:

Стогне завія до рання,

Зламавши об ліс крило...

Ти – моє перше кохання,

Останнє уже було [6, с. 315].

Ми часто себе запитуємо, яким ми уявляємо собі щасливе кохання, а якщо воно нерозділене, то в чому ж щастя? У кожного з нас було кохання, розділене чи нерозділене, у кожного своя драма. І кожна людина сподівається, що воно буде єдиним, неповторним, щирим. Згадаємо слова О. Гончара: “Люди, які розмінюють свої почуття направо і наліво, по-моєму, зрештою мусять відчувати себе злидарями” [7, с. 175]. Повністю поділяємо думку визначного майстра слова. Про нерозділене кохання читаємо у творі Ліни Костенко “Світлий сонет”. Це поезія бути сімнадцятилітнім, про перше кохання, про кохання нерозділене, про перші сльози образи і відчаю через те, що хлопець любить іншу дівчину. Драма подається як певне щастя. Що криється за подібним твердженням

поетеси? Мабуть, те, що молода душа поглибшала від дотику печалі, навчилася страждати, а головне – пізнала кохання. Читаючи поезії Ліни Костенко, уявляємо її ліричних героїнь – жінок, які знають ціну життю, любові і розлуці. Вони вміють переживати і особисті невдачі, і нещастя, бо, на жаль, життя не зіткане з радості та щастя.

Дуже вражає біль утрати, біль самотнього існування без любові, без коханого чоловіка ліричної героїні у вірші “Я дуже тяжко Вами відболіла”:

Це казка днів – вона була недовгою
Цей світлий сон – пішов без вороття.
Це тихе сяйво над моєю долею! –
Воно лишилось на усе життя [8, с. 53].

Бачимо, що кохання принесло героїні немало страждань, смутку, печалі, але, незважаючи на зболену душу – це все одно “світлий сон”, “тихе сяйво над долею” героїні.

Зболена душа наступної героїні вірша Ліни Костенко “І як тепер тебе забути?”.

І як тепер тебе забути?
Душа до краю добрела
Такої дивної отрути
Я ще ніколи не пила.
Такої чистої печалі,
такої спраглої жаги,
такого зойку у мовчанні,
такого сяйва навкруги [8, с. 54].

Згадаємо історичний роман у віршах поетеси “Маруся Чурай”. Із спогадів Марусі дізнаємося про її дитинство, батьків та стосунки в їхній родині, про дитинство Гриця та його виховання, про його батьків та стосунки в їхній родині, про кохання Марусі й Гриця, про Галю Вишняківну, про Грицькову зраду, про випадкове отруєння хлопця та його смерть.

Іван Іскра пропонує одружитися, але дівчина відмовляє йому, адже її “життя – руйновище любові, де вже ніякий цвіт не процвіте” [9, с. 337]. Маруся говорить про себе:

Я – навіжена. Я – дитя любові.
Мені без неї білий світ глевкий [9, с. 341].

Любов для героїні є природним прагненням. Це прекрасне людське почуття є для неї способом самовираження. Здатність любити глибоко, самозречено була дарована їй батьками. А навіженою дівчина себе називає через виняткову чутливість своєї душі.

Подружнє життя Маруся трактує як спільність однодумців, яких єднає насамперед духовна рівність, високі, чисті, нічим не заплямовані почуття любові. Така вона, любов героїні Ліни Костенко – палка, пристрасна, щира, горда і надзвичайно правдива.

Отже, перлини інтимної лірики дають щасливу нагоду делікатно доторкнутись до найсокровеннішого в душі автора. Читаючи вірші Ліни Костенко про кохання, ми ніби поринаємо в дивовижний світ високих почуттів – святих і чистих, високошляхетних і одухотворених не лише поетичним генієм Ліни Костенко, а й з високістю її духу та мудрістю. Свій поетичний світ Ліна Костенко щедро дарує сучаснику, струнами торкаючись сердець читачів. Сила її слова у чистоті і чесності. Ми ставимо перед собою мету сприйняти, пізнати, охопити, зробити новий крок у пізнанні непростого й дивовижно привабливо поетичного світу найталановитішої сучасної української поетеси, досягнути багатство й експресивність поетичної мови.

Література

- 1. Збірник диктантів** та переказів з української мови. Посібник для вчителя / О. І. Потапенко, Г. І. Потапенко, Л. В. Борисова, Н. В. Мальченко, Н. В. Овсієнко. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 201 с.
- 2. Кривка Н. В.** Українська література / Н. В. Кривка. – Х. : ВЦ “Ранок”, “Веста”, 2002. – С. 181 – 183.
- 3. Сафонова А.** Особливості поетичного стилю Ліни Костенко / А. Сафонова // Дивослово – 2002 – №3 – С. 30 – 32.
- 4. Ковальчук О.** “Нехай тендітні пальці етики торкнуться вам серце і уста” / О. Ковальчук // Дивослово – 2000 – №3 – С. 33 – 35.
- 5. Ліна Костенко.** Біографія. Вибрані поезії. “Маруся Чурай”. Інтерпретація творів: [навчальний посібник-хрестоматія] / Г. Клочек. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – С. 55.
- 6. Українська література:** підручник / [за редакцією М. К. Наєнка]. – К.: Либідь, 1996. – С. 313 – 319.
- 7. Збірник диктантів** та переказів з української мови. Посібник для вчителя / О. І. Потапенко, Г. І. Потапенко, Л. В. Борисова, Н. В. Мальченко, Н. В. Овсієнко. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 175 с.
- 8. Ліна Костенко.** Біографія. Вибрані поезії. “Маруся Чурай”. Інтерпретація творів: [навчальний посібник-хрестоматія] / Г. Клочек. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – С. 53 – 54.
- 9. Українська література:** [довідник] / О. В. Куриліна, Г. І. Земляна. – Кам’янець-Подільський: Абетка, 2003. – С. 332 – 343.

Кудіна А. Л. Емоційне багатство, мінорні мотиви інтимної лірики Ліни Костенко

У статті розглядається емоційне багатство, мінорні мотиви інтимної лірики Ліни Костенко. В художньому світі Ліни Костенко оприявлено живий, радісний і болісний, тривожний і неспокійний простір інтимних переживань. Насамперед – це світ драми в людській душі. Поетеса відтворює цілу палітру душевних емоцій і почуттів, настроїв своїх героїв, використовуючи для цього такі ліричні жанри, як монолог, діалог, етюд, звертання, мовні засоби.

Ключові слова: інтимна лірика, мінорні мотиви, лірична героїня, мовні особливості.

Кудина А. Л. Эмоциональное богатство, минорные мотивы интимной лирики Лины Костенко

В статье рассматривается эмоциональное богатство, минорные мотивы интимной лирики Лины Костенко. В художественном мире Лины Костенко проявляется живой, радостный и болезненный, тревожный и беспокойный простор интимных переживаний. Прежде всего – это мир драмы в человеческой душе. Поэтесса отображает целую палитру душевных эмоций и чувств, настроение своих героев, используя для этого такие лирические жанры, как монолог, диалог, этюд, обращение, языковые свойства.

Ключевые слова: интимная лирика, минорные мотивы, лирическая героиня, языковые особенности.

Kudina A. L. Emotional variety and minor motives of Lina Kostenko' lyric

The article deals with the research of the style emotional variety and minor motives of Lina Kostenko intimate lyric. The article studies the dramatic world of human soul manifestations. The main attention is given to lyrical genres. The article suggests an analysis of tendencies in a monologue, dialogue, etude as well as a study of language peculiarities.

Key words: intimate lyrics, minor motives, lyrical character, language peculiarities.

УДК 821.161.2 – 312.9+929 Штонь

О. С. Леоненко

**ОНТОЛОГІЧНО-БІБЛІЙНИЙ АСПЕКТ
ФАНТАСТИЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В РОМАНІ ГРИГОРІЯ ШТОНЯ
“РАЙ”**

Творчість Григорія Штоня є однією з найпроблематичніших для інтерпретації в сучасному літературному просторі. Рецепція прози письменника свідчить про полярність думок дослідників. Український літературознавець Я. Голобородько називає її онтологічною, інші вважають романи та повісті Штоня фантастичними. Сам Григорій Штонь наголошує на вторинності багатьох сучасних літературних текстів, визначаючи духовний контекст домінантою художньої творчості: “...пристойний контекст завжди опристойнює й текст. Навіть мистецьки вторинний. Проте у кожного з пишучих змісти, яким найліпше ведеться “вдома”. Себто – у власне авторській манері, мові, виразно авторській світопочувальній аурі. Не кажу вже про суто духовні константи художнього письма, яке тому й художнє, що не розчинне у всіляких

стильових модах, епатажностях тощо” [3, с. 9]. Наше дослідження не претендує на остаточне та єдиновірне тлумачення сутності творчості письменника, а лише пропонує один із можливих напрямків розгляду творчості Григорія Штоня через дослідження фентезійного дискурсу поряд з онтологічною проблематикою.

Мета нашої статті – проаналізувати специфічну модель фантастичної реальності на основі системотворчих елементів онтологічної структури роману “Рай”.

Перш за все необхідно експлікувати нашу увагу до онтологічно-біблійного аспекту творів та фантастичних засобів його вираження. Для сучасних інтерпретацій фентезійних сюжетів характерна глибока релігійність та філософічність оформлення їх змістових характеристик, що відкриває перспективу для моделювання різних аспектів духовної суперечливості внутрішнього світу окремої людини. Я. Голобородько відносить роман Григорія Штоня “Рай” до онтологічної прози, розуміючи під цим терміном “пряму мову, яка вільно розвивається й рухається у річищі найпосутніших фундаментальних духовних проблем і аспектів, у напрямі пізнання життєтворчих і життєдайних глибин” [1, с. 18]. Онтологічні мотиви є невід’ємною складовою будь-якого твору в жанрі фентезі, де основним лейтмотивом виступає онтологічний вимір екзистенції людини, а головна мета фентезі полягає в ствердженні гармонії в людині, перемоги над собою.

Фантастичною основою роману “Рай” є моделювання перших днів потойбічного життя людини, де на передній план виходить свідомість та її рефлексивне існування. Філософські, естетичні та релігійні доміанти головного героя відображають іманентний потяг автора до спекулятивних рефлексій, що складають єдиний світогляд літературного персонажа як моделі сучасної людини. Центральним елементом у романі виступає співвідношення людина – життя, де акцентується увага на осмисленні таких фундаментальних понять, як життя, буття, існування. Таким чином, метафізичне осмислення проблем людського життя є провідним для письменника.

Ми вважаємо за необхідне окреслити основні системотворчі елементи онтологічної структури роману та обґрунтувати концептуальну домінанту роману “Рай”, що зумовлює існування специфічної моделі фантастичної реальності. Одним із основних атрибутів побудови твору є так званий спірітологічний аспект, адже роман представляє собою рефлексивний перехід свідомості зі сфери земного життя у потойбічне, хоча предметом зображення залишається саме земне існування: “це роман (у сенсі – розповідь) свідомості, роман (у сенсі текст і сповідь) про динаміку, органіку свідомісних виявів “на землі” й “по тому”, роман про містки, зчеплення, згустки пам’яті в людській свідомості “у стані” й “після” земного буття. І хоча фабулою твору виступає перехід свідомості зі сфери земного до виміру заземного життя, все ж (і це природно) саме феномен земного життя опиняється в центрі рефлексій “перехідної”

свідомості й письменницького погляду” [1, с. 19]. Таким чином, центральними експліцитними елементами оповіді стають антропологічний, теологічний та міфологічний аспекти. Ці концептуальні елементи взаємопов’язані та складають єдину систему цінностей. Розглянемо детальніше кожен з них.

Антропологічний аспект відповідає за буття людини, авторське розуміння його сутності, що зумовлено не тільки темпоральними вимогами, а й національною культурною специфікою та безперечно індивідуальними особливостями постаті самого письменника. Людську екзистенцію Григорій Штонь характеризує наступним чином: “...Самістю; доки ця пані присутня, присутнє й життя. У земнім його вияві, де тілу дарують так мало: спрагу, голод, статеві бажання, здатність бути знярядям їхнього вдоволення. І в рідкі лише хвилини – щастя бути. Нічим іншим, окрім як собою, що увімкнуте в коло обіг енергій, про які душа і її антипод – розум – мало що відають. Окрім хіба того, що ними зміщуються: у часі, просторі, в межах безчасся, яким є нірванічне пірнання в сутності й смисли Божі” [3, с. 174]. Письменник актуалізує такі екзистенційні модуси, як життя, смерть, любов, самотність.

Теологічний аспект – один із пріоритетних у творчості Григорія Штоня. Відношення письменника та його героїв до Бога залишається досить суперечливим у сучасному літературознавстві, адже він виступає центральним елементом у філософському дискурсі письменника. Герой роману “Рай” розмірковує про присутність всевишнього у світі: “...ніскільки він відчутий і усвідомлений саме як Бог. Не істота, не володар, правитель, назирач, учитель, а сутність, до якої ми стремимо. Щастям, коли щасливі. Печаллю, коли печалимось. Без видимих і вловних для мозку причин. Приміром, ранком, коли виходимо в сонце і коли шелест, тіні, воронячий грай, роса і хмари сповнені тим самим, що й ти – вдячністю. Я не питаю ніколи, кому, бо не було кого, але обмежувати цю вдячність тільки собою вважав глупством. Чому в певні часи дня тої вдячності аж надміру багато? Діти кричать, собачня гавкає, горобці захлинаються. Кого вони чують не десь, а у собі? Бога. Єдиного і всесвітнього” [3, с. 201]. Тобто образ Бога, який домінує у творчості письменника, це трансцендентне поняття, що існує в кожній людині: “Він – це ти, не більше. А мо’ й менше. На пиху, нетерпимість, фанатизм” [3, с. 208]. У передмові до книги “Пообіч часу”, яка складається з двох романів письменника “Суд” та “Рай”, Григорій Штонь одразу визначає пріоритетну тематичну складову роману “Рай” з метою уникнення небажаних інтерпретацій біблійних мотивів: “...є самодостатній (звісно, як художній образ) Христос і жодного, здається, разу про Христа не згадуваний персонаж “Раю”, який рефлексує не з приводу людинобожості, а всього лиш життя, де за життя він тільки й робив, що малював. А після смерті навпаки – почав жити. У вище наголошеному творі – сорок днів, проте канонічно християнський цей строк є умовністю: те, чим людина є, вона є щохвилино” [3, с. 8].

Міфологічний аспект оповіді відкриває інший концептуальний елемент, а саме проблему національної екзистенції. Тут йдеться про буття нації, що розглядається крізь призму козацького минулого. Я. Голобородько підкреслює, що “полемічні інтенції Григорія Штоня зосереджуються й на явищах національного історичного та культурного прошарку. У романі “Рай” у формі спогаду-видіння “я”-свідомості, яка мандрує в часі й просторі, подається малюнок козацької навали на турків та етноетюд “козаків січового вишколу”, що відкрито полемізує зі “своїми” міфами й інтерпретаціями-слоганами” [1, с. 21]. Григорій Штонь не відтворює традиційні образи козаків, намагаючись уникати класичних потрактувань національних образів та минулого країни, яке, на думку письменника, “...героїчним ні за яких обставин не було. Тільки кривавим. Що у завойовників та здириців, що у їхніх жертв. А у козаків січового вишколу ще й цілковито ви патраним від усього людського. Ці гультаї й розбишаки (і я, я!) могли спокійно вирізати хоч би й увесь Царьград. До цурки. А спитай заради чого? Повних кишень каміння та золота, яке разом з єдвабами та оксамитками за місяць-другий пропивалося. Без навіть скороминущого п’яного каяття, чи такого, як у мене, душевного відчаю” [3, с. 182]. Григорій Штонь на перше місце в історії ставить людину, визнаючи за нею домінуючу константу, що обирає шлях нації. Національними маркерами для письменника стають такі поняття, як гуманність та одухотвореність, про які часто забувають. “І хто хоч одну на всі часи армію сміє назвати доброю? Тільки мілітаризований нелюд, для якого Олександр Македонський, Цезар, Наполеон – великі. І ведені ними війни теж великі. Включно до останньої в часі, після якої атомна бомба і напад тільки лякають. Але не родять смертної у грудях туги за людиною. Якої як не було на землі, так і немає. Тільки убивці і жертви. Теж щомиті готові стати убивцями. Якщо тільки знайдеться підходяща ідея” [3, с. 182]. Так, Григорій Штонь ще раз підкреслює на необхідності розвитку духовних цінностей та людяності, які визначають історичний шлях будь-якої нації та стають еквівалентами національних ідей.

Автор моделює образ головного героя як національного митця, який рефлексує про загальнолюдські поняття та космологічні проблеми людства. “Рабство, – розмірковує головний герой, – теж є сваволею. Над Духом, якого принижують до флірту з Покорою, тоді коли його судженою є Віра. Богові, як собі. Чи навпаки – собі, як Богові. Без посередників і поміх у вигляді суспільних обов’язків, принук, приписів. Свідомий своєї чистоти і призначення Дух зі Злом не сполучений, є його антиподом” [3, с. 185]. Індивідуальна творча характерологія Григорія Штоня відзначається художньою самотністю. Сутність характеру головного персонажа розкривається в поліфонії внутрішньої мови. Таким чином, можна говорити про так звану деперсональність або імперсональність, яка виявляється ще у змальовуванні героя за допомогою моментів, об’єднаних за „свавіллям пригадуючого его”.

У сучасному літературознавстві досить актуальним є розгляд творчості досліджуваного письменника крізь філософську призму. Обов'язкова наявність релігійної складової у творчості Григорія Штоня вказує на релігійне світовідчуття письменника, яке підкреслює роз'єднаність сучасної людини з богом. Так, з погляду філософських учень мова йде про релігійну самотність, що стала домінантним поняттям філософії персоналізму Н. Бердяєва та екзистенціалізму К. Ясперса. Основу філософських вчень складає суперечність “Я – Ти”, де “Ти” розуміємо як Бога, тобто глобальну сутність, осягнути яку ми прагнемо. Таким чином, релігійна самотність для людини порубіжжя століть трактується як духовна спустошеність, відчуженість та роз'єднаність з Богом.

Проаналізувавши релігійний вимір роману “Рай” можна констатувати, що проблематика твору тісно пов'язана з духовно-культурними традиціями української філософської думки, що завжди намагалась витлумачити сутність людини, її призначення в житті. А дуалізм “життя – смерть” актуалізувався ще у філософських вченнях Г. Сковороди. Екзистенційна самотність особливо досить важлива для духовних орієнтацій сучасної людини, бо вона визначає спосіб віднайдення трансцендентної цілісності та власного місця в культурі та історії своєї країни. Таким чином, в українській духовно-культурній традиції екзистенційна пара “життя-смерть”, “реальне – потойбічне життя” розкривається за допомогою духовних, релігійно-етичних та художньо-естетичних домінантів людського існування.

Уся творчість Григорія Штоня спрямована на збереження духовно-культурної традиції та національної ідентичності за допомогою самозаглиблення та ствердження власної ідентичності. Так, головний герой роману розмірковує про призначення себе в житті та поза ним, сенс людського існування та усвідомлення власної причетності до всього, що відбувається в житті: “Що вирятує малярські вправи теперішні – не знаю. Зате остаточно вирозумів, що врятувало мене. Від мутацій раба, зарізяки-запорожця, рокової дитинством селянськості. А у підсумку – народу, на який моляться чи й не в усіх світських церквах: літературі, академічному малярстві, пресі. Я не народився собою, я собою став. Всупереч риториці як місця народження, так і генної його павутини, ранкова роса на якій може захоплювати лише ідіотів; все, що вже було і є, – то смерть. Чия саме – не суть важливо; муха в павутинні не є павуком. А павук – мухою, проте всі вони разом є зліпком кліше, в принципі невіртового” [3, с. 196].

Необхідно визначити яким чином у романі “Рай” реалізується фантастична складова як елемент змісту або форми. Письменник використовує мотив потойбічного існування та зв'язку світу мертвих зі світом живих. Таким чином, виявляється, що “Рай” – це синтез філософської умовності та художніх прийомів жанру фентезі. Відповідно до різновидів літератури фентезі, які виділяє російський

літературознавець О. Ковтун, роман “Рай” за своїми атрибутивними рисами можна віднести до метафоричного фентезі, що поєднує незвичайні та неосяжні поняття, які присутні в реальному, або недосяжному для людського розуміння світі. Розуміючи під f-посиланням гіпотезу, що визначає сюжет у творах фентезі дослідниця підкреслює, що “однотипність посилення та моделі світу, що створюється фентезі, зовсім не виключає різноманітність варіантів та підвидів цього типу фантастики. Функції f-посилання, як і раціонально-фантастичного припущення, можуть бути досить різноманітні” [2, с. 100]. Герой роману “Рай” розуміє та відчуває оточуючий світ глибше та складніше ніж інші люди, намагається боротися з недосконалістю реальності. Такий тип фентезі виявляється в тому, що події ірреального плану виходять за межі достовірності. Так фантастичний елемент виступає засобом психологічного мотивування подій, а реальний та ірреальний світи існують паралельно.

Епіграфом до роману стали слова засновника іспанського екзистенціалізму Мігеля де Унамуно, який обстоював християнсько-екзистенційні ідеї: “...ті фантазії, що почнуть з’являтися далі, не лише мої. Зовсім ні! Вони належать також й іншим людям, і не обов’язково мислителям, тим людям, що іще до мене побували у цій юдолі скорботи і виразили те, що видобули зі свого життя. Із життя, підкреслюю я, а не з мислення, хіба що воно було мисленням самого життя, мисленням з глибин ірраціонального” [3, с. 157]. Так, письменник ще на початку роману підкреслює, що фантазії та ірраціональні гіпотези стають невід’ємною частиною життя людини, яка замислюється про глибинні основи свого існування. Вибір висловлення Мігеля де Унамуно в якості епіграфа пояснюється тим фактом, що для іспанського філософа початку ХХ-го та українського письменника початку ХХІ-го століття центральною постає проблема смерті й безсмертя, скінченності людини та нескінченності світу, що в результаті й формує трагічне сприйняття існування.

Замислюючись над питанням цілісності існування людини Григорій Штонь формулює основну проблему людства, що тісно пов’язана з жагою безсмертя: “Куди й у що? У які все космічні рго і contra сягала Божа задума в сторожко тихе чорнобильське літо? Се загадка, і загадка пекуче тривожна, бо ж людство після нього не змінилося ні на йоту: далі воює, казиться з переситу і гине від голоду, мучить себе і мучить Природу. На догоду навіть не Сатані, який це все констатує і прагне вирозуміти, а власній писі, що верещить: “Всевишній – то я”. Який нищить ліси Амазонки, бомбардує, якщо хоче, Ісламабад, підпалює нафтопроводи, труїть річки, мертвить тундру, оголошує вироки цілим націям. І все це після Пунічних війн, Хрестових походів, конкісти, двох світових побоїщ, фашизму, сталінізму, Хіросіми, Чорнобиля, які не навчили нічому. Ні врятованих жертв, які й далі наживаються, на чому наживалися, ні живу тоталітарну доктрину в особі

кожного, хто спершу стріляє, а лиш потім – думає. Про одне й те саме – виправдання пострілу. Попереднього й наступного” [3, с. 221]. Письменник ще раз наголошує, що людина прагне охопити увесь всесвіт, забуваючи при цьому, що сама створила технічні засоби знищення природи та людства в цілому.

Таким чином, роман “Рай” Григорія Штона виступає яскравою ілюстрацією того, що проблема духовного розвитку особистості залишається однією з найактуальніших, а подальший розвиток суспільства неможливо уявити без ґрунтовного філософського осмислення життя в усіх його реальних та ірреальних проявах. За допомогою фантастичної складової письменник з’ясовує екзистенційний смисл буття людини, що й залишається одним із пріоритетних напрямів духовного розвитку культурної Європи.

Література

1. Голобородько Я. Онтологічна проза Григорія Штона (про романну збірку “Пообіч часу”) / Я. Голобородько // Слово і час. – 2005. – №12. – С. 17 – 21. **2. Ковтун Е. Н.** Художественный вымысел в литературу XX века: Учеб. Пособие / Е. Н. Ковтун. – М: Высш. шк., 2008. – 406 с. **3. Штонь Г. М.** Пообіч часу: Романи / Г. М. Штонь. – К.: Твім інтер, 2004. – 288 с.

Леоненко О. С. Онтологічно-біблійний аспект фантастичної реальності в романі Григорія Штона “Рай”

У статті було розглянуто основні елементи онтологічної структури роману “Рай”, що зумовлює існування специфічної моделі фантастичної реальності.

Ключові слова: спірітологічний, антропологічний, теологічний, міфологічний.

Леоненко А. С. Антологически-библейский аспект фантастической реальности в романе Григория Штона “Рай”

В статье были рассмотрены основные элементы антологической структуры романа “Рай”, что определяет существование специфической модели фантастической реальности.

Ключевые слова: спиритологический, антропологический, теологический, мифологический.

Leonenko O. S. The anthological and biblical aspect of fantastic reality in the novel “Paradise” by Gr.Shton

The article was focused on the main elements of the anthological structure in the novel “Paradise” that determines the existence of specific model of fantastic reality.

Key words: spiritual, anthropological, theological, mythological.

УДК 821.161.2.09 Гуцало

М. Є. Лучицька

**ПОВІСТЬ Є. ГУЦАЛА “ДВОЄ НА СВЯТІ КОХАННЯ”:
РОЗКРИТТЯ СМISЛУ ІСТИННОЇ ЛЮБОВІ
КРИЗЬ РЕФЛЕКСІЇ ВСЕЗНАЮЧОГО НАРАТОРА**

Пріоритетною рисою наративу повісті Є. Гуцала “Двоє на святі кохання” (1973) є домінування внутрішнього мовлення, яке в тексті твору матеріалізується кризь *рефлексії*, передані *всезнаючим* [5, с. 26; 9, с. 68 – 69] наратором-розповідачем у формі *третьособового наратування* [5, с. 142; 9, с. 99]. За класифікацією Ж. Женетта, зазначений розповідач демонструє риси *гетеродієгетичного, екстрадієгетичного наратора* [2] стосовно дієгезису повісті. Поруч із власне третьособовою нарацією присутнє коментування переживань персонажа у формі синтезу непрямого та невластне-прямого мовлення [3, с. 205]. На наш погляд, маємо справу з детально аналізованим Л. Мацевко-Бекерською “гетеродієгетичним наратором в інтрадієгетичній ситуації” [3, с. 167]. Інколи внутрішнє мовлення героя презентується прямо, від першої особи однини. У високопсихологічному дієгезисі твору наратор асоціюється з образом автора, котрий як тонкий психолог демонструє складний, сповнений суперечностей внутрішній світ і неоднозначний характер головного героя, тридцятирічного Івана Поляруша.

Сюжет аналізованої повісті зводиться до зміни місця, але справжня сутність твору відкривається в рефлексіях персонажа, відбитих у третьособовій нарації розповідача, чи заявлених героєм прямо у формі першоособового наратування. Письменник пропонує подвійний наративний дискурс: від автора, де його образ асоціюється з наратором твору, та від самого героя, де роздуми межують із осмисленням світу та самоосмисленням.

Рефлексія в психології – “розумовий розвиток, спрямований на пізнання людиною себе: поведінки, дій і вчинків, психічних станів, почуттів, здібностей, характеру та інших властивостей своєї особистості” [4, с. 300]. Як поняття вперше була застосована в схоластичній філософії середньовіччя на позначення процесу розмірковування індивіда над тим, що відбувається в його свідомості. Р. Декарт визначає рефлексію як здатність людини зосереджуватись на змісті своїх думок, абстрагуючись від навколишнього світу. Починаючи з ХІХ століття, зазначене поняття досліджувалось у зв’язку з експериментальним вивченням спілкування в діадах (Д. Холмс, Т. Ньюком). Ми розглядаємо окреслене вище поняття як процес міркування індивіда з філософсько-аналітичним підтекстом, що сприяє самопізнанню та осягненню життєвих істин. У тексті повісті рефлексія виступає засобом розкриття смислу істинної любові.

Любов як філософське поняття – “найвище подолання самотності, в якому синтезуються самотворення та толерантність як співтворення” [6, с. 272]. Любов-толерантність як глибинна відкритість людського буття не має особистісної сконцентрованості та кульмінаційності любові між чоловіком і жінкою – “любові-еросу” [6, с. 272], котра в українській культурі має лексичний еквівалент – кохання. У еротичній іпостасі любові людське буття набуває надлюдської, метаграницної цілісності. За спостереженнями С. Рубінштейна, бути коханим – “бути найіснуючим із всього та всіх” [6, с. 273]. Дійсній еротичній любові, як правило, передують самотворче усамітнення, в ході якого реалізується особистісний розвиток. Будь-яка людина як особистість є мікрокосмом, який уміщує макрокосм. Фундаментальною ознакою любові є свобода, в якій реалізується самотність-самодостатність. Усамітнення переводить любов до себе у любов до іншого, не знищуючи першу, а з’єднуючи її з другою.

У психології також спостерігається розмежування між любов’ю – “моральним почуттям, яке виявляється у стійкому позитивному емоційному ставленні людини до когось чи чогось, що на певному етапі стає центром життєвих потреб, переконань і інтересів суб’єкта” [4, с. 190] та коханням – “стійким, інтенсивним почуттям суб’єкта, фізіологічно обумовленим сексуальними потребами ..., яке виявляється в ніжності до суб’єкта захоплення, самовідданості і свідомій прихильності до особи іншої статі, ревнощах та інших переживаннях, які виникають у людини залежно від ситуації і індивідуально-психологічних особливостей” [4, с. 190].

Повість Є. Гуцала “Двоє на святі кохання” не обмежується розкриттям суті лише “любові-еросу”. Багатогранна наративна палітра висвітлює ситуації та історії, що крізь рефлектування демонструють реципієнтові авторське осягнення поняття *любові* в усіх її проявах. Письменник торкається проблеми співіснування людини-мікрокосму зі світом-макркосмом і викриває можливі наслідки їхнього взаємовпливу. Індуктивно-дедуктивним шляхом автор підводить реципієнта до сенсу любові істинної, яка, за його спостереженнями, може жити в серці відкритому, не фальшивому, не деформованому різноманітними об’єктивними зовнішніми чинниками та скороминучими віяннями.

Інтродукція наратором головного героя повісті, Івана Поляруша, вимальовує реципієнтові неоднозначність його характеру: з одного боку, в ньому присутній дух юнака-романтика, допитливого оптиміста-мрійника (“... прокидаючись уранці, вище збивав під головою подушку й пильно розглядав протилежний берег ріки (Дніпра. – М. Л.), порослі деревами кручі, золоті бані Лаврського заповідника” [1, с. 19]), а з іншого, він – утомлений життям, розчарований у своєму теперішньому й минулому тридцятирічний невдаха, невинуватий песиміст (“... проснувшись посеред ночі, лежав із розплющеними очима, й мав таке відчуття, начебто позаду за ним зяє велике чорне провалля, похмуро провалля часу ...” [1, с. 19]). Автор деякою мірою торкається проблеми

розколу особистості, зумовленого внутрішніми суперечностями, підсвідомим неприйняттям реалій сучасного героєві світу, прихованим, неусвідомленим юнацьким максималізмом, котрий вимагав від Поляруша щоденної маски холодної розсудливості, іноді навіть цинізму, екзальтованої свободи. Така амбівалентність натури персонажа конкретизується й ситуативно експлікується не так перебігом подій, як роздумами-філософуваннями Івана, презентованими розповідачем у третьособовій нараці твору чи поданими безпосередньо від імені героя.

На початку повісті третьособове наратування всезнаючого розповідача вимальовує типовий день пересічного киянина, навмисне персоніфікуючи вулицю, яка “гурчала автомобілями й озивалась людськими голосами” [1, с. 19], “пробуджуючи” кооперативний панельний будинок, котрий зранку “починав жити” [1, с. 19] звуками, тим самим персоніфікуючи Київ, аби підкреслити виняткову роль міста в житті Поляруша. Молодий романтик всеціло присвячує себе цьому місту, розчиняється в ньому, почуваючись його крихітною частиною. Навіть у звичайних щоденних клопотах, рутині Івана-киянина реципієнтові помітні романтичні нотки його натури, риси художника-фантазера: ранок – рятівник, що лікує і зводить на ноги; біг пенсіонерів по набережній – намагання “наздогнати ... здоров’я, що бігло від них попереду на значній відстані ... або молодість, яка встигла забігти так далеко, що й не видно її було ніде ...” [1, с. 20]; повернення з відраження до вже давно рідного Києва – мов зустріч із близьким товаришем чи родичем, знайомі риси якого змушують відчувати радість; цвірінчання курчат у коші за спиною в тітки – дивовижний весняний букет веселого та наївного щебету і т. ін. Вектор уваги зміщується в бік героя-мрійника, мислення якого відзначається високою асоціативністю, креативністю, бурхливою уявою.

Митець-фантазер, непереборний ідеаліст проступає в образі Поляруша й в епізоді, коли він, блукаючи містом, помічає силует незнайомої дівчини в білому плащі. Іван, створивши у власній уяві ідеальну красуню, “... хотів, щоб дівчина якомога довше не оберталась і не показувала йому свого обличчя – він ледь-ледь побоювався того розчарування, яке б його спіткало, якби зненацька побачив не те, що вже виплекав у своїх мріях ... якби раптово прочитав у її очах обмеженість, тупу пиху, сліпу самозакоханість ...” [1, с. 20]. Око камери як наратологічний прийом, доречно запропонований автором-натором, візуалізує ситуацію, дозволяє реципієнтові простежити маршрут мрійника, відчути настрої, емоції, враження, почути кроки блукаючих містом персонажів.

Автор-натор у виразне характеризує головного героя крізь перцепцію образу незнайомки: в гарному дівочому обличчі Івана найбільш вражає доброта, “глибоко осмислена, вистраждана ... незвичайна, журлива” [1, с. 20]. Герой, людина мрійлива та надзвичайно вразлива, вирізняється інтелегентною делікатністю. Помітивши доброту,

майже дитинну чистоту дівчини, подумки наказує собі зупинитись, тим самим забороняючи собі “непрощено вриватися в її життя” [1, с. 21]. Мрійник-ідеаліст знаходить свою музу, свій жіночий ідеал, який залишається для нього недосяжно загадковим, сповнює його душу меланхолійною зажурою, юнацькою мрійливістю, яку, на думку Івана, йому нав’язують квітень і його власна воля.

В образі головного героя, підкреслює третьоособова нарація розповідача, уживаються дві діаметрально протилежні особи: окреслений вище мрійник-художник (мрійник-митець) і прагматик, надсучасна людина, характер якої є максимально динамічним, логічним, позбавленим зайвого сентименту. Друга особа увиразнюється інформацією наратора про те, що Іван – студент політехнічного університету, котрий звик до щоденної роботи, якого гнітить несподівана свобода терміном у чотири місяці, відведена на написання дипломної. Прагматичність героя увиразнюється в тексті повісті також крізь діалоги й полілоги Поляруша з друзями та знайомими. У структурі “Іван Поляруш та інші” найчастіше проглядається рятівна маска скептициста, що рятує душу від зайвих емоційних сплесків, і матеріалізується в повсякденних комунікаціях з оточенням. Структура “Іван Поляруш та його власне я” видає окресленого вище романтика, мрійника, митця, матеріалізуючись у роздумах-філософуваннях, роздумах-самооцінках, роздумах-докорах.

Зазначене роздвоєння особистості обумовлюється гіперболізованим підсвідомим прагненням самовдосконалюватись, підвищеною самокритичністю героя. Не зважаючи на досить зрілі роки, які почасти лякають Івана (що засвідчує його невідповідність календарному вікові: душа митця завжди юна), Поляруш не має так званого внутрішнього стрижня, котрий тримав би його психіку в рівновазі, не дозволяючи впадати у крайнощі й даруючи вираженість і душевний комфорт. Зразком людини зі стрижнем, самодостатньої особистості, протагоністом у співвідношенні з невірноваженим мрійником виступає таксист Льоня Петренко. На підсвідомому рівні Поляруш захоплюється вираженістю, надійністю, позитивом зазначеного персонажа. Третьоособова нарація розповідача демонструє Іванове приховане захоплення вищеперерахованими рисами, що на рівні відчуттів усвідомлюється ним як заздрість таксистові: “... Поляруш відчув, що заздрить ... Заздрить Льониній цілісності, його правдивості та безкомпромісності. Хлопець, здається, був начисто позбавлений роздвоєності, непевності – все в ньому було підпорядковане чітко усвідомленій меті” [1, с. 22].

Відсутність конкретної мети, розгубленість у прийнятті рішень, що, як правило, завжди переслідують мрійника-філософа, заважають Іванові не лише в повсякденному житті чи бентежать на настроєвому рівні, але й стають на заваді влаштуванню особистого життя. Прикладом зазначеної думки є історія з Іриною, матеріалізована наратором у

нервових телефонних розмовах “підтоптаного парубка” [1, с. 23] (як визначає сам себе Поляруш) та емоційних зустрічах з цією ніби і цілковито позитивною дівчиною. Всюдисуща “її інтуїція” [1, с. 23], що псувала характер Ірини, робить героїню підозрілою й нетерпимою в стосунках з Іваном.

Скуті умовностями, вони (Іван та Ірина) виявляються безпорадними перед своїми власними комплексами, безсилим перед власною гординою й нездатними тверезо оцінити перспективи розвитку своїх відносин. Подумки Іванові соромно за свою нерішучість, а Ірина, у свою чергу, ховається за маскою нервової істерички, аби не виказати власної слабкості (вона і лише вона – господарка свого життя, а якісь сентименти, примарні почуття – загроза її свободі, визнати які – зізнатися у своїй залежності).

Егоїстична зацикленість аналізованих вище персонажів на своїй власній персоні тішить кожного з них власною винятковістю й заважає жити і насолоджуватись життям. Доводить це репліка Ірини, сказана Полярушеві в кафе про двох дівчат, до яких підсів білявий кавалер: “Ну от, – *кривлячись* (курсив наш. – М. Л.), мовила Ірина, – а ти так переживав за обох. Кожна з них знайде своє щастя на сьогоднішній вечір. А ти, либонь, хотів би взяти на свої плечі турботи про їхні душі, про красу їхньої моралі ...” [1, с. 34]. Підкреслена наратором манера виголошення цієї промови (*кривлячись*) вивищує Ірину в її власних очах перед легковажними, на її думку, дівчатами. Подальші ідеї дівчини (“А ти маєш задоволення від свого життя? Муки твого сумління втішають тебе? Чи, може, муки твого сумління залишаться для майбутніх поколінь?” [1, с. 34]), які вона виголошує, “злостячись” [1, с. 34] та іронізуючи, підсилюють її винятковість у своїх власних очах, тонке розуміння суті світоустрою. Невисловлена відповідь Івана, презентована розповіддю наратора (“Поляруш хотів сказати, що муки сумління – це обнадійливий початок для чогось іншого, вагомішого, дієвішого, та вчасно втямив, що то відповідь не для Ірини, що то скоріше відповідь для себе самого” [1, с. 34]), експлікує його гіперболізовану самозосередженість.

Діалог із матір'ю Ірини доводить приховане відчуття провини героя перед цією жінкою за те, що досі не одружився зі знайомою майже все життя дівчиною. Провина проглядається у коротких, квапливих репліках Івана, у його міміці, візуалізованій наратором (при їхній зустрічі “його обличчя, мабуть, зберігало оторопілий вираз, та він таки зумів примусити себе посміхнутися” [1, с. 30]), у рефлексіях-самодокорах, матеріалізованих у третьоособовому наратуванні (“Він почувався ніяково ... так, наче завинив ... йому було совісно перед цією стомленою життям жінкою за те, що вона змушена вести з ним хтозна-яку балачку, а насправді в цей час думає тільки про одне – ... щоб у них з Іриною знову налагодились гарні стосунки, щоб вони розписались і щоб вона, мати, нарешті могла зітхнути спокійно” [1, с. 30]). Почуття провини

підсилюється усвідомленням неможливості уникнути непорозумінь, які з “фатальною неминучістю” [1, с. 30] не зникають між Полярушем та дочкою Вікторії Степанівни.

Переламний момент у житті Івана настає з усвідомленням простої істини: “Життя просте, й не треба його ускладнювати” [1, с. 37]. Третьоособове наратування всезнаючого наратора однак конкретизує: “Так вирішивши, він усе-таки не стримався, щоб не подумати, що життя, навпаки, складне, й не слід його спрощувати” [1, с. 37], проте подальшим перебігом подій засвідчує – Іван Поляруш готовий до нових зустрічей, нових відкриттів, нових вражень.

Полілог Поляруша, його знайомого Романа Шаргородського та двох дівчат – Люби і Шури, котрий експлікує легковажне ставлення Іванового знайомого до подружньої вірності й стосунків між статями взагалі та експресивність і категоричність ультрамодної блондинки Люби, знаменує момент єднання двох споріднених душ – невинного холостяка Івана та мовчазної, скромної Шури. Думка, передана наратором, про те, що Іванові здавалось, ніби він уже знає Шуру, і що їхнє знайомство колись було йому таке саме приємне, як і зараз, засвідчує виникнення симпатії до дівчини.

Довірливі діалоги Івана Поляруша з юною Шурою народжують у серці героя непереборну ідею: “Смислом, вінцем усієї цієї колотнечі, званої особистим життям, є радість почуттів, їхня щирість, їхнє багатство” [1, с. 42]. Прогулянки із новою знайомою у весняному лісі утверджують правоту першого враження від цієї щирої дівчини. Почуття до Шури матеріалізуються в роздумах Поляруша, поданих у творі прямою мовою героя: “Вона дуже чиста дівчина. Така чиста, що мені не тільки радісно бути поруч із нею, цілувати, а й незручно за своє минуле життя, за те, що я давно вже не такий ... З нею справді не можна лицемірити” [1, с. 46 – 47]. Народження почуттів засвідчує також телефонна розмова Івана з братом, сконцентроване в іронічно-саркастичній репліці Поляруша “Попався” [1, с. 49].

Закоханий герой із розгубленого скептика знову перетворюється на романтика-ідеаліста. Стан юнацької закоханості відкриває очі й надихає на високофілософські спостереження. Подумки картаючи себе за свою недосконалість через відсутність тієї дитинної чистоти, котра характеризувала бездоганний образ Шури, Іван Поляруш знаходить для себе уособлення справжнього, істинного, високого кохання в образі пари своїх знайомих Льоні Петренка та Зіни, які прийшли запросити його на своє весілля. Наратор увиразнює підмічене, підносячи цю пару до ідеалу закоханих у свідомості Івана крізь його рефлексії-спостереження: “Вони – це двоє на святі кохання. Двоє на святі довір’я і любові, чистоти й добра. Двоє на святі людяності. Вони щирі, вони хочуть, щоб і я прилучився до їхнього свята. Не сумніваються, що я не можу не прилучитись. Любі мої! Заздрю вам і схиляюсь перед вами, бо такими і

мають бути ваші почуття, ваші стосунки ... Двоє на святі ніжності, двоє на святі найсокровеннішому, найтаємничішому ...” [1, с. 52].

Оголені нерви романтика-ідеаліста вже не так спокійно сприймають людську нечесність. Ілюстрацією зазначеного твердження виступає історія зі зрадливим сусідом, кравцем Йосипом Мартусом, до якого у незручний момент навідалася дружина, щоб передати термінову телеграму. Слухаючи промову дружини, яка виказувала смиренне примирення зі статусом зрадженої, Поляруш закипає злістю. Він вирішує будь-що змусити Йосипа відчинити двері, подумки адресуючи йому гнівну промову-звинувачення у формі другої особи однини: “Ах ти ж, овочеїд, яблукогриз, молокопивця паршивий, тобі захотілося подовжити свій вік, захотілося повтішатись, понасолоджуватись, тобі закортіло все взяти від життя, будь-якою ціною, взяти навіть не своє, а чуже. Ну, зажди, з тобою вже не поводитимуться делікатно, а так, як ти заслуговуєш” [1, с. 53]. Тепер, у стані тонкого усвідомлення суті справжнього кохання, Іванові було бридко розмовляти з Йосипом, адже спілкування з людиною такого гатунку змушувало ідеаліста почуватися співучасником її злочину.

Максималізм та загострене почуття справедливості контрастують з ідеями, висловленими в діалозі з Шурою, яка категорично стверджує, що любов не можливо замінити звичкою. Автор нагадує реципієнтові про суперечливий характер Івана його напівцинічною промовою про те, що в певному віці саме звичка й певність панують між колись люблячими один одного людьми, а на зміну почуттям природно приходять побутова зручність. Наратор драматизує ситуацію, акцентуючи погляд розчарованої Шури, який у момент Іванових нотацій був “дивним, сумовитим ..., у якому світився біль” [1, с. 58].

Особисті комплекси Поляруша, котрий підсвідомо переймався своїм віком та невлаштованістю особистого життя, виливаються в цинічне кепкування з новини про одруження Ірининої матері, яку Ірина сповіщає під час телефонної розмови, та мимовільне кепкування (аби приховати біль у серці від чужих зізнань) зі слів колишньої дівчини про те, що вона завжди його любила. Біль у серці змушує суперечливого героя жартувати про лицарів та пояси вірності “у наш глузливий вік” [1, с. 61].

Штрихи-спостереження наратора акцентують нову рису характеру Івана – боягузтво. Побоюючись завдати болю людині, яку він щиро любить, Поляруш воліє раз і назавжди віддалитись від неї, аби дати їй можливість бути щасливою без нього. Між рядками твору наратор наголошує: Іваном керує страх невпевненості у своїй надійності, здатності прийняти високу відповідальність любити та бути коханим. Підсвідомо розуміючи, що емоції почасти заважають жити, ускладнюють стосунки (умовиводи рідного брата Івана), герой у своїх роздумах у формі першоособової нарації акцентує своє зациклення на власній персоні, смакуючи правду, сказану колись про нього Іриною: “моя

чуйність і м'якотілість бувають гірші жорстокості та бездушності” [1, с. 67], ніби виправдовуючи себе тавром нерішучості та безхарактерності.

Задля, як здається Полярушеві, порятунку Шури у їхньому діалозі він категорично заявляє: їм більше не слід зустрічатись. Трагічність ситуації для обох співрозмовників підсилюють рефлексії зовні занадто категоричного героя: “Може, ті висновки, до яких дійшов, є просто його химери, тимчасові, минулі, він у всьому помиляється й скоро покається за свій вчинок” [1, с. 67], котрі засвідчують духовну незрілість мрійника-скептика.

Побоюючись відповідальності, якої вимагають чисті, щирі стосунки, такі, якими він їх бачить у своїх ідеалістичних мріях, Іван виправдовує себе міркуваннями про різницю в віці, про свій колишній досвід, про минулі розчарування, про те, що Шурі потрібен молодий обранець, створюючи прагматично вигідну картину майбутнього молодії дівчини.

Розклавши все по полицях, Поляруш не знаходить душевної рівноваги. Третьособова нарація засвідчує перемогу мрійника-романтика над прагматичним скептиком: “... він гадав, що прочитає молодому дівчиську кілька прописних сентенцій – і на тому розійдуться, і він втішатиметься своїм благородством, силою свого високого духу. Але він не підозрював, що почуття серця сильніше від логіки розуму” [1, с. 78]. Маска прагматичності, холодного розрахунку назавжди злітає з оголеної душі героя. Поляруш розуміє, що ніколи не відповідатиме вимогам логічного, автоматизованого віку. Він ніколи не погодиться з поглядами брата-чиновника, який забуває своє коріння, виправдовуючись тим, що в епоху прогресу та динамічного руху батьківська любов відмирає так само, як і синівська. Він ніколи не перестане милуватися Києвом, який, як і сам Іван, сповнений суперечностей, але дарує віру в непохитність вічного. Він ніколи не перестане потай сподіватись на випадкову зустріч із Шурою ...

Всезнаючий наратор, зважаючи на романтичну натуру героя, наприкінці твору вимальовує майже ірреальну ситуацію: в колоні демонстрантів на усміхненому Хрещатику Іван помічає кохану. Ситуація продукує промову-зізнання героя, адресовану самому собі, про те, наскільки він помилився, зруйнувавши теплі, довірливі стосунки. Долучаючи прийом ока камери, автор змушує реципієнта разом із Іваном Полярушем поринути в “море людських голів” [1, с. 88], а урочисту музику обирає на роль виразника героєвого настрою неймовірної певності й рішучості. Фінальні рефлексії мрійника-романтика набувають форми розпачливої молитви-благання, адресованої єдиному божеству – юній і щирій Шурі: “Де ж вона? Чому її так довго не видно? Невже вона й досі не відчуває, що він біжить слідом за нею, прагне побачити?.. Чи не ото попереду майнула її постать, чи не ото вона повернулась, дивиться в

його бік, і очі її цвітуть блакитною барвою давно очікуваного щастя?..” [1, с. 88].

Отже, повість Є. Гуцала “Двоє на святі кохання” належить до яскравих зразків української психологічної прози, оскільки розкриває внутрішній світ суперечливого, своєрідного в осягненні світу героя. Експлікуючи тонкощі психології тридцятирічного чоловіка, письменник крізь третьоособову нарацію всезнаючого наратора робить акцент на рефлексіях головного героя, який перебуває на зрізі усвідомлення й усвідомленого. Вимальовуючи натуру самозаглиблену, суперечливу, деякою мірою бунтівну, Є. Гуцало торкається проблеми підсвідомого неприйняття персонажем реалій сучасного йому світу, демонструє процес осягнення ним суті істинної любові, котра для нього уособлюється в образі пари щирих, відкритих, безкорисливо люблячих один одного людей, які не принижують свої почуття докорами, підозрами, а щиро тішаються подарованими долею моментами. Любов істинна для автора не скута пихою, розрахунком, самовинятковістю, а випромінює щирість, правдивість, дитинну чистоту, не терпить аналізу, не підпадає обґрунтуванню, не вимагає доведення, а просто живе в серцях правдивих і щирих людей.

Література

- 1. Гуцало Є.** Двоє на святі кохання / Євген Гуцало. // Вітчизна. – 1973. – № 6. – С. 19–89.
- 2. Женетт Ж.** Фигуры. В 2-х томах / Жерар Женетт. – Том 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
- 3. Мацевко-Бекерська Л.** Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології: [монографія] / Лідія Василівна Мацевко-Бекерська. – Львів: Сплайн, 2008. – 408 с.
- 4. Психологічна енциклопедія** / [автор-упорядник О. М. Степанов]. – К.: Академвидав, 2006. – 424 с.
- 5. Ткачук О. М.** Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
- 6. Філософія:** Світ людини. Курс лекцій: [навч. посібник] / [В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін.]. – К.: Либідь, 2003. – 432 с.
- 7. Фрейд З.** Влечения и неврозы / З. Фрейд; [пер. с нем. А. М. Боковиков]. – М.: Академический Проект, 2007. – 233 с.
- 8. Юнг К. Г.** Сознание и бессознательное / К. Г. Юнг; [пер. с нем. В. Бакусев]. – М.: Академический Проект, 2007. – 188 с.
- 9. Prince Gerald.** A Dictionary of Narratology. Revised Edition / Gerald Prince. – Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008. – 126 ps.

Лучицька М. Є. Повість Є. Гуцала “Двоє на святі кохання”: розкриття смислу істинної любові крізь рефлексії всезнаючого наратора

У статті досліджується процес розкриття смислу істинної любові в повісті Є. Гуцала “Двоє на святі кохання” крізь внутрішнє мовлення

головного героя, матеріалізоване в дієгезисі твору у вигляді рефлексій всезнаючого наратора, поданих у формі третьоособового наратування.

Ключові слова: всезнаючий, гетеродієгетичний наратор, рефлексія, третьоособове наратування, гетеродієгетичний наратив.

Лучицкая М. Е. Повесть Е. Гуцало “Двое на празднике любви”: раскрытие смысла истинной любви посредством рефлексий всезнающего наратора

В статье исследуется процесс раскрытия смысла истинной любви в повести Е. Гуцало “Двое на празднике любви” посредством внутренней речи главного героя, материализующейся в диєгезисе произведения в виде рефлексий всезнающего наратора в форме повествования от третьего лица.

Ключевые слова: всезнающий, гетеродієгетический наратор, рефлексия, повествование от третьего лица, гетеродієгетический наратив.

Luchytska M. E. The tale by E. Hutsalo “A couple at the festival of love”: the revealing of the true love sense by means of the omniscient narrator’s reflections

The article considers the process of revealing of the true love sense in the tale by E. Hutsalo “A couple at the festival of love” through the inner narrating of the main character, which is materialized as the reflections of the omniscient narrator in the diegesis of the literary work, given in the form of the third-person narration.

Key words: the omniscient, heterodiegetic narrator, the reflection, the third-person narration, the heterodiegetic narrative.

УДК: 821.161.2Р – 1.09 : 94 (477.64)

А. В. Сердюк

**НАЦІОНАЛЬНА СИМВОЛІКА
В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ ПЕТРА РЕБРА**

Національні символи України є потужними чинниками національно-патріотичного виховання, світочами українському народові на шляху до його державності. Разом із темою запорозького козацтва Дніпро й Хортиця посідають важливе місце в українській літературі, сприяючи відродженню національної свідомості та самоідентифікації українців. Звичаї українців, їхня громадська свідомість і менталітет ґрунтуються на історичному досвіді народу, на його символах і святинях. Слід пам’ятати, що плекаючи ці святині, ми зміцнюємо Україну.

Дослідженню та пропагуванню історії запорозького козацтва, Запорозької Січі, Дніпра й Хортиці була присвячена творчість багатьох українських митців. Особливе місце серед них посідає запорізький поет Петро Ребро, чия поезія надзвичайно насичена національною символікою. Ще в перших своїх поезіях він звернувся до теми рідного краю, а в подальшому вона стала домінуючою в його творчому доробку. Сьогодні вже кілька поколінь читачів знають і шанують Петра Ребра саме як “співця запорізького краю”. Як відзначає дослідник творчості поета професор В. Чабаненко, “із поліфонії Ребрової лірично-поетичної творчості чітко виділяються два однаково відчутні мотиви: мотив сучасного індустріального Запоріжжя і мотив колишнього козацького Запорожжя” [1, с. 5]. Однак, “домінування запорізької й козацько-запорозької тематики в ліриці П. Ребра не означає якоїсь регіонально-етнографічної обмеженості творчості поета” [1, с. 5], – його поезія привертає увагу читачів всієї України, а його твори вийшли мовами багатьох країн.

Монографічно доробок письменника досліджували О. Стадніченко [2] та доктор філології Віктор Чабаненко [1]. Принагідно зверталися до осмислення феномену П. Ребра-поета Ю. Барабаш, Ф. Білецький, С. Бісикало, Ф. Ващук, В. Довбиш, П. Забіяка, І. Купріянов, М. Киценко, В. Маремпольський, Є. Прісовський, В. Прудовський, А. Путінцев, П. Симоненко, М. Тараненко, А. Фріман, Б. Чалий, В. Чубенко, В. Шевченко та ін. Однак, в час нашого духовного відродження і становлення державності ще не достатньо ґрунтовних досліджень, зроблених з позицій сьогоденного дня. Метою цієї статті був розгляд національних образів-символів, зокрема Дніпра й Хортиці в поезії й піснях П. Ребра.

Розглянемо коротко семантику історико-географічних назв, пов'язаних із Запорозьким козацтвом. Хортиця – мальовничий острів, омийтий водами Дніпра, прадавня й свята українська земля, історія якої заглиблюється на тисячоліття, до витоків світової цивілізації, до легендарних першодержав – Аратти, Оріяни і до першої козацької республіки – Запорозької Січі, духовною столицею якої була Хортиця. У літописах Київської Русі Хортиця згадується як місце збору давньоруських дружин для відсічі ворожих нападів. Острів був чудовою природною фортецею і тому став одним із центрів формування козацтва в грізну військову силу. А з острова Байди розпочалася Січ, збудована першим українським гетьманом Дмитром Вишневецьким (Байдою).

Дніпро – головна ріка України, тісно пов'язана з історією козацтва. Як зазначає “Мала енциклопедія українського козацтва”, “могутня течія Дніпра, труднощі в подоланні порогів гартували козацьку відвагу, виховували мужність і завзяття братчиків. Ставлення до Дніпра у козаків було мірилом синівської любові і найвищого патріотизму” [3, с. 132]. Його називали батьком, Козацьким Шляхом. Дніпро згадується в численних історичних та ліричних козацьких піснях. У

різних народів він називався по-різному: у скіфів Данаприсом (від слів “дана” – вода й “апр” – глибина), у греків – Борисфеном, у русичів – Славутичем. Неможливо уявити Україну без Дніпра, без Хортиці й запорозького козацтва.

Цікаво простежити, як еволюціонував образ Дніпра в творчості Петра Ребра від його перших публікацій на початку 60-х років до зрілих, написаних уже на початку ХХІ століття.

Як свідчать пам’ятки, слов’яни вклонялися й приносили жертви річкам, озерам, колодязям, джерелам, бо вважали, що вода очищує людину від гріхів, приносить їм і природі велике добро – оживлює землю й робить її плодючою. У “Слові о полку Ігоревім” річки Дін, Дінець, Дніпро уособлені, ніби живі істоти.

У циклі “Мій Славутич”, до якого увійшли поезії початку й середини шістдесятих років, П. Ребро також звертається до Дніпра як до живої істоти, наділяючи його властивостями людини: “Дніпро не спить ані хвилини – і не старіє” [4, с. 59]; “І тут Дніпро! Куди не гляну – його мускулатура гра...” [4, с. 60]. Ще в одному вірші поет порівнює ріку з багатирем зі сталевим характером:

Їй до вподоби, багатир,
Характер твій сталевий,
І глибина, і шум, і шир,
І запах чебрецевий [4, с. 57].
 (“Щодня по щедрість, по добро...”)

Образ Дніпра в циклі поезій П. Ребра “Мій Славутич” надто індустріальний. У контексті того часу, коли цикл був написаний, – перша половина 60-х років – такий образ був цілком адекватний подіям і настроям у суспільстві: ставали до роботи нові заводи, нарощувалися обсяги виробництва, злітали нові ракети, людина вирвалася у космос і т. п. Тому в кожному віршеві відчутні технократичні мотиви:

Лежить у лоні синіх плес
Моя земля індустріальна.
І сяє, сяє Дніпрогес –
Дніпра поема геніальна! [4, с. 62]
 (“Лежить у лоні синіх плес...”)

Бо замість серця ми турбіни
Давно поставили йому.
А він трудиться не проти –
Так ті турбіни розкрутив,
Що від натхненної роботи
Пішла енергія в дроти [4, с. 59].
 (“Дніпро не спить ані хвилини...”)

Ребровий Дніпро – і проспект:
На цім проспекті ходять лайнери,

“Ракети” мчать – немов стрижі [4, с. 58].
 (“В яку ж його поставить рубрику?”),

і сталевар:

Куди не глянеш – скрізь і всюди
Твоя робота, племінь, жар...
Тож, не дарма говорять люди,
Що ти – наш перший сталевар! [4, с. 60].
 (“І тут Дніпро!..”),

і, навіть, космодром:

Тих блискавиць у літню пору
Шуга немало над Дніпром.
Звідсіль вони стартують вгору!
Дніпро їм – кращий космодром! [4, с. 62].
 (“Нехай же всі про це почують...”)

Порівнюючи ріку з проспектом:

Він перетнув усю республіку
Стрімким проспектом голубим [4, с. 57],

а притоки Дніпра – з вулицями:

На цей проспект виходять вулиці –
Сож, Псьол, Десна, Березіна.
На ньому не халупки туляться, –
Міста, в яких живе весна [4, с. 58].
 (“В яку ж його поставить рубрику?”),

поет наголошує, що Дніпро – головна ріка України:

Ти – вісь республіки, Дніпро,
Ти – України небо.
...Її душа, її судьба,
І пісня солов’їна [4, с. 56].
 (“Щодня по щедрість, по добро...”)

Між цих наповнених пафосом образів Дніпра лише в поезії “Повірте: я його не видумав...”, який залишився поза циклом “Мій Славутич”, проривається поетова молодість, безтурботне захоплення масштабом весняної стихії:

То не біда, як раптом повинню
У травні розіллється він.
Я не боюся – я люблюся,
Коли він вийде з берегів [5, с. 56].

Однак уже в наступних рядках цієї ж поезії поет вперше висловлює свою тривогу за стан ріки:

Я за одне лише турбуюся –
Щоб мій Дніпро не обмілів.
Щоб не застоювавсь нітрішечки –
І осокою не заріс... [5, с. 56].

Та виявляється, то турбота не за здоров’я чи екологію Дніпра, то хвилювання за гордість республіки – її головної водної магістралі:

Щоб горді лайнери – не трісочки –
Він на собі до моря ніс [5, с. 56].

Тут треба пояснити, що, як зазначає О. Стадніченко, “для літератури 50-х – 60-х років ХХ століття характерною рисою була епічна широта зображення, а не філософська заглибленість, проблематичність чи ідейно-естетичне осмислення” [2, с. 11].

У кінці 80-х та на початку 90-х років ХХ століття П. Ребро звертається до серйозних проблем екології – не тільки природи, а й людської душі. У суспільстві тоді відбувалася переоцінка цінностей, зміна стереотипів, яка здобула назву “перебудова”. Техногенна катастрофа в Чорнобилі також наклала свій відбиток на суспільні настрої. У поета пройшло юнацьке захоплення індустріалізацією, в поезіях побільшало філософських ноток, індустріальні мотиви змінилися тривогою за екологічний стан головної ріки України:

...Його не вип’є знавісніла спека
І не опалить стронцій-життегуб?
Не занедужа він, не обміліє?
По річищу не підуть кози вбрід?
Адже тоді людська душа змаліє
І зорями заплаче небозвід [6, с. 60].
 (“Живу Дніпром...”)

А в пісні “Молитва до душі” (муз. А. Сердюка) П. Ребро йде ще далі, переймаючись вже й екологією душі, яка “...нас кличе на вершини, чарує піснею Дніпра”:

А той, кого душа покине,
Ще до смерті помира [4, с. 502].

Зміна настроїв у суспільстві, здобуття Україною незалежності змінили й погляди поета. У циклах “Хортицьке віче” (збірка “Зозулин цвіт”, 1989 р.) і “Острів Байди”, написаних відповідно в кінці 80-х і протягом 1996-1999 рр., образ Дніпра зовсім інший. На відміну від циклу “Мій Славутич”, тепер Дніпро й Хортиця – це символи козацтва, України, її історії. Як стверджує О. Стадніченко в монографії “Творчість Петра Ребра”, цикл “Хортицьке віче” “є цілісним у плані тематичному та ідейно-художньому. Поезії, що до нього входять, відзначаються філософською заглибленістю, медитативністю, соціальною значимістю теми і, безперечно, публіцистичністю. У творах циклу постає історія запорозької сивої давнини, яка переплітається із сьогоденням, докоряючи невдячним нащадкам козаків-запорожців за історичне безпам’ятство” [2, с. 33]. Докори тут звучать чи не в кожній поезії: “не думав я, що стануть яничарами нащадки Кривоноса й Богуна” [6, с. 56] (“О, Хортице, я знаю...”). Або: “через триста років (триста років!) бусурман мене в ясир узав” [6, с. 70] (“Звідси не втекти мені нікуди”). А ще: “У Франції є пам’ятник Сірку, а ось у нас, на Хортиці, катма” [6, с. 58] (“Сірко”).

У багатьох Ребрових поезіях кінця 80-х – початку 90-х років ХХ століття з’явився відвертий песимізм. Порівняймо настрої поезії “Думна

скеля” з бравурними віршами-одами 60-х років. Шум моторів та іншої сучасної техніки поета більше не радує, а, навпаки, дратує: “Але тут жайворонка трелі моторів скрегіт заглуша”, “Не стільки шуму, скільки глуму”, “Двобій між тишею і гвалтом” [4, с. 210 – 211]. Запах диму втратив присмак романтизму, потяг тепер схожий на розлюченого дракона, а Дніпро-Бористен став своєрідним Рубіконом:

Зеніт – в диму. А знизу – протяг:
Там Бористен, як Рубікон.
А понад ним шугає потяг,
Немов розлючений дракон [4, с. 211].
 (“Думна скеля”)

Наступ цивілізації на історичну козацьку землю в нових творах поета має однозначно негативну оцінку:

Де яничар залив асфальтом
Могили лицарів Сірка [4, с. 210].
 (“Думна скеля”)

Залите смогом роздоріжжя
Прадавня вежа стереже... [6, с. 68]
 (“Де дівся Бульба”).

Нема порогів, одіржали коні,
Асфальт ховає лицарів сліди [4, с. 208].
 (“Дев’ята Січ”)

Острів Хортицю автор порівнює з розбитою бандурою із порваними струнами:

Стрясає плавні шпал клавіатура,
На Хортиці не дзвонить стремено.
Вона в Дніпра на грудях, мов бандура,
В якої струни порвані давно [4, с. 208].
 (“Дев’ята Січ”).

Розмірковуючи у поезії “На плечі – гітари...” про майбутнє острова Байди, поет прислухається до зозулі, яка за народним віруванням “Відлічує, скільки ще вистоїть Байда” [6, с. 68]. Однак, і ця відповідь теж сумна: “Вістунка, на жаль, дуже мало кує” [6, с. 68].

Віра в майбутнє і стриманий оптимізм відчутні лише в заглавній поезії циклу “Хортицьке віче”:

Віриться, в душі не змовкне нота
Про шляхи дідівські горьові,
Бо тече майбутнє кризь ворота Січові [6, с. 53 – 54].
 (“Січові ворота”)

Поетові вже замало просто оспівувати Дніпро, за ці довгі роки письменництва він з ним злився, ним живе:

Живу Дніпром. Мене він вранці будить,
Вдень напуває, ввечорі гойда [6, с. 59].

(“Живу Дніпром...”)

Але якщо в 60-ті П. Ребро писав, що Дніпро не старіє, то зараз, навпаки, вимальовує ріку в образі сивого козака:

Дніпро красивий, хоч і сивий,
Розкішні вуса розвива [6, с. 68].
(“Де дівся Бульба”)

У першому виданні циклу “Хортицьке віче” (збірка “Зозулин цвіт”, 1989 р.) була ще одна оптимістична поезія, присвячена знаменитому 700-літньому запорізькому дубу – символу невмирущості козацького духу:

Ні, не впаде він в розпачі на мох,
Хоч як би не гнітили часу брили,
Але я певен: дуб давно б усох,
Якби його ми, люди, не любили [6, с. 69].
(“Запорізький дуб”)

Однак, як показало життя, цей оптимізм був марним – минуло лише кілька років, і від людської байдужості і нелюбові дуб-символ усох. У 5-томник 2001 року “Вибрані твори” замість “Запорізького дуба” поетові довелося поставити в цикл “Острів Байди” поезію “Пам’яті запорозького дуба”, в якій автор із болем зітхає, що “навіть воля України не надиха богатиря” [4, с. 207], і тому звертається по допомогу до Великого Лугу:

Великий Луге, горда мріє,
Зійди, воскресни хоч на мить –
А раптом дуб зазеленіє
І знову людству зашумить? [4, с. 207]

Відчуваючи зміну настроїв у суспільстві, поет продовжує шукати нові ракурси в художньому зображенні та оспівуванні мальовничої Хортиці. Порівнюючи острів із човном, що впливає у дощ, автор вірить, що “...знову буде Хортиця щаслива під кроною веселки зеленіть” [6, с. 70] (“У дощ, мов човен...”). А над дивовижним островом лунає лірична мелодія, що загоює рани:

Рани загоює дивна мелодія,
Над ковилою пливе, ніби лодія.
І усвідомлюєш: тільки на Хортиці
Тільки душею почувеш акорди ці [6, с. 57].
(“Балка Музичина”)

Підкреслюючи історичну значимість героїчного козацького минулого острова для сьогодення, у поезії “Нашу землю не раз...” П. Ребро знаходить ще один, зовсім незвичний образ Хортиці – образ звитяжної медалі:

А Вкраїні навіки вручила історія Хортицю –
Як медаль “За звитягу, за вірність, за честь,
за хоробрість” [6, с. 55].

В останньому за хронологією циклі “Острів Байди” погляд поета спрямований вже не на гомінку Хортицю, яка пригнічена наступом цивілізації, а на тихий “зеленобровий, солов’їний острів, що в спадок залишили козаки” [4, с. 211], – на острів Байди, який “Хортиці син, а може, внук” [4, с. 209]:

На сонці вицвіла китайка,
В могилі стлів кріпацький гнів,
А він пливе в віки, мов чайка,
Піднявши стяги яворів.
Мовчать шаблі. Не свищать.
Ростуть ромашки з-під золи.
А злі вістивниці-зозулі
На коліскову перейшли.
Полоще вітер диму гриву.
Шумить Дніпро, немов Бродвей.
А тут, як в давнину пресиву,
Співа козацький соловей [4, с. 210].
 (“Острів Байда”)

Від усіх життєвих негараздів поет мріє втекти на Байду, бо на Хортиці вже нема де лишитись наодинці:

...я мрію (в кожного є мрія)
На острів Байди утекти...
Там плине вічності ріка,
Не дозволяють клятві злидні
І бюрократ не допіка.
Довкіл – вода. Висока хвиля.
Вітрила скель – на повен зріст...
Адже сюди мостів немає,
Ба навіть кладочки нема [4, с. 205 – 206].
 (“Ошпарить погляд лиходія...”)

Острів Байди у П. Ребра постає як заповідна територія, що зцілює людські душі й тіла:

...У кожного повинен бути острів,
Де зцілюються тіло і душа [4, с. 212].
 (“Приємно знати...”).

Поезії Петра Ребра привернули увагу багатьох композиторів, і таких маститих, як Платон Майборода та Олександр Білаш, і місцевих, запорізьких: І. Баусова, Наталії Боевої, Костянтина Георгіаді, Костянтина Єржаківського, Віктора Зюзіна, Якова Іщенко, Івана Калугіна-Буріна, Володимира Ковальова, Іова Коновалова, Леоніда Костенка, Олега Носика, Євгена Пасічника, Л. Петрусенка, Геннадія Подельського, Анатолія Сердюка, В’ячеслава Тодики, Леоніда Усачова, Євгена Фріша, Якова Цегляра. Покладені на музику Реброві вірші “Стежечка вузька”, “Дума про Запорозьку Січ”, “Коли ми вдвох”, “Дубовий гай”, “Дніпряночка”, “Хвилина мовчання”, “Ранок у місті”, “Гей, шуми,

Великий Луже!”, “Весела Січ”, “Солов’їна Україна”, “Дніпровські чайки” та деякі інші стали відомими на Запоріжжі і в Україні піснями. Взагалі, на поезії Петра Ребра написано понад 60 вокальних творів – пісень, балад, гімнів.

Художні засоби, якими послуговується поет у своїх пісенних творах, наближують деякі з них до народної пісні. Співзвучність поезики народному пісенному ладу підсилюється використанням образів та епітетів, якими створюються усталені словосполучення, притаманні народній традиції: мати-Хортиця, рідний край, козацька воля, буланій кінь, мова солов’їна в пісні “Гей, шуми, Великий Луже!” (музика Є. Пасічника) та дніпровські чайки, пісня України, Славутича блакить, рідний край у пісні “Дніпровські чайки”. Як і в багатьох народних піснях, зміст Ребрових вокальних творів часто набуває героїко-оптимістичного звучання. Поетична фраза тут дуже коротка, але водночас і дуже ємна, що допомагає їй стати новітнім народним афоризмом:

Доти буде Україна,
Доки будуть козаки! [4, с. 499].
 (“Гей, шуми, Великий Луже!”)

До народної пісні наближає Реброві твори й образ чайки, виписаний у кількох його віршах. Поет неодноразово використовує народну легенду про перевтілення померлих душ у птахів. Особливо романтично це зроблено в пісні “Дніпровські чайки” (муз. А. Сердюка), де П. Ребро порівнює чайок з піснею України:

Ви – наче пісня України,
Що над порогами звучить [4, с. 495].

Поет створив дуже вдалий романтичний образ “одвічних вісників добра” – легкокрилих чайок, в яких перевтілилися душі загиблих козаків:

Дніпровські чайки, дніпровські чайки –
Козацькі душі, послані в віки [4, с. 495].

Уперше цей образ з’явився в поезії “Чайка блиснула крилом” (цикл “Хортицьке віче”):

Чайка блиснула крилом,
Й опекло зненацька:
Птах ширяє над Дніпром
Чи душа козацька? [6, с. 62].

У поезії “Дев’ята Січ” (цикл “Острів Байди”) поет знов порівнює чайку з душею, на цей раз з душею відомого дослідника, оспівувача козацтва й Хортиці Дмитра Яворницького:

Кигиче чайка. Може, то не чайка?
То плаче Яворницького душа? [4, с. 207].

У “Пісні про Хортицю” (муз. О. Носика) образи Дніпра й Хортиці дещо шаблонні (“Співуча, радісна земля”). Частково це можна пояснити обмеженістю строф і необхідністю дотримуватися вимог жанру – на відміну від неквапливої розлогої думи, в пісні образи мусять бути лаконічними, ємними. Частково це також пояснюється великою

кількістю творів про Хортицю в доробку поета – важко не повторитися і бути оригінальним саме в пісні, яка вимагає яскравих та ємних символів для сприйняття якнайширшого кола слухачів:

Там, де Дніпро від греблі котиться
Й русло надвоє розділя,
Лежить в його обіймах Хортиця –
Співуча, радісна земля.
...чути думу день і ніч,
Як колисала волю Хортиця,
Як вирувала грізна Січ.
Тут наші люди кров за Хортицю
Не раз у битвах пролили [4, с. 493].

Оцінюючи пісенний доробок Петра Ребра, слід звернути увагу на певну неоднозначність його пісень. Здебільшого він поет-публіцист, громадський діяч, тому основні мотиви його творчості – патріотичні, історичні, часто публіцистичні. У його поезіях часто забагато пафосу, а гарна пісня потребує ліричності, а не плакатності. Звичайно, тут треба зважати на той час, коли поет формувався як митець. Однак, у творчій скарбниці П. Ребра є й інтимна лірика, ліричні твори, які можуть отримати нове життя в гарній пісні.

Розглядаючи творчість поета Петра Ребра, ми бачимо, що у всій своїй діяльності поет залишається насамперед українським патріотом і запоріжцем. Він прагне у своїх творах донести до людей історичну славу нашої країни та власне творче бачення минулого, пробудити благодатним словом приспані зерна гордості в душах українців. Образи Дніпра-Славути, Хортиці та острова Байди, створені ним у циклах “Мій Славутич”, “Хортицьке віче”, “Острів Байди” та в інших поезіях і піснях, допомагали читачам кількох поколінь краще усвідомити свої корені й витоки, формували свідомість української нації.

Література

1. Чабаненко В. Петро Ребро: Літературний портрет / В. Чабаненко. – Запоріжжя: Хортиця, 1999. – 24 с. **2. Стадніченко О.** Творчість Петра Ребра: Монографія / О. Стадніченко. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 200 с. **3. Українське козацтво:** Мала енциклопедія. – К. : Генеза; Запоріжжя: Прем’єр, 2002. – 568 с. **4. Ребро П.** Вибрані твори: У 5 томах. Т. 2: Цикли, поеми, пісні / Петро Ребро. – Запоріжжя: Хортиця, 2001. – 520 с. **5. Ребро П.** Вибране: [поезії] / Петро Ребро. – К. : Дніпро, 1982. – 224 с. **6. Ребро П.** Зозулин цвіт: [поезії] / Петро Ребро. – Дніпропетровськ : Промінь, 1989. – 102 с.

Сердюк А. В. Національна символіка в поетичних творах Петра Ребра

У статті розглядаються образи Дніпра і Хортиці як національних символів України в поезії і піснях українського поета Петра Ребра.

Ключові слова: Дніпро, Хортиця, острів Байди, символи, пісня, поезія.

Сердюк А. В. Национальная символика в поэтических произведениях Петра Ребро

В статье рассматриваются образы Днепра и Хортицы как национальных символов Украины в поэзии и песнях украинского поэта Петра Ребро.

Ключевые слова: Днепр, Хортица, остров Байды, символы, песня, поэзия.

Serdyuk A. The national symbols of the Ukraine in poetry of the Petro Rebro

In the article studied the image of Dnipro and Khortytsya in poetry and songs of the Ukrainian writer Petro Rebro.

Key words: Dnipro, Khortytsya, island of Bayda, symbols, song, poetry.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Федюк

О. В. Сидорова

**РЕЦЕПЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ФЕДЮКА
В ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ**

Поезія – це найяскравіший виразник національної ідентичності народу, його духовної культури та художньо-естетичної освіченості. Творчість кожного поета нерозривно пов'язана з тією епохою, у якій він живе і працює. Перетин тисячоліть – це завжди переломний етап у суспільному і духовно-культурному житті людства, що, зокрема, характеризується складністю та різноплановістю в літературному процесі, оскільки у цей період відбувається зіткнення на літературному поприщі традиційних та новаторських художньо-стильових тенденцій. Саме у такий період на поетичному горизонті з'являється творча постать Тараса Федюка, який дебютував у 1975 році поетичною збіркою “Досвітні журавлі”, що була надрукована в одеському видавництві “Маяк”. Відомий український поет, лауреат Шевченківської премії, президент Асоціації українських письменників народився 6 жовтня 1954 року в м. Ананьєві Одеської області. Ідучи стопами батьків-філологів, Тарас Олексійович також закінчив філологічний факультет Одеського університету. Батько майбутнього поета був людиною естетично розвиненою, цікавився українською та зарубіжною літературою, живописом, кіномистецтвом. Саме смерть батька, за словами Тараса

Федюка, стала поштовхом для писання поезії: “Мені було 15. До цього вірші не читав і не любив” [1]. Помітив талант молодого поета і допоміг надрукувати перші вірші у “Робітничій газеті” Михайло Стельмах. Відтоді, починаючи з 1975 року, вийшло друком понад десяток поетичних збірок, серед яких: “Віч-на-віч” (1979), “Дві хвилини уваги” (1983), “...І промовчати не посмів” (1987), “Чорним по білому” (1990), “Хрещаті південні сніги” (1995), “Золото інків” (2001), “Таємна ложа” (2003), “Обличчя пустелі” (2005), “Трансністрія” (2007), “Горище” (2009) та ін.

Тарас Федюк є одним з найбільш активних і динамічних представників сучасного постмодерного письменства. Поет належить до когорти тих митців, чия творчість своєю концептуальною складністю і неординарністю викликає гостру внутрішню полеміку у сучасного реципієнта та залишає підґрунтя для перспективних напрямків інтерпретації його художньої спадщини. В останні роки лірична творчість письменника дедалі частіше стає об’єктом літературознавчих досліджень, пов’язаних з такими іменами, як Я. Голобородько, В. Моренець, М. Якубовська та ін. Окрім вагової праці Я. Голобородька “Ель класіко. Формація Тараса Федюка”, дослідники художнього доробку Т. Федюка лише оглядово торкалися деяких аспектів творчості митця. Творчість поета залишається недостатньо дослідженою, отже, й питання про рецепцію літературної спадщини Тараса Федюка в критиці не було предметом окремої студії. На нашу думку, така розвідка мала би вагоме значення для подальшого дослідження творчості митця. В цьому ми вбачаємо актуальність даної публікації.

Метою даного дослідження є перша спроба проаналізувати літературно-критичні студії про постать та поетичну творчість Тараса Федюка. Мета передбачає розв’язання наступних завдань: визначити, які проблеми порушили дослідники творчості Тараса Федюка у своїх літературознавчих працях; назвати, які ліричні збірки поета аналізували представлені критики; з’ясувати особливості поетичного світогляду митця в рецепції критиків.

З огляду на умовний поділ літературного процесу відповідно до хронологічної класифікації та філософсько-естетичних уподобань постать Тараса Федюка можна зарахувати до представників українського письменства покоління “вісімдесятників”, хоча перша збірка його поезій, як було вже зазначено вище, датується 1975 роком. Це пояснюється тим, що феномен вісімдесятництва як явища починається набагато раніше і закінчується значно пізніше. Поетичне покоління 80-х років здійснило справжній прорив у художньо-естетичному мисленні та вивільненні поетичної думки від ідеологічних канонів соціалістичного суспільства, наголосило на утвердженні творчої свободи слова поета зі своєї розкутістю й незалежністю від історичних реалій і утисків з боку державно-політичної системи. Якісно новий художньо-естетичний простір, заглиблення поезії у філософсько-екзистенційний вимір,

суб'єктивізм, асоціативна метафоричність, використання неримованого нерівнонаголошеного вірша, відкидання усталених канонів – всі ці естетичні засади висувають творчість вісімдесятників на якісно новий літературний рівень. Так, за спогадами Тараса Федюка, вже на початку 70-х років “своєрідною формою спротиву і протесту” [2] був верлібр, що є домінантною складовою його першої поетичної збірки “Досвітні журавлі”. Тарас Федюк в одному зі своїх інтерв'ю звертає увагу читачів на тому, що він довгий час “розписувався”: “Якби зараз робив “Вибране”, з перших сімох збірок вибрав би два-три десятки віршів. А може, й менше...” [1]. Проте поцінувач і дослідник творчості поета науковець Я. Голобородько зазначає, що у першій збірці митця “Досвітні журавлі” “втїлилися ознаки та якості, що набули розвою й стали визначальними в його наступних збірках, на нових стадіях його художньо-естетичного утвердження” [3, с. 11]. На сторінках цієї збірки ліричний герой перебуває у цілковитій гармонії із суб'єктивно-внутрішнім світом і об'єктивно-зовнішніми реаліями, у єдності із довколишнім світом. І тому для молодого поета “світ та уявлення про нього ще не надтріснуті, не розколоті, не позначені драматичними акцентами” [3, с. 12]. За словами Я. Голобородька у своїй першій поетичній книжці Тарас Федюк започаткував “одну із своїх найпоследовніших місій – місію метафоризації світу”, тобто увиразнення надання світу яскравих барв [3, с. 12]. Поетичний талант Тараса Федюка активізується у наступній збірці митця, що вийшла друком у 1979 році. Аналізуючи збірку “Віч-на-віч”, дослідник Я. Голобородько звертає увагу на жанрово-структурну природу поезій і наголошує на тому, що характерним для поета “залишається невелика поетична форма, що складається з трьох-чотирьох строф” та “компактний віршорядок”. Особливу увагу Я. Голобородько приділяє інтимним поезіям поета, які, на його думку, утворили основну тональність всієї збірки: “Це вірші, у яких звучить не просто інтонація любові, а зізнання в любові” [3, с. 24].

80-ті роки виявилися знаковими для Тараса Федюка, тому що в цей період відбувається творче піднесення поета. Створено збірки “Дві хвилини уваги” та “І промовчати не посмів...”. У збірці “Дві хвилини уваги”, на погляд Я. Голобородька, стало новим те, “що Тарас Федюк оприлюднив прагнення розлогих поетичних форм, що його голос, постава шукали більшої оповідної свободи, а разом з нею і території”, а також те, що тут вже відчувається “потяг до багатострофних або багаторядкових форм, які б давали розгорнутися уяві, думці, ліричній концепції” [3, с. 28]. Дослідник порушує питання щодо співвіднесення внутрішнього світу ліричного героя із зовнішнім. На відміну від першої збірки, де категорії “світ” і “ліричний герой” постають у гармонійній єдності, у збірці “Дві хвилини уваги” критик схиляється до такої рецептивної моделі ліричної творчості поета, де категорії “Я”- свідомість наратора” і категорія “світу” подаються через призму світовідчуття: “Світ постає таким, яким він сприймається...у двох провідних вимірах –

графічному й акварельному” [3, с. 30]. Характерною ознакою збірки “І промовчати не посмів...” за дослідженням Я. Голобородька є те, що в екзистенційному вимірі ліричного героя актуалізується мотив смерті: “Смерть усвідомлюється як зрима й невідворотна реальність, що поволі пробивається, виникає у ліричних реаліях та колізіях” [3, с. 38].

На нашу думку, розглядаючи рецептивну модель Федюкової творчості початку 90-х років, треба брати до уваги історико-суспільний контекст цієї доби. Початок 90-х років виявився складним та перехідним періодом, у якому відбувається формування української державності та здобуття багатовікової вистражданої незалежності. Всі ці фактори, поза сумнівом, мали безпосередній вплив на літературну ситуацію та на процес рецепції творчості письменників. У цей час відбувається осмислення мистецьких пошуків, деградація минулих ідеалів та формування якісно нового художнього слова у руслі перехідної історичної епохи. У наступному слові до збірки “Хрещаті південні сніги”, що побачила світ у 1995 році в м. Києві з художнім оформленням Бориса Нечерди і складалася з вибраних віршів попередніх збірок, дослідник Я. Голобородько відзначив “помежовий характер” лірики цього періоду. Він зауважив, що збірка є “своєрідним віадуком між поетичними збірками 70 – 80-х років ХХ століття і книгами віршів початку ХХІ століття” [3, с. 53] та “вирізняється пошуком нових поетикальних якостей, які б уможлилювали перехід до більш широкої, багатогранної сув’язі образів” [3, с. 57]. За майстерністю слова й образно-художнім мисленням критики наближають митця до поетичної школи Т. Шевченка, Ліни Костенко, А. Ахматової, М. Вінграновського, М. Рильського, Л. Талалая та ін. Дослідники творчості Федюка торкаються питання щодо рецепції біблійних мотивів у ліричній збірці “Хрещаті південні сніги”, зокрема особливу увагу критиків привертає лірико-філософська поема “Друге пришествя”. Науковець Я. Голобородько будує рецептивну модель поеми на зіставленні фреймів “божеське – людське”, зазначаючи, що у творі “духовний лик Ісуса Христа протиставлено психології людства, а його (Ісуса) цінності мало сумісні, а то й зовсім не сумісні з потребами і специфікою людської натури” [3, с. 62]. Критик А. Колісниченко вказує на те, що головною ідеєю поеми є проблема “відчуження, присилуваного комуністичною ідеологією чи міфом, вірніше, лжеміфом, народу від Бога, від Високих Істин і Моралі; звідси – і жорстка критика поетом отих лжепророків від марксизму-ленінізму” [4, с. 149]. В. Моренець також апелює до того, що поема “Друге пришествя” – це своєрідна “межа”, що сепарує сучасність від реалій соціалістичного суспільства: “Закономірне суб’єктивне неприйняття прокреслюється лише межею, якої – самої по собі – цілком досить. Для початку” [5, с. 121]. Оперуючи концептами “свій” і “чужий” для позначення загальнолюдських цінностей літературознавець схиляється до думки, що у поемі “за всієї соціально-історичної означеності, конкретизованості “підсудна маса” поділяється не на

праведних і “грішних”, “чистих” і “нечистих”, а на своїх і чужих, себто підлеглих даному закону і не підлеглих” [5, с. 122]. Обидва критики – В. Моренець та А. Колісниченко – відзначають характерні риси художнього світу Тараса Федюка, що є одними з особливостей індивідуального стилю письменника – це гумор, іронія, сарказм у поєднанні з трагізмом.

Упродовж 1995 – 2001-го років Тарас Федюк друкується на сторінках журналу “Сучасність”. Як правило, це були ліричні твори, що увійшли до нової збірки “Золото інків”. Книжка поезій вийшла на початку XXI століття, у так звану “перехресну добу”, коли реальність сприймається крізь призму есхатологічної й містичної концепції світовідчуття та мимоволі виникає питання екзистенції людства і мистецтва зокрема. Це призводить до переоцінки існуючих культурно-естетичних цінностей. Актуальним стає тяжіння у творчості багатьох митців до використання апокаліптичних мотивів, переосмислення християнських традицій та інтерпретації біблійних мотивів у якісно новому художньому руслі. Останнє є характерним і для нової збірки Тараса Федюка, яка на думку, науковця Є. Прісовського сповнена трагізмом, але “очищаючим, катарсисним трагізмом” [6, с. 10]. У позитивній рецензії на книжку “Золото інків” Галина Тарасюк подає свою рецепцію визначальних рис і тональності збірки, відзначаючи, що “у новій збірці Тараса Федюка відбулося торжество Шевченківських інтонацій, отієї могутньої й вищої світлої енергетики слова” [7, с. 187]. Вона фіксує той факт, що подекуди збірка позбавлена того метафоричного увиразнення, що характерно для поетичного слова Тараса Федюка, і мова збірки стає “простою і ясною до геніальності” [7, с. 186]. У літературно-критичній рецепції М. Якубовської на збірку “Золото інків” простежується аналіз поетичного світогляду ліричного героя крізь концепт духовності. Літературознавець Я. Голобородько відмічає, що збірка поезій “відзначається колоритом органічних парадоксів, необхідних контрастів, зумовлених натуралістичних деталей та естетських знахідок” [8, с. 157]. Аналізуючи мовно-образну структуру збірки, науковець говорить про те що, поет використовує у текстах прийом “концептуальної гри зі словом” у пошуках “чогось безмежно важливого, необмежено цінного, незамінно вартісного” [8, с. 160]. Проте дослідник вказує також і на негативний бік книжки, зазначаючи, що у збірці “зустрічаються вияви концептуальної одноманітності, повтори на рівні мікрообразів, фонетичні недоліки” [8, с. 163]. На нашу думку, у критичній рецепції збірки “Золото інків” схожим є той факт, що більшість критиків, аналізуючи художньо-образну партитуру збірки, акцентують увагу на проблемі інтерпретації біблійних мотивів з позиції сучасності.

Літературознавець Ю. Ковалів обмежився нейтральним відгуком про збірку “Золото інків”, зазначивши, що Тарас Федюк у ній “менш вигадливий”, ніж у наступній його збірці “Таємна ложа”, “виповненій

розмаїтими віршованими формами, гнучким застосуванням гетерогенних версифікаційних можливостей у межах одного твору, прийомами тернарного римування, що сприймаються за нове випробування автора” [9, с. 6]. Цікавим щодо розгляду також є аналітичні статті Я. Голобородька на вихід у світ нової збірки поезій Тараса Федюка “Таємна ложа”. Характеризуючи “парадоксальність” і “контрастність” поетичного простору “Таємної ложі”, дослідник ідентифікує “занижений стиль віршорядка” збірки як один із атрибутів сучасного постмодернізму, і зауважує на тому, що “занижений стиль розвивається й модифікується” [10, с. 138], а “Таємна ложа”, на думку науковця, варта того, щоб бути “архетипом майбутнього художньо-мистецького напрямку, який вірогідно, стане атрибутом, знаком (і ознакою) ХХІ століття” [10, с. 146].

У 2005 році виходить збірка “Обличчя пустелі”, за яку Тарасу Федюку було присуджено Шевченківську премію. Презентація світові збірки поезій викликала появу нових рецензій та літературно-критичних відгуків у пресі. У невеликій рецензії на нову книжку Богдан Шуба подає рецепцію поетичного світогляду митця, а також автор проводить цікаві паралелі між творчістю Тараса Федюка та К. Москальця. Він визначає, що поет творить “власний приватний часопростір” у бурхливому світі, а тяжіння митця до “словесних ігор постмодерністських забав із найрізноманітнішими артефактами культури задає цьому часопросторові передусім естетичний, а не екзистенційний вимір” [11]. Подібна рецепція на поетичну збірку “Обличчя пустелі” зустрічається у відгуку Юліани Лавриш, де рецензентка порівнює філософічні поезії поета з образом “паломника” Чайльда Гарольда, який у пошуках нових ідеалів мандрує світом. Так, на думку авторки, і ліричний герой нової збірки, “у пошуках істини звертається до духовної першооснови” і “створює особисту планету” [12].

Збірка “Трансністрія” (2007) привернула увагу відомого літературознавця В. Моренця. На сторінках журналу “Слово і час” розміщується ґрунтовна рецензія на поетичну збірку під назвою “Приватна гравітація Тараса Федюка”. У ній критик відмічає “високу діалогічність” поетичного світу поета, і зазначає, що “тексти “Трансністрії” породжені не іншими текстами, а власним інтелектуально-чуттєвим досвідом, первинною матерією існування” [13, с. 68]. Дослідник наголошує на тому, що поетична дійсність “Трансністрії” знаходиться у невід’ємному зв’язку з українською дійсністю ХХІ століття і породжена нею. Негативну оцінку автор надає ліричним творам “Норд-вест” і “...ти – що зелені очі”: “В обох випадках іронія не спрацювала: немає іронічної дистанції між предметом оповіді й суб’єктом лірики” [13, с. 71].

Літературно-критична рецепція поезії Тараса Федюка є цікавою у плані осмислення творчого доробку митця. Останнім часом починають з’являтися нові та змістовні літературно-критичні публікації про ліричну творчість Тараса Федюка, у яких спільною рисою є те, що більшість

критиків схилиються до думки про неординарність постаті митця, а його творчість залишають на перехресті “межової” поетичної традиції.

Отже, здійснений нами аналіз літературно-критичних праць щодо рецепції творчості Тараса Федюка – одна із перших спроб узагальнити погляди літературознавців на постать і ліричний доробок митця.

Дана публікація є фрагментом дисертаційного дослідження.

Література

- 1. Гаврош О.** Шляхи наші звивисті, а перспективи – світлі (інтерв'ю з Тарасом Федюком) / О. Гаврош [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.Umoloda.kiev.ua/number/1173/164/41784>
- 3. Голобородько Я.** Ель класіко: Формація Тараса Федюка / Я. Голобородько. – К.: Факт, 2007. – 104 с.
- 4. Колісниченко А.** Талант милостию Божою (Про творчість українського поета та його книгу “Хрещаті південні сніги”) / А. Колісниченко // Дзвін. – 1995. – № 9. – С. 149 – 150.
- 5. Моренець В.** До єдиної теорії поля / В. Моренець // Сучасність. – 1996. – № 9. – С. 117 – 123.
- 6. Прісовський Є.** Творення самого себе / Є. Прісовський // Історико-літературний журнал. – 2005. – № 11. – С. 5 – 11.
- 7. Тарасюк Г.** Еміграція у “вічний біль при душі...” / Г. Тарасюк // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 145. – С. 184 – 187.
- 8. Голобородько Я.** “Золото інків” як творча аксіологія Тараса Федюка / Я. Голобородько // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 157. – С. 155 – 163.
- 9. Ковалів Ю.** Транзитні осяяння: [Про поезію Тараса Федюка] / Ю. Ковалів // Літературна Україна. – 2004. – 19 лютого (№ 7). – С. 6.
- 10. Голобородько Я.** Універсум та універсалії “Таємної ложи” (Постмодерна харизма Тараса Федюка) / Я. Голобородько // Сучасність. – 2005. – № 1. – С. 135 – 146.
- 11. Шуба Б.** Тарас Федюк. Обличчя пустелі / Б. Шуба [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.fact.kiev.ua/articles/article_36/.
- 12. Лавриш Ю.** Увесь світ – у піщинці / Ю. Лавриш [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.fact.kiev.ua/articles/article_155/.
- 13. Моренець В.** Приватна гравітація Тараса Федюка / В. Моренець // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 62 – 75.

Сидорова О. В. Рецепція поетичної творчості Тараса Федюка в літературній критиці

У цій статті розглянуто особливості ліричної творчості та поетичного світогляду Тараса Федюка в межах літературно-критичної рецепції.

Ключові слова: критика, рецепція, рецептивна модель.

Сидорова Е. В. Рецепция поэтического творчества Тараса Федюка в литературной критике

В этой статье рассмотрены особенности лирического творчества и поэтического мировоззрения Тараса Федюка в пределах литературно-критической рецепции.

Ключевые слова: критика, рецепция, рецептивная модель.

Sydorova E. V. Reception T. Fedyuk's poetic creativity in literary criticism

This article discusses the features T. Fedyuk's lyrical and poetic creativity outlook within literary and critical reception.

Key words: criticism, reception, a model of reception.

УДК 821. 161. 2

В. Г. Фоменко

ГОГОЛЬ І МІСТО

У процесі наближення до творів минулого відбувається цілий ряд трансформацій як інтерпретаційного, так і суто методологічного характеру. Причин для цього багато й далеко не всі з них належать юрисдикції літературознавства. У першу чергу це, звісно, стосується *ставлення* до того чи іншого твору як з боку суспільства і з боку офіційної науки, котра теж підлягає тисковій моді, не кажучи вже про волюнтаристські втручання різних соціальних замовлень, згідно з якими одні письменники повертаються з небуття, інші – на забуття прирікаються. І це при тому, що ні в змістовій частині доробку цих письменників, ні, тим більше у їхній манері чи стилі, жодних змін не відбувається з тої причини, що якихось інших редакцій віршів, поем чи романів, створених за життя автора, об'єктивно бути не може. Метою нашого дослідження є визначення своєрідності художнього зображення міста у творах М. В. Гоголя в річищі сучасного розвитку вітчизняного літературознавства.

Потрапивши до Петербурга Гоголь, безумовно, усвідомлював: дійсність, що в Петербурзі, що в усеімперській провінції, суттєво різнилася, тоді як природа і характери малоросіян російською державою зіпсовані не були. Уся творчість М. Гоголя підлягає, як нам здається, виміру величиною єдності чи “роздільності” з адміністративним і соціокультурним центром царської Росії, до якого він з Ніжина рвався і в якому досить швидко досяг бажаного – слави, відносного матеріального благополуччя, а головне – вписаності у своєрідні святці держави, якій і на початку, і наприкінці свого життя не просто клявся у вірності, а

вірнопіддано служив. Наприкінці своїх духовних шукань він виголошує формулу такої цілісності свого творчого й громадянського покликання, яка дозволяє думати, що становище перманентного “стипендіата” царської сім’ї його не те що не принижувало, а вважалось цілком природним і заслуженим. Письменником, який виховував у читачеві “государственного человека” і який володів здатністю до живого, а не мертвого “ізображенья России”, був, на переконання М. Гоголя, найперше він сам, чому й прохання до царської сім’ї про матеріальну підтримку виглядало в його очах анітрохи не принизливим і навіть природним. З огляду на “програмні підказки” майбутньому імператорові про не те що небажаність, а згубність для Росії її “мануфактуризації”, а з тим і нівелювання “особенностей, какими отличаются ветви и племена” Росії. Йдеться, зрозуміло, про основні риси життя й побуту як його рідної “ветви”, так і побуту, наприклад, татар чи грузинів, який, підійдемо нарешті до питання, що нас цікавить найбільше, навіть за умов русифікації всіх “углов” імперії повинен був залишатися національно окремим. Або, хоча б, таким, як у “Вечерах на хуторе близ Диканьки”: оперетково баламутним, веселим, а в цілому – рядженим під народ, який подовжує свій історичний вік перш за все працею, а не ярмарками, де вона остаточно “йде з молотка”.

Письменник не зобов’язаний, як це від нього вимагалось в радянські часи, поетизувати насамперед працелюбність і усе те, що до неї належить: ті чи інші виробничі процеси і задіяну в них людину, в яких від неї не так вже й багато залежить. Особливо в індустріальні та постіндустріальні часи, про які М. Гоголь, зрештою, нічого не знав, а тому й не думав. Мануфактури відлякували його іншим – чужинством, яке до того ж на Росії наживається. Хоч про них і, взагалі, про те, завдяки чому постали Рим, Париж, Венеція, де він не просто бував, а куди *втікав* із Росії, – М. Гоголь особливо не замислювався; йому досить було їхньої наявності саме такими, якими вони тішили його око й дух. А от Петербург не те що не тішив, а мучив. Не завжди, щоправда, однаково сильно, але завжди суттєво. Не в останню, очевидно, чергу тому, що сприймався в контексті удавано спільної, а насправді порізаної на “мертве” і “живе” підцарської “батьківщини”, якою Північна Пальміра для нього так і не стала. Не лише вона, а й Великоросія, що вилилось у природно негативне ставлення до різноманітних її захисників: звиклих до її мови та звичаїв чиновників і чиновництва, поміщиків, челяді, а в цілому – влади, яка й була головним інструментом обезличення Малоросії як феномена апріорно поетичного.

Разом, звісно, з її історичною столицею, у якій М. Гоголь збирався жити, вірячи в те, що це життя буде куди більш цікавим: “...как только в Киев – лень к чёрту, чтобы и дух её не пах. Да превратится он в русские Афины, богоспасаемый наш город!” [1, с. 109]. Реальний погляд на речі, який був у М. Гоголя що називається другим письменницьким “я”, уже через два місяці звернення до того самого адресата (М. Максимовича) з

майже протилежним змістом: “Слушай: ведь ты посуди сам по чистой совести, каково мне одному быть в Киеве. Земля и край вещь хорошая, но люди чуть ли ещё не лучше, хотя не полезнее (NB) для нездорового человека как ты да я” [1, с. 115]. Акцентування уваги на корисності усамітнення є підставою вважати, що і в Києві М. Гоголь не сподівався на якесь особливе, незначне оточення, роблячи виняток хіба для сповненого, як і він сам, спрагою прислужитися історії рідного краю вченого земляка, котрий став невдовзі ректором Київського університету, а сам письменник – пілігримом. Необхідно зауважити, що сталося це не одразу, а через два довгих роки, упродовж яких у ньому визрів і почав реалізовуватися роман “Мертві душі”. Назва твору недвозначно вказувала на повне і остаточно відрефлексоване розмежування з усеімперським суспільством, факт якого він, щоправда, довіряв поки що тільки *художньому* задуму. У листі з Гамбурга до В. Жуковського (1836) він усе ще прагнув виглядати тим, кому царська сім’я дала можливість подорожувати за практично державний кошт. Хоч зізнавався в тому, чим саме спричинений його від’їзд з Росії – *відломом* духу від його, не гоголівської дійсності: “Для меня нет жизни вне моей жизни. И нынешнее моё удаление из отечества, оно послано свыше, тем же великим провидением, ниспославшим всё на воспитание моё. Это великий перелом, великая эпоха моей жизни. Знаю, что мне много встретится неприятного, что я буду терпеть и недостаток, и бедность, но ни за что в свете не возвращусь скоро. Долее, долее, как можно долее буду в чужой земле. И хотя мысли мои, моё имя, мои труды будут принадлежать России, но сам я, но бранный состав мой будет удалён от неё” [1, с. 149]. У цьому красномовному зізнанні відчутні два змістових рівні: особистісний і творчий. При чому перший з них коріниться не в прийнятті чи неприйнятті Росії як держави, а в духовній обтяжливості її щоденності, поза якою М. Гоголь почувався незмірно комфортніше й краще, аніж у Петербурзі, Москві, Києві чи навіть рідній Василівці. Творчий бік цієї антиномії коріниться ще глибше, що засвідчує зізнання письменника О. В. Плетньову: “...уже в самой природе моей заключена способность только тогда представлять себе живо мир, когда я удалился от него. Вот почему о России я могу писать только в Риме. Только там она предстоит мне вся, во всей своей громаде. А здесь (мається на увазі Москва. – В. Ф.) я погиб и смешался в ряду с другими. Открытого горизонта нет предо мною. Притом здесь, кроме могущих смутить меня внешних причин, я чувствую физические препятствия писать... В Риме я писал перед открытым окном, обвеваемый благотворным и чудотворным для меня воздухом. Но вы сами в душе вашей можете чувствовать, как сильно могу я иногда страдать в то время, когда другому никому не видны мои страдания. Давно остывши и угаснув для всех волнений и страстей мира, я живу своим внутренним миром, и тревога в этом мире может нанести мне несчастье, выше всех мирских несчастий” [1, с. 226].

Було б, звісно, перебільшенням зводити ці депресивні вияви до чогось одного: специфічних потреб авторської психіки, природи цієї психіки, внутрішнього анахоретства, інтелектуальної клаустрофобії, схильності до “безпричинних” страждань. Не можна скидати з рахунку засвідчений листами і, головне, творчістю М. Гоголя *алгоритм* його “хресного шляху”, який, не забуваймо, розпочався пориванням з Ніжина до Петербурга і феєричним там перевтіленням з дрібного чиновника у всеросійськи відомого письменника.

Царська столиця завдала першого удару по глибинній сутності Гоголя-малороса, який тільки перші кілька років не помічав (чи вдавав, що не помічає або не *хотів* помічати) всього того, що заволоділо його художньою свідомістю після “Вечорів на хуторі поблизу Диканьки”. Мається на увазі призупинений написанням та друком рідних і – в найзагальнішому сенсі цього слова – близьких по духу “Сорочинської ярмарки”, “Вечора напередодні Івана Купала”, “Ночі перед Різдрвом”, “Страшної помсти” процес *розчуження* з Петербургом як громадянською, умовно кажучи, мрією, де “служба Отечеству” мала принести не лише високе становище, а й рівновелике моральне задоволення. Цього, на жаль, не сталося, і подальша творча праця пояснила чому: М. Гоголь столицю не зміг не те що полюбити, а хоча б щось з її соціально-буттєвих функцій прийняти за норму. Причиною цього стала її багатоліка і різнофункціональна *мертвість*, про що письменник говорить уже в “Невському проспекті”. Спочатку це М. Гоголя ніби лиш веселило: “Создатель! Какие странные характеры встречаются на Невском проспекте! Есть множество таких людей, которые встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и если вы пройдёте, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды” [2, с. 231]. З точки зору здорового глузду, який, не зайве нагадати, формувався в М. Гоголя не в столиці і який навіть в ярмарковому безладі вмів розгледіти красу, розум та буттєву доладність, наведений “світпорядок” виглядає щонайменше фарсовим. А з урахуванням того, що в ньому і ним знецінено життя як процес безперервної розумної праці, вінцем якої, безперечно, є не вміння “написать отношение с одного казённого места в другое”, – маємо підстави вважати М. Гоголя, автора “Петербурзьких повістей”, одним із тих маргіналів російської літератури, які не стали виразниками її національного духу. Останній постає, наприклад, з “Мідного вершника” О. Пушкіна чи й навіть “Бідних людей” або “Злочину і покарання” Ф. Достоевського, де Добро і Зло належать дійсності, яка не поділяється на своє і чуже. У М. Гоголя навпаки – своє, себто за тогочасними вимірами малоросійське, виразно тяжіє у бік Добра, хоч є в ньому й неймовірно дурні сільські голови, злі мачухи, ворожки, відьми, не говорячи вже про людей-”віртуалів” типу Івана Федоровича Шпоньки або Афанасія Івановича та Пульхерії Іванівни Товстогубів.

Художній світ М. Гоголя – то не “національна околиця”, а саме світ, притому контекстуалізований російською культурою як поступально свій. Не менш важливо й інше – охоплення дилеми “великорос – малорос” етнонімом “росіянин”, якого М. Гоголь ніколи не зрікався, захищаючи право всього лиш на “разнообразье особенностей” різних гілок російського народу, переносячи їх також на Київ, Петербург та Москву. З переважаючою симпатією, зрозуміло, до Києва. І то не тому, що останній був малоросійським чи (цього немає й досі) українським, а з огляду на уявну чи можливу його “афінськість”, що з огляду на стародавні Афіни – Рим могло означати протиставлення культури та звичаїв матричних і – запозичених з усіх усюд. У цьому сенсі Євгеній (у старор. мові – “життя”) з “Мідного вершника” О. Пушкіна і молодий ніжинець і, одночасно, автор “Петербурзьких повістей” М. Гоголь мають набагато більше спільного¹, аніж відмінного, оскільки для обох камінна імперська столиця чужа.

Столиця ставиться з цілковитою байдужістю до “малої людини”, якою є і художник Чертков (“Художник петербургский! Художник в земле снегов, художник в стране финнов, где всё мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно. Эти художники вовсе не похожи на художников итальянских, гордых, горячих, как Италия и её небо; напротив того, это большею частью добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий...”) [2, с. 193], і знеособлений колезький асесор Ковальов (“Ніс”), і художник Чертков (“Портрет”), і Акакій Акакійович Башмачкін (“Шинель”).

Віддаючи належне чуттєвій впливовості подібних поетичних піднесень, необхідно зазначити, що в тексті “Мертвих душ” вони стали свідченням не лише художньої сили, а й цілком зримої авторської неспроможності наповнити зміст означеної “поєми” чимось переконливішим від неї самої. Практично кожна сторінка розповіді про залучення героїв роману до, безперечно, існуючого, **але не в Гоголеві і не для Гоголя**, середовища соціальної справедливості та високої духовності, стала художньо мертвою. І все, слід думати, тому, що письменник **не любив** Росію такою ж мірою свідомо і щиро, як Малоросію історичну. А точніше – віддалену від загальноросійського духу і букви рівно настільки, щоб її люди, небо, поля, містечка і села свідчили про належність до імперії лише старокнижною російсько-українською мовою. Але не старожитнім українським побутом, далеким не лише від мануфактур, а й великих та малих міст, які у Гоголя мали одне лице²: “Фонари ещё не зажигались, кое-где только начинались освещаться окна домов, а в переулках и закоулках происходили сцены и разговоры, неразлучные с этим временем во всех городах, где много солдат, извозчиков, работников и особенного рода существ, в виде дам в красных шляпах и башмаках без чулков, которые, как летучие мыши, шныряют по перекрёсткам. Чичиков не замечал их и даже не заметил многих тоненьких чиновников с тросточками, которые, вероятно,

сделавши прогулку за городом, возвращались домой. Изредка доходили до слуха его какие-то, казалось, женские восклицания: “Врешь, пьяница! Я никогда не позволяла ему такого грубиянства!” – или: “Ты не дерись, невежа, а ступай в часть, там я тебе докажу!..” Словом, те слова, которые вдруг обдадут, как паром, какого-нибудь замечтавшегося двадцатилетнего юношу, когда, возвращаясь из театра, несёт он в голове испанскую улицу, ночь, чудный женский образ с гитарой и кудрями. Чего нет и что не грезится в голове его? Он в небесах и к Шиллеру заехал в гости – и вдруг раздаются над ним, как гром, роковые слова, и видит он, что вновь очутился на земле, и даже на Сенной площади, и даже близ кабака, и вновь пошла по-будничному щеголять перед ним жизнь” [3, с. 154]. Взаємозв’язок вищезгаданої буденності з містом, яке має театр, “Сенную площадь”, тобто – самим Петербургом, дозволяє існування ще однієї вказівки на величезну прірву між Гоголем-митцем і Гоголем-громадянином, який молодим до столиці рвався, але сприйняти її не сприйняв.

Отже, окреслені в статті витоки впливу міста на творчість та формування естетичних поглядів митця можуть стати предметом подальшого дослідження в цьому напрямку.

Література і примітки

¹Не зайве підкреслити й спільність авторського визначення жанру, що, між іншим, вказує на сенсову близькість віршованої “петербургської повісті” О. Пушкіна (1833) і тоді ж розпочатих і впродовж 1834 – 35 рр. закінчених повістей М. Гоголя.

²У межах, зрозуміло, Росії, а не, наприклад, Італії, Франції, Австрії чи Німеччини, де письменник насолоджувався історико-мистецьким *минулим* Венеції, Риму, Парижа, Відня і практично не цікавився прозаїчною їхньою щоденністю.

1. Гоголь Н. Собр. соч.: В 7 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1967. – Т. 7. – 470 с. **2. Гоголь Н.** Собр. соч.: В 7 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1966. – Т. 2. – 379 с. **3. Гоголь Н.** Собр. соч.: В 7 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1967. – Т. 5. – 622 с.

Фоменко В. Г. Гоголь і місто

У статті розглядається вплив міста на творчість та формування естетичних поглядів М. В. Гоголя.

Ключові слова: місто, світогляд, алгоритм, національний дух.

Фоменко В. Г. Гоголь и город

В статье рассматривается влияние города на творчество и формирование эстетических взглядов М. В. Гоголя.

Ключевые слова: город, мировоззрение, алгоритм, национальный дух.

Fomenko V. G. Gogol and the city

The article examines influence of the city on artistic work and forming of aesthetic views by M. V. Gogol.

Key words: city, outlook, algorithm, national spirit.

УДК 82.09+ 929 Лавріненко

Т. П. Шестопалова

**КЛАРНЕТИЗМ ТА НЕОБАРОКО
В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ МИСЛЕННІ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА**

Актуальність обраної теми зумовлена тим, що поняття необароко сьогодні активно застосовується для характеристики мистецтва (зокрема, живопису та літератури), що постало в постмодернізмі. Як показала на основі аналізу зарубіжних та вітчизняних досліджень (О. Калабрезе, Д. Затонський, В. Власов, М. Над'ярних) І. Заярна, термін “необароко” утвердився в науковому обігові від середини 70-х рр. минулого століття на позначення мистецтва кінця цього самого століття [1, с. 9].

Тим часом, в українському літературознавстві до нього значно раніше звернувся Ю. Лавріненко. Метою статті є визначити особливості застосування інтелектуалом цього конструкту щодо модерного українського мистецтва (зокрема, літератури) 20-х – 60-х рр. минулого століття. Об'єктом послужили виступи Ю. Лавріненка кінця 50-х – 60-х рр. ХХ ст., а предметом – саме поняття необароко.

Уперше Ю. Лавріненко вжив його 1959 р. в есе “Література вітаїзму”, показавши необароко як духовний архетип українського модерністського мистецтва. Уже тоді було зрозуміло, що дослідник прагнув вказати матричні, сенсотворчі характеристики традиції, яка обіймає кількавікову тяглість українського письменства [2, с. 960 – 962]. Із того часу він обґрунтував концепт необароко в якості означення провідного стилю українського модерного мистецтва. Метою цієї статті є з'ясувати семантичні риси поняття необароко в критичній спадщині Ю. Лавріненка.

Думка про необароко народилася в дослідника в результаті захопленого вивчення модерністичних творів М. Бажана та П. Тичини. Ю. Лавріненко описав відкритий ним мистецький світ критичною мовою, ізоморфною мові стильового ключа їхньої творчості: “В обох був і підсвідомий, і свідомий потяг та інтерес до епохи барокко 17-го століття. Різниця в тому, що Тичина йде по небесних вершинах, позираючи на потворності бездонного пекла. А Бажан іде по дну, загібаючи разом і грім вулканів, і сягаючи до блакитних арок неба. Цілком відмінні в своїх полюсах – ці два поети сходяться на екваторі світу, який вони старалися

разом збагнути й відтворити у своїй творчості” [3, с. 497]. Потужна метафорична характеристика виражає властивий кожному поетові характер та динаміку мистецького світосприйняття, що лягли в основу “архитворів” українського необароко. Сама естетика бароко за такого розмислу стає базовим чинником формування стилю українського письменства 20-х рр.

Добі бароко був притаманний своєрідний “еклектизм” світовідчуття, покликаний до життя і забезпечений довірою до найдавніших підвалин людської свідомості. Культура бароко якнайширше оперувала символом як головним засобом художньо-філософського висловлювання [4]. Тому спорідненість Тичининої модерної поезії й барокового світовідчуття й типологічна (коли мати на увазі визначальні для слов'янського модернізму ідеї символізму та бергсонівського інтуїтивізму), і генетична¹ (коли мати на увазі успадковану поетом традицію Г. Сковороди).

М. Бажан паралельно висунув декларацію стильової самосвідомості необароко (дискусія з М. Семенком та Г. Шкурупієм, видана книжкою “Зустріч на перехресній станції (розмова трьох)”) й написав вершинні твори необарокового світовідчуття “Будівлі”, “Ніч Гофмана”, “Тетто в Гумані”, “Розмову сердець”. У *Розмові трьох* герой від імені М. Бажана проголосив: “Я люблю органічну, міцну й нефальшовану культуру. Таку культуру Україна знала лише одну: культуру феодалізму, культуру Мазепи. [...] Брама Заборовського, колишній розпис Печерської Лаври, Тарасевич і Зубрицький, ікона Самойловича, чернігівські гути – невичерпне творче джерело. Той складний комплекс з географічних, економічних і соціально-історичних передумов, що зветься Україна, – сам нап’ється ще раз і всьому людству дасть пити з того джерела, профільтрувавши і очистивши воду [...]” [5, с. 81]. Крім уже названих, подію необарокового синтезу, безумовно, становить поема “Сліпці”, “матеріалом якої було, може, найдивовижніше поруч із козаком явище барокової України – орден сліпих старців, міцно організований цех” [2, с. 500].

Як і у випадку П. Тичини, Ю. Лавріненко вказує на найбільш приметну ознаку необарокової поетичної мови М. Бажана, котра полягає в злютованості та взаємопереходах протилежностей і пориває вислів “поза межі краси” (Д. Чижевський), від аполонівської гармонії й рівноваги до двигіння слова діонісійською невтримною енергією, що йде від напоєності життям, від почування меж фізичного існування затісними для власного “Я”, від усвідомлення глибинної причетності до могутнього потоку міфічних та легендарних начал власної історії. “Велич”, “сила”, “дотеп”, “страхіння поруч із сонцем і блакитним небом, гра різних первнів, сенсація, поліфонія океану явищ і звуків життя” [2, с. 501] – усе це арсенал класичних засобів бароко, який витворив родючий та тривкий ґрунт для модерністського новаторства П. Тичини, М. Бажана, М. Хвильового, Ю. Яновського, М. Куліша, а згодом, в

еміграції, Т. Осьмачки, В. Барки, В. Лесича, Ю. Косача, а також “п’ятдесятників” та “шістдесятників”. Водночас без “почуття єдиного закону” усі ці засоби самі по собі могли б призвести “або до романтичного садизму, або псевдомодерністичного хаосу” [2, с. 501], – застеріг дослідник.

Судячи за його працями, Ю. Лавріненко не полишав надії вичіткувати цей “єдиний закон” у рамках наукової логіки та термінології. Нині можна говорити, що йому вдалося виконати це завдання в окремих дослідницьких перспективах.

Перша. Усі традиційні засоби підпорядковуються вимозі стильової єдності, зумовленої трагічним баченням історії української літератури. “Наскрізь трагічна” – так дослівно сприймає шлях розвитку національного письменства Ю. Лавріненко. Спираючись на відому працю В. Мушга “Трагічна історія літератури” (Берн, 1957 р.), український вчений бачить таку концепцію літературного розвитку найбільш відповідною специфіці українського модернізму. Вона втілена в есе “Література межової ситуації” й “Література вітаїзму”. Крім того, “формально-естетичний аспект “трагічної лірики” (у творчості Т. Шевченка, раннього П. Тичини, В. Свідзінського, Т. Осьмачки, М. Хвильового та інших) дослідник планував висвітлити в оглядовому розділі “Стиль – Барокко – Необарокко” збірки “Зруб і парости”, але з особистих причин не встиг його завершити. В архіві містяться окремі частини огляду: “Розвиток поняття стилю”, “Останній великий європейський стиль”, “Ігнорація і перебільшування барокко в Росії”, “Українське літературне барокко у відкритті й інтерпретації Дмитра Чижевського”.

Тези цих рукописів сумлінно підперті приступними дослідникові джерельними матеріалами. У його картотеці зібрано близько півсотні бібліографічних записів, крім того, цитати, робочі нотатки, “копірайти” найважливіших праць про бароко та “барокових людей”, що з’явилися як у Вільному світі, так і на терені СРСР (Д. Наливайка, Я. Дзири, П. Яременка) та ще дореволюційної Російської імперії. Однак найбільший вплив на формування Лавріненкового погляду справили дослідження відповідної проблематики Д. Чижевського. Про це свідчать і подані тут назви частин замисленої стилезнавчої праці, котрі вступають в діалогічні зносини з текстами Д. Чижевського про бароко [6, с. 24, 331 та ін.].

Трагічність виступає однією із засновкових ознак бароко, які формулює академічний вчений. Вона виступає обіруч з непевністю становища людини, яку так гостро сприйняло бароко, “виважує” її собою. Наголос на трагічному XVII ст., загальновідомому як доба Руїни в історії України, згадка про тридцятилітню війну в Європі замикають на собі концептуальне бачення “непевності”, “тлінності”, “смертності” в естетиці бароко, що зумовлюють та викликають собою цілу низку інших її елементів [6, с. 339]. На нашу думку, Ю. Лавріненко не механічно

запозичує від академічних дослідників (В. Мушг, Д. Чижевський) поняття трагічності для власної критичної системи. Його функція не в тому (точніше, не тільки в тому), щоб обійняти факти нищення, руйнації, загибелі, які виповнили собою болісно животрепетний і неперехідний у своїй значущості для інтелектуала відрізок 20-х рр. українського модерного мистецтва минулого століття. Основний бік акцентуації трагічного – це увести читача в стан *інтуїтивної видющості*, коли упізнаваний понятійний маркер передбачає й зумовлює відповідну налаштованість суб'єктивної свідомості на сприйняття феномену відродження в сукупності екзистенційних та інтерпретативних (а відтак, актуальних темою життя, а не смерті) начал.

Тут ми бачимо в Лавріненковій праці теоретичну імплікацію положень естетики Б. Кроче, який констатував, що поза межами естетики Прекрасне, Трагічне, Гумористичне загрожені перетворенням на спекулятивні поняття, шикуючись у “кумедно фантастичний ряд прогресії”, котра може завершуватися будь-яким із цих понять. Натомість “у її [естетики – Т. Ш.] комплексі вони означають ні що інше, як тотальність почуттів (емпірично роз'єднаних та згрупованих); почуття ж, у свою чергу, утворюють вічну матерію для художньої інтуїції” [7, с. 408]. Саме з такою критичною інтенцією створені “внутрішні” письменницькі біографії – силвети “Розстріляного відродження”, як ми це показали в попередньому (третьому) розділі.

Конструкт трагічного має безпосереднє відношення до концепту свободи стосовно мистецької творчості. Працюючи над есе “Література межової ситуації”, Ю. Лавріненко замислюється над питанням, чи стан тотальної свободи є взагалі чинником досягнення мистецтвом його найвищої якості, та приходиться до думки, що справжнє мистецтво народжується з внутрішнього потрясіння людини, котра опиняється в місці перехрещення *актуальності*, котра символічно тяжіє до заникання, втрати, розпаду, переходу в інший стан, і *вічності*, у тому сенсі, як цей перетин розумів іще Ш. Бодлер, для якого естетичний досвід модерності зливався з її історичним досвідом, а твір мистецтва якраз і позначався точкою перетину ліній теперішності й трансцендентності [8, с. 14]. Наведемо промовистий запис із робочих нотаток Ю. Лавріненка: “...література – в обценьках. Її не можна брати прямо. Удавання, фальшув., езоп.мова, натяки – і лише в меншості – прямий вислів, удар, чиста порода. І цим вона цікава – як матеріал для психолога, соціолога – і психіатра – межі придушення, деформації – і межі захисту від них.

А з другого боку, вона виявляє проблему: може, її зовсім не було б – якби була “свобода”: може, людина взагалі нездібна бути “вільна”. І утиск може бути стимулом [далі підкреслено червоним і виведено на поля сторінки: “Лише коли утискають щось, що є” – Т. Ш.]. І утиск у комб[інації] з силою відродж[ення] дали – оце саме дивне явище – може, загально, універсально-типове [ідеться про літературу межової ситуації – Т. Ш.]. Охо-хо!” [9].

Лавріненкова думка поєднує тут близькі дослідникові естетичні й філософські контексти, репрезентовані іменами І. Канта, Г.-В.-Ф. Гегеля, А. Шопенгауера. Зокрема, у філософських поглядах Канта й Гегеля закорінене ставлення до трагічного способу сприйняття світу як “підвищеного, ускладненого”, такого, що ховає “великі субстанціальні цілі” [10]. Трагічне становить той особливий центр сприйняття світу, у якому модерна людина мусить “чи то загинути... чи то омолодитися” [8, с. 99] (у межах Лавріненкової критичної системи – “відродитися”). Ф. Ніцше, думками якого переймалися Лавріненкові побратими за уманських часів, теж латентно присутній у цій системі, оскільки в “Народженні трагедії” вказав, що за умови виправдання світу в якості естетичного феномену “скрайня лють та біль” стають “проекціями творчого духу” [8, с. 103].

Таким чином, обраний Ю. Лавріненком у якості концептуального трагічний підхід до української літератури модерного часу враховує історико-культурні та соціополітичні чинники та контексти її появи та функціонування. Крім того, він вступає в діалог з фундаментальною настановою філософського модерного мислення, оскільки Ф. Ніцше, а далі його наступники М. Гайдеггер, Ж. Батай, Ж. Дерріда провадили до “суб’єкт-центрованого розуму як принципу модерну”, заклали основу та здійснювали його критику, насаджуючи тему виснаження сучасної епохи, якому може запобігти діонісійський міф та кардинальна переоцінка морально-етичних кордонів людської сутності. Натомість український дослідник не є речником такого погляду. Замість зняття кордонів він обстоює неостаточну конфігурацію розширювального простору людської екзистенції як середовища мистецького духу, пропонуючи для наочного представлення своєї ідеї конструкт *необарокової параболі*.

Друга. Необарокова парабола становить репрезентативний конструкт критичної свідомості Ю. Лавріненка. Прецедентний простір мислення надає архетип літературної параболі, знайдений вченими у старовірських поезіях та в євангельських притчах Ісуса Христа. Також у бароковій культурі існувало уявлення про параболу як “рівняння” або навіть як різновид “повчальної літератури” чи схоплення правди через аналогію, алегорію [...]. Гете назвав одну свою книжку *Книга параболь*. Але чи не найвеличнішу параболу Гете можна додати у зіставленні Фавста з Мефістофелем у поемі-трагедії *Фавст...*” [11, с. 49]. Випадки застосування параболі в літературі дослідник узагальнив як застосування *тез* та *антитез* задля а) синтезу, б) контрасту, в) “парадоксально протибіжної рівнобіжності і взаємодії двох чи й більше протиставних феноменів” [11, с. 49].

Про задум сформулювати відповідну величину стосовно феномену відродження в українській модерністській літературі він писав: “Видатніші таланти літератури “Розстріляного відродження 1917 – 1927”, як Павло Тичина, Микола Хвильовий, Микола Бажан, Сосюра та інші

створили літературну параболу, що далеко переростає поняття притчі або “параболи”, я називаю їхню параболу необарокковою, а їхній стиль “українське необарокко”. Коли параболою старого барокко творила притчу-зіставлення, протиставлення, антитези, то необароккова параболою Тичини 1917 – 1927 років найбільше прагнула здобути синтезу єдиного образу, перебороти, здавалося б, нездоланні протилежності чи суперечності. Адже життя являє собою цілісну збалансовану сукупність тих трагічних протилежностей і не дається тезам-антитезам остаточно роздирти себе” [12]. Тут ми знову зустрічаємося з визначальною ознакою думки Ю. Лавріненка – синтетизмом. Антитетичний спосіб існування світу можливий тільки за умови, що протилежності стремлять до взаємопідсилення й взаємопідтримки водночас, засадничо передбачають простір об’єднання, практично не маючи змоги його досягти.

Листуючись із професором математики, Ю. Лавріненко так продовжував цю тему: “[...] Сосюра силою дитячої наївності поета просто обійняв ці протилежності: “люблю тебе, доба переходова, за горде так і непокорне ні”. Мені здається, що українська необароккова параболою змикла обидві протинапрямні лінії “відкритої кривої”, як називають у геометрії параболу.

Залиште цю проблему для мене. Як математика (і прикладаючи при цьому копію гасла “параболою”) – прошу Вас допомогти мені зрозуміти: чи обидві сторони (лінії) математичної параболою теоретично можуть зійтись десь на безкінечній вісі параболою? Чи ніколи? Коли (як написано в гаслі) параболою має “*lactus rectum*” (озаддя), то чи не може вона теоретично мати також і “голову”?” [12].

У цей час Ю. Лавріненко працює над дослідженням ранньої поезії П. Тичини “На шляхах синтезу кларнетизму” (побачило світ 1977 р.) – “лебединою піснею”, що віншувала собою його ціложиттєвий інтерес до українського мистецького відродження 1917 – 1928 рр. Саме в цій праці він дав аналіз запропонованого ним конструкту на матеріалі “кларнетичної” поезії митця.

Характерним є усвідомлення виростання параболічного стилю художнього мислення з більш універсального й простого способу висловлювання. Спочатку митець “перекидає через безодню хаосу мистецтво антитез. Розсортовує, переформовує хаос на тези, антитези. Вони спершу – статичні антиномії, наче застигли в почутті жаху безвихідності, як “Одчиняйте двері” [...]” [11, с. 39]. Надати перевагу якійсь стороні неможливо, оскільки, суттєво типізуючи контрастні начала образів як *життя / смерть, добро / зло, погодженість / хаос* тощо, “трагічна лірика кларнетизму”, захоче в кожному з них вихід і сплетіння з протилежним: “Здається, поет навмисне дає найбільший хід стражданню і смерті, щоб поетичний опір їм був на рівні і ще більший. Відомо [з автокоментарів Т. С. Еліота, де він апелює до Фрезерової концепції міфів про смерть та воскресіння бога – Т. Ш.], що саме на такій останній межі смерті зненацька зароджується духовий опір їй та

підносить страждання до висот трагедії і дає імпульс відродження”, – зазначає Ю. Лавріненко [11, с. 41]. Ось ще один промовистий щоденниковий запис: “Свідомість смерти – умова духового життя. Але це просто хвороба і слабкість міняти місцями життя і смерть. Смерть – тільки каталізатор життя. А також мірило вартості життя. Бо без неї життя одразу ж стало б нестерпно-пекельно-безвихідно скучним. Ах, ах, кожне сказане слово – “ложь” [13].

Однак саме *людина* вітаїстичного світовідчуття надає перевагу власного сумління відродженському началу порівняно з протилежним. П. Тичина часів “Сонячних кларнетів” належить до цього типу української людини. Він бачить своє завдання в тому, щоб, не завуальовуючи надтонкого кордону між життям і смертю, культурою та диким інстинктом, піднести особистий вибір людини на користь життя. У “Скорбній матері” “засобами симфонії поет пускає на темні лінії катастрофи промені сонця й квітів і вони січуться у “вогнистий дієз” (вислів Тичини деінде). Поле поділяє трагедію Марії, наче бере на себе частку її болю і секундним світлохвильним ритмом Сюїти ч. 3 Й. С. Баха несе вістку про воскресіння” [11, с. 41 – 42]. Домінуюче естетичне переживання Краси – Життя – Надії підноситься над максимумом страждань, якими вповнений Тичинин витвір.

Ю. Лавріненко у властивій йому сердечно-емоційній манері підносить роль читача в народженні естетичного враження: “Пробачте! Цих назв зовсім нема в поемі [краса, надія, життя – Т. Ш.], є тільки чарівні “натяки” і “атмосфера” їхніх вартостей. Але, читачу, поет старанно лишив тобі повне право на власне враження. Як маєш силу – скористайся ним” [11, с. 43]. Це спонукання теж говорить про покладання надії на людину-одномудця, на її волю й вибір у рішенні зберегти світ, але, крім того, говорить про її здатність захистити світ від ламання. Тут доречно згадати думку про відмінність між давньогрецькою та слов’янською міфологіями, яка полягає в тому, “що греки розмовляли з богами землі, моря, сонця, а слов’яни-язичники говорили з самою землею, морем, сонцем, без богів – посередників” [14, с. 19]. У самого ж Ю. Лавріненка в світлі уявлення про міфологічний претекст формування індивідуальної вольової, інтелектуально-духовної постави простежується та тенденція мислення, що утворюється з глибокого співвіднесення історичного моменту власного існування з відпочатковим універсальним континуумом, що його виражає міф. Вона визначає спосіб осмислення неobarокового стилю “Думи про трьох Вітрів”, “Золотого гомону”, заспівного “Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух”.

Водночас цей конструкт доцільний, коли йдеться не про аналіз окремого вірша, а про певний багатокомпонентний синтез авторських інтенцій, котрі акумулюють шанси особистості утриматися на відстані естетичної рефлексії від “злоби дня” й розширити діапазон ліричного переживання з урахуванням не відомих ще людині чинників, що можуть змінювати його характер. Аби не бути голослівними, звернемося до двох

послідовних фрагментів Лавріненкової праці. Так, дослідник пише про “вилити політичної води на огонь і дух чистої поезії” в останніх рядках “Золотого гомону”: замість сподіваної від цього твору корони збірки неупереджений читач, що перебував поза тодішньою політичною кон’юнктурою радянської системи, отримав “бляшку”, котра знецінила всі мистецькі вартості книжки, увібрані поемою [11, с. 48]. “Сонценосний панритмізм вступного вірша; потрясаюча антитеза “Одчиняйте двері”; “синестезія” “Пастелів”; поліфонічний “пасаж Тривання” “Скорбної Матері”; “символ символів “Думи”... І додано ще синтетичну історію-мітотворчу думку. Протиставні лінії параболі – золотий гомін і “чорний птах – очі-пазурі” в змаганні йшли в загадкову безконечність. Так! Але поет зняв лінію “птах – очі-пазурі” і парабола згасла на очах” [11, с. 48].

Другий фрагмент стосується відповіді В. Петришина на наведений уже нами лист Ю. Лавріненка про особливості руху кривих математичної параболі [12]. Зокрема, ішлося про потіснення теорії руху світла в космосі по заокругленій лінії новою, – що припускала розходження Універсуму в безкінечність. “Значить, – запитав я далі, – зімкнення чи розходження ліній параболі і в математиці залежить від багатьох незнаних факторів? І чи в такому разі моє перше запитання добре?” – “Так, – відповів математик, – це власне проблема” [11, с. 49]. Цей епістолярний діалог, радше, кредит, виданий новій тоді теорії про непередбачуваний характер розгортання Всесвіту, сьогодні слід вважати цілком виплаченим. Це зробили М. Сер, К. Поппер, І. Пригожин, І. Стенджерс та інші фізики й методологи науки працями про індетермінізм як принцип Всесвіту [15, с. 316 – 333]. У ключі їхніх напрацювань ми тепер сприймаємо Лавріненків задум специфікувати необарокову параболу щодо математичної та старої барокової як певною мірою провіденційний. Про це свідчить уведення ним у дискурс необароковості конструкту *світлоритму*, що безпосередньо перегукується з ідеєю творчого Хаосу (креативного Хаосу, “світлого Хаосу”), котра змушує нас прийняти й мудро реагувати на світ бездонних можливостей і постійного оновлення, а далі й собі включатися в рух, співмірний такому світові (згадати хоча б уже наведену тут Лавріненкову спонуку читачів включитися в ланцюг творення естетичного враження від поеми “Золотий гомін” [11, с. 43].

Уважно вивчаючи Тичинині рукописи, він нашттовхнувся на автокоментар поета щодо власного стилю, який (стиль) передбачав “використання термінології і символів точних наук” [11, с. 50]. Вдаючись до математичної царини, Ю. Лавріненко піддає сумніву набуте літературознавством про барокову культуру знання, препарує його засобами, умовно кажучи, чужорідної методології, що нині схиляє загально бачити його праці як такі, що містять у собі елементи методологічного плюралізму.

Загалом, конструкт необарокової параболи маркував відповідний методологічний, інтерпретаційний та рецептивно-естетичний простір поетичного мислення П. Тичини, що не вбирався в рамки причинно-наслідкової реальності, потребував для себе щораз живої й зацікавленої індетерміністської інтуїції. М. Сер, використавши метафору хмари для вказівки на актуальну дійсність, написала: “Хмара вже не є тільки погодою чи негодою [...], вона вже всередині нас і навколо нас, вона – у броунівському русі самих речей, вона – в активності живого й історичного, вона або зовсім близько від нас, або дуже далеко, залежно від того, як нам хочеться, вона в мені [...], вона хоч і далека від мене, ... Вона не обмежується метеорами, і все без винятку – це хмара. Усе тече. Вона тече і змінюється” [15, с. 322].

Третій. “Відповідальне серце”, “світлоритм” і хаос “страшної краси” – на нашу думку, усі три величини дають змогу побачити ще один бік “єдиного закону” необароко. Нагадаємо, що Ю. Лавріненко проклав “шлях синтези” Тичининого кларнетизму в риллі західноєвропейського (французького за ґрунтом походження) символізму, який загально визначив досягнення українського та російського символізму. При цьому “складний комплекс осягів” французьких символістів, позначений гаслом “мистецтво для мистецтва” і прагненням до “чистої репрезентації безпосередньої візії” та підходом до твору як до “естетичної одиниці-єдності” [11, с. 18], повернув мистецтво до царства Духу, запереченого матеріалістичним раціоналізмом, “з його підставовими колонами: пізнання (наука), етика (віра), естетика (Краса, мистецтво) у їхньому незалежному “незмішаному співбутті” [11, с. 18].

Російський символізм мав власних теоретиків, натхненників, митців. Зокрема, А. Бєлий проголосив принципову відмінність російського символізму від прецедентного французького, що полягала у відмінності напрямів їхнього руху. Ю. Лавріненко цитує його слова: “Від літератури до релігії підіймається західноєвропейський символізм; і навпаки: від проповіді релігії життя до освячення і усвідомлення цієї проповіді в літературі, в засобах, у формі підіймається до символізму найновіша російська література. [...] Заперечуючи догмати православ'я, приймаємо релігійні символи; заперечуючи догмати марксизму, приймаємо символи перетворення землі” [11, с. 21]. Український дослідник, слідом за формалістами Б. Ейхенбаумом та В. Жирмунським, наголосив на тій ідейній та естетичній безвиході, до якої вели роздуми А. Белого. Цей останній “не добачив [...] поєднання гіпертрофії великого простору [Російської імперії – Т. Ш.] з абсолютною централізацією влади і думки, брак відчуття ритму цілості як “незмішаного співбуття” (думка Г. С. Сковороди) вільних часток. Здається, майже ніхто з геніяльних росіян не міг вповні відчутти ритм здорового співвідношення цілості і вільної частки. Хоч гострий біль від браку такого ритму, від “жахів хаосу” відчували чимало з них: Радіщев, Герцен, Пушкін, Лермонтов, Достоевський, Ф. Сологуб... і разом з ними в цитованій статті про них –

Андрей Белий” [11, с. 22]. Оце розчинення одиниці в “чорній дірі” націоментельного “хаосу”, в який втягнуто “все і вся”, становить найбільшу проблему російського символізму на межі першого та другого десятиріччя ХХ ст., що поглинула талант одного з найбільших російських митців А. Блока. Після максималізму поеми “Дванадцять” “Блок уже поезії не писав”, – процитував Ю. Лавріненко думку Б. Ейхенбаума [11, с. 23].

Однак автор тичинознавчої студії не ховається за щитами російського формалізму та його глибокої критики символістського світовідчуття власної сучасності. Він сприймав цю проблему серцем як частину драми українського модернізму. У листі до С. Погорілого виявилася первісна реактивна субстанція почуттів Ю. Лавріненка до пропагованої Белим естетики, що в книжці зазнала свідомого перепрофілювання інтелектом згідно концепції дослідження Тичининого кларнетизму. Наведемо тут фрагмент цього листа: “Дорогий Семене Спиридоновичу!

Два дні тому одержав від Вас Луг зелений Андрея Белого. [...] розділ ч. 5 “Хаос”, “страшна краса” і “перетворення світу” в проблематиці російського символізму” почну з признання і похвал рос. символізму як “срібного віку” рос. літ. (чи не знаєте, хто перший вжив термін “срібний вік”?) і т. д. Чи не маєте якоїсь антології поезії рос. символістів, або хоч кілька віршиків Андрея Белого? Де був вірш Тичини “І явивсь мені Господь...”? З якого він часу?

В позитивах рос. символізму відзначу його вплив на українську літературу (Белого на Хвильового в прозі обох, а хто і чим впливав на Тичину? [...]) Я засипую Вас питаннями. Будьте певні, ні одно Ваше слово до моєї теми не пропаде марно, не лишиться поза моєю увагою. О, як мені бракує зацікавленого співрозмовника до моєї теми!” [16].

Фетишизації “чорної діри”, “хаосу краси” й “страшної краси” сусідньої літератури Ю. Лавріненко протиставив українську версію стильового синтезу на основі символізму, котра пішла далі французького претексту й практично вчинила критику російського символізму, витворивши власне стильове поле, котре стосовно Тичининої творчості отримало назву *кларнетизму* (В. Барка), а стосовно цілої плеяди його сучасників-митців обґрунтувало й закріпило назву *необароко*. Вірш П. Тичини “Читаю душі ваші, наче книги, я...” Ю. Лавріненко розцінив як “глибоко співчутливу розмову з тодішніми символістами”, оскільки в зоні всмоктування “чорної діри” імперії опинилися не тільки Белий і Блок, а й “протиставлений їй” Тичина. Він перемагає загрозу перетворення власної поезії на релігію, якщо не політику [11, с. 25] тим, що не переймається жодним релігійним чи політичним месіанізмом мистецтва, розташовує його натомість у цілковито іншій площині – архетипної праоснови будь-якої людської діяльності.

Прадавні міфологічні структури, до яких звертається поетична думка, адаптуються питомо українською фактурою живого

просторозмовного мовлення, що надає інтимної упізнаваності навіть дуже віддаленим міфологічно-культурним формам, які починають промовляти до нас “Великою ніжністю” (В. Винниченко) [17, с. 75]. Тим самим Тичина не уникає заангажованості власної поезії, але пов’язує її не з історичною (політичною, релігійною, культурною) місією певної спільноти (народу, класу тощо), а з індивідуальним завданням самостійної творчої одиниці, котра вже фактом наявності в неї певного мистецького відчуття світу є заангажованою життям у сукупності його універсальних та перехідних начал. Ю. Лавріненко артикулює цю заангажованість як “орфеїчну вагу поета та його відповідальності й почуття ритму природи” [11, с. 27].

Тут протиставлення Києва й Москви крізь призму поетичного світовідчуття для Ю. Лавріненка втрачає самоочевидність, оскільки питання виходить за межі політики, де своє й чуже є чітко розмежованими. Кларнетизм Тичини тільки спочатку являв собою “український варіант міжнародного символізму”, далі він утілює “власну синтезу поетичного стилю”. Крім відомих символістських прийомів та настанов [11, с. 31], її власне визначає ритм як “конструктивний фактор” або, за Платоном, “порядкуюча сила” – *антихаос* в “творчості-житті-Космосі” [11, с. 32], а також “естетична форманта” думки поета. Ритм специфіковано як *світлоритм* – це поняття має вказувати за засадничу для поета й самого дослідника ідею верховності життя над смертю. У “Коментарі до “Таємниці “Золотої квітки” К. Юнг писав, що світлова символіка виражає сутність або свідомість (sing): “Мені відомий ряд європейських зображень мандали, де щось – неначе завитий у пелени зародок рослини – плаває у воді, а з глибини у нього проникає вогонь, який ініціює зростання та зумовлює виникнення великої золотої квітки, що виростає із зародкової бульбашки.

Ця символіка належить до різновидів алхімічного процесу очищення та облагородження: темрява породжує світло [пригадати бодай “чорного птаха” із Тичининого “Золотого гомону” – Т. Ш.], ... безсвідоме стає усвідомленим у ролі процесу життя та зростання... Таким чином здійснюється об’єднання свідомості та життя” [18, с. 6]. Виглядає, вказівка на світло в назві конструкту *світлоритм*, з одного боку, викликана прагненням Ю. Лавріненка зробити власну критичну мову ізоморфною художньому матеріалові, який вона інтерпретує [Див. про це: 17, с. 127 – 128]. З другого, – розкриває основну теоретичну інтенцію дослідника в цьому та ряді інших літературознавчих текстів, що, як тут виглядає, має вихід думки в простір архетипної та міфологічної критики. Вона полягає в пошукові й адаптації таких понятійних маркерів, які вказують на взаємозумовленість універсального, “позаіндивідуального” буття та індивідуальної, особистісної перспективи його помислення. Поезія трактується як реальний спосіб впорядкування світу, механізм його постійного оновлення за умови, що “відповідальне серце” поета втримує в собі цю синтетичну реальність. Наведемо характерну

ілюстрацію з Лавріненкової праці: “Можна думати на додачу і про психологічний аспект – класична розгра хаосу війни, революції, інтервенцій і анархізму на території України саме в час її *відродження* – болючою протиставністю (від протилежного) стимулювати в чутливій душі поета шукання і винахід *ритму* як *протихаосу*. Ритм як вищу закономірність усіх “останніх речей” висловив Тичина у вступному ніби програмовому вірші “Соняшні клярнети”, що дав ім’я цілій книжці і синтезі клярнетизму” [11, с. 33].

Усе сказане схиляє розглядати конструкт необароко в динамічній єдності історичної традиції та екзистенційної заангажованості окремої творчої особистості в простір актуальних інтелектуально-духовних пошуків своєї доби, котрими інспірується вся соціальна й культурно-історична динаміка в цей час. Недаремно Ю. Лавріненко остаточно визначає необарокову параболу як “поетично-композиційний засіб не просто “зіставлення для порівняння”, а формування протилежностей у їхньому динамічному зростанні” [11, с. 48]. Усе сказане в перспективі намічає комплексне питання про необароковий статус українського модерного письменства.

Література і примітки

¹ Давні українці вважали, що був час, коли сонце, місяць і зоря перебували на небі разом. Але й пізніше, коли вони поділили добу між собою, народ не перестав уявляти їх членами родини, що давало змогу сприймати їх разом. “Усі небесні світила – це одна родина: сонце – жінка, місяць – чоловік, молодий, а зорі – то дітки, як то співається в наших колядках”, – писав І. Огієнко [28д, 25]. Крім того, у старозавітній міфології є віщий сон Йосипа, де ціла родина небесних світил уклонилося йому на знак вибраності: “...ось сонце, і місяць, і одинадцять зірок схиляються переді мною” (Бут. 37, 9).

1. Заярняя И. Необарокко в русской поэзии второй половины XX столетия: динамика эстетических систем / И. С. Заярняя. – К.: Логос, 2009. – 224 с. **2. Лавріненко Ю.** Розстріляне відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей / Юрій Лавріненко / [упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка]. – К.: Смолоскип, 2004. – 992 с. **3. Лавріненко Ю.** До поєднання модернізму і традиції в необарокко / Юрій Лавріненко // Слово: Література, мистецтво, критика, мемуари, документи: Зб. 3. – Нью-Йорк: Об’єднання Українських Письменників в Екзилі, 1968. – С. 493 – 509. **4. Ушкалов Л.** Світ українського бароко. Філологічні етюди. – Х.: Основа, 1994. – 112 с. **5. Легкосиня** даль. Ваплітянський збірник / За ред. Ю. Луцького. – Нью-Йорк, 1963. **6. Чижевський Д.** Українське літературне бароко / Дмитро Чижевський: Вибр. праці з давньої л-ри. – К.: Обереги, 2003. – 576 с. **7. Кроче Б.** Естетика // Кроче Б. Антологія сочинень по філософії / Бенедетто

Кроче. – СПб.: Пневма, 1999. – 480 с. **8. Хабермас Ю.** Философский дискурс о модерне / Юрген Хабермас / [пер. с нем.] – М.: Весь мир, 2003. – 416 с. **9. Лавріненко Ю.** [Підготовчі нотатки до теми “Література межової ситуації”] // Jurij Lawrynenko Papers. – Series V: Writings. – Subseries 3: Monographs. – Box 25, folder 3 – 5 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **10. Лавріненко Ю.** [Виписки з філософських праць про трагедію] // Jurij Lawrynenko Papers. – Series V: Writings. – Subseries 3: Monographs. – Box 25, folder 3 – 5 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **11. Лавріненко Ю.** На шляхах синтези кларнетизму / Юрій Лавріненко. – Б. м.: Сучасність, 1977. – 64 с. **12. Лавріненко Ю.** Лист до В. Петришина від 3. 12. 1976 р. // Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 8, folder 2 – 3 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **13. Лавріненко Ю.** Щоденник. Запис від 4. 3. 1965 р. // Jurij Lawrynenko Papers. – Series IV: Diaries and Notebooks. – Box 14, folder 1 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **14. Яременко В.** Лірика Володимира Свідзинського // Свідзинський В. Поезії / Упор., вступ. ст. та прим. В. В. Яременка. – К.: Рад. письм., 1986. – 324 с. **15. Рюс Ж.** Поступ сучасних ідей: панорама новітньої науки / Жаклін Рюс / [пер. з фр. В. Шовкун]. – К.: Основи, 1998. – 669 с. **16. Лавріненко Ю.** Лист до С. Погорілого від 11. 4. 1977 р. // Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 8, folder 5 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library. **17. Шестопалова Т.** Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації / Тетяна Шестопалова. – Луганськ: Альма-матер, 2003. – 198 с. **18. Юнг К.** Коментарій к “Тайне Золотого цветка” / К. Юнг // Лит.обозр. – 1994. – № 3 – 4. – С. 3 – 13.

Шестопалова Т. П. Кларнетизм та необароко в науково-критичному мисленні Юрія Лавріненка

У статті з'ясовуються риси необароко як цілісного естетико-художнього закону українського модернізму 20-х років ХХ століття. Визначено три складові цього закону, які поєднують у собі історичну традицію бароко та екзистенційну заангажованість українського інтелектуала.

Ключові слова: необароко, трагедія, відродження.

Шестопалова Т. П. Кларнетизм и необарокко в научно-критическом мышлении Юрия Лавриненко

В статье выяснены черты необарокко как целостного эстетико-художественного закона украинского модернизма 20-х годов ХХ века. Определены три составляющие этого закона, которые несут в себе историческую традицию барокко и экзистенциальную тенденцию украинского интеллектуала.

Ключевые слова: необарокко, трагедия, возрождение.

Shestopalova T. P. Klarnetizm and neobaroque scientific-critical thought of Juri Lawrynenko

In the article the lines of neobaroque are found out as an integral aesto-artistic law of Ukrainian modernism of 20th of XX th century. Certain three constituents of this law, which carry in itself historical tradition of baroque and existential tendency of the Ukrainian intellectual person.

Key words: neobaroque, tragedy, rebirth.

**Актуальні проблеми літературознавства:
зарубіжне літературознавство**

УДК 821.161.1-3.09+929 Даль

Т. В. Старецкий

**КОМИЧЕСКАЯ ГРАНЬ ЦИКЛА В. И. ДАЛЯ
“ПЯТОК ПЕРВЫЙ”**

В 1832 г. В. Даль – автор знаменитого Толкового словаря – закончил свой первый сказочный цикл “Русские сказки... Пяток первый” [1]. В него вошли такие художественные произведения: “Об Иване-молодом сержанте”, “О Шемякином суде”, “О Рогволоде и Могучане-царевичах”, “Невиданное чудо, неслыханное диво”, “О походе чёрта-послушника, Сидора Поликарповича”. Сказки сборника призваны были представить общую картину российского общества и подвергнуть сатирическому осмеянию человеческие слабости и недостатки государственной идеологии в целом.

“Пяток” на сегодняшний день исследован достаточно полно. О сложностях, связанных с созданием и последующим изданием цикла, а также реакции власти на его появление можно узнать из монографии Ю. Фесенко [2]. Специфика жанра литературной сказки заключается в объединении фольклорных и литературных средств. Данную особенность “пятка” выделила в своей работе Т. Леонова [3, с. 124 – 141]. О фольклоризме цикла (тематика, пословичные элементы), а также о форме сказа и его особенностях представлено в тезисах К. Тарасова [4; 5]. Л. Дереза в своей монографии [6] исследует сказочную сюжетику цикла, а также сравнивает “пяток” с циклом Н. Гоголя “Вечера на хуторе близ Диканьки”. Также следует отметить, что В. Даль в качестве основы для большинства своих сказок использовал известные фольклорные произведения. В “пятке” – это первая, вторая и четвёртая сказки. Данная сторона далевского творчества представлена в монографии И. Лупановой [7, с. 336 – 381].

Следует отметить, что “пяток” писался во время, когда создавали свои сказочные циклы Н. Гоголь (“Вечера на хуторе близ Диканьки” 1832 г.) и В. Одоевский (“Пёстрые сказки красным словцом” 1833 г.). Литературный пафос большинства произведений в данных циклах можно охарактеризовать как комический.

Цель данной статьи – рассмотреть сатирико-юмористические аспекты в “Пятке первом” как едином художественном целом, а также сравнить комические средства (фольклорные и литературные) далевского

цикла со средствами комизма сказочных циклов, написанных в 30-е гг. XIX в.

Сказочное повествование в “пятке” (также как в “Вечерах” и “Пёстрых сказках”) ведётся от имени героя, который может быть представлен в виде скомороха или балаганного артиста (балаганного деда).

Далевский балагур – обличитель, как и положено быть скомороху. Стиль его речи, лексика – всё указывает на построение автором параллельного действительности мира, основой которого есть обличение и смех без правил. По словам Ю. Лотмана, особенность балагана заключается во вседозволенности, “нарушении моральных запретов”, фривольной тематике [8, с. 487]. Так в “пятке” этот мир представлен совокупностью назревших вопросов в сфере власти и делопроизводства, судебной системы, воинской повинности, а также некоторыми частными ситуациями. Сарказм, нескрываемая ирония, “фамильярная речь”, названная так М. Бахтиным [9], наряду с шуточными ругательствами и проклятиями; а так же нагромождение словосочетаний (напр., “Русский театр живых картин, танцов и фокусов китайца Су-чу на русском деолекте со всеми китайскими причудами” [10, с. 17]) – всё это характерно для стиля ярмарочных представлений, имевших место в России до революции 1917 года. “А кому сказка моя <...> не по нутру, <...> тот садись за грамоты французские <...> читай бредни высокоумные!” [11, с. 3]. В такой манере обыграны сказки “пятка”, а также ряд последующих произведений автора, вошедших в другие сборники.

В первой сказке цикла “Об Иване молодом сержанте” высмеивается власть. Главный герой проходит чреду испытаний по воле “царедворцев”. В развязке царь и придворные свергаются, а на их место приходит холоп, ведающий, как лучше править народом.

Тема сказки – противостояние выходца из народа “Ивана спроста без прозвища” и завидующих “царедворцев” с царём Дадоном. Цепь взаимоотношений героев построена на четкой схеме общественного строя: солдат “Иван-сержант”, представляющий низшие слои населения, “губернаторы”, “сенаторы”, “генералы” – образ исполнительной власти, “Царь Дадон” – верховная власть. Художественные приёмы осмеяния в сказке разнообразны. Например, сарказм можно наблюдать в бескомпромиссной характеристике царской свиты: “А царедворцы его кто взят из грязи да посажен в князи; кто и велик телом да мал делом; <...> тот с виду орел да умом тетерев, <...> так все плуты на голо, кто кого сможет, тот того и гложет, ну, словом, живут только хлеб жуют, едят – небо копят!” [11, с. 10]. Паремические мотивы в данном случае служат скорее комическим целям, нежели поучительным. Поговорка в устах сказочника-скомороха превращается в средство осмеяния.

Для осмеяния исполнительной власти помимо обличающего сарказма В. Даль использует приём, широко используемый базарными

артистами и описанный П. Богатырёвым [12, с. 466], – вкрапление иноязычной лексики в макароничной форме: “Нет вам пардону!” [11, с. 23]. А также – паронимии: губернатор в “валентиновом халате, с парламентёром на шее, <...> выскочил из терема своего в три аванжа (этажа. – Т. С.) на балахон (балкон. – Т. С.) и старался усмотреть в подозрительную (подзорную. – Т. С.) трубу подступающего неприятеля” [11, с. 11]. Так, искажение внешней формы слов, увязываясь с образом персонажа, неизменно ведёт к искажению восприятия объекта описания, чем доводит представление о нём до гротескного уровня.

Комический пафос сказки представляет собой обращение к фольклорным источникам сатиры. Наказание холопом господина (представителя социально высшей ступени) – традиционный фольклорный приём: “Вороватый мужик”, “В-чём-я” [13, с. 854, 1035]. Эту особенность фольклора можно наблюдать уже в сказочных произведениях XVIII в. Например, в сборнике сказок Д. Молдавского [14, с. 11 – 14], налицо смена прообраза царя: Иван Грозный – Петр Великий. В обоих случаях образ – однозначно положительный. В XIX в. “царь” становится сатирическим героем. Так, комизм сказки “Об Иване-сержанте” состоит из риторических фигур (в виде саркастических насмешек) и использования речевых средств осмеяния (макаронизмов, паронимии).

Вторая сказка “пятка” “О Шемякином суде” в целостном виде представляется ироническим взглядом на судопроизводство. Автор в первых строках сказки устами сказочника заявляет: “была когда-то быль, а ныне сказка будничная” [11, с. 26], давая понять, что нижеследующее повествование, несмотря на всю реалистичность, всего лишь вымысел, утративший всякий смысл.

Далевский Шемяка – сельский староста, затем – воевода, вершащий правосудие так: “Где суд, там и расправа; мы проволочки не любим!” [11, с. 27]. За каждым вынесенным Шемякой “приговором” неизменно следует ироническая фраза сказочника, что в совокупности с нелепостью самих судебных решений даёт эффект и разделяющего юмора, и обличающей сатиры. А, следовательно, – комического целого. Данную особенность сказки можно отнести к перекличке с комическим литературным жанром травестии (перенесение действия в намеренно сниженную сферу). Например, в суде рассматриваются вопросы, связанные с петухом, оторванным лошадиным хвостом. Комментарий Шемяки по поводу вынесенного приговора также следует соотнести со средствами юмора: “Что ж делать; <...> конь о четырёх ногах, да спотыкается, а у нашего петуха, покойника, только две и были” [11, с. 28]. Упомянувшиеся третьи лица вводятся в сказочную фабулу для прямого порицания. Так, сват Демьян говорит: “Ох-ты <...> судья правдивый, <...> Ни ухо ты ни рыло, ни с рожи, ни с кожи, а судишь так, что ни мыто, ни катано, ни брито, ни стрижено” [11, с. 29]. Подобная речь относится к балаганной и в совокупности с языковыми фигурами

дополняет именно комическую сторону сказочного повествования. Автор не наказывает своего героя, но даже отправляет его на “заслуженный” отдых, невзирая на всю продажность и некомпетентность. Данное авторское решение может быть отнесено к традициям площадного представления, где, как правило, на сцене не делается выводов, и выбор остаётся за народом, из жизни которого и берётся сюжет. Таким образом, ирония – основное средство обработки темы сказки, используемое как в речи сказочника, так и главных действующих персонажей. Уже в экспозиции сказки автор прибегает к иронии: “А русский народ, как известно всему свету, необразованный, непросвещенный, так и рад случаю придраться, голову почесать, бороду потрясти, зубы поскалить <...>” [11, с 26]. В свою очередь сарказм “свата Демьяна” отражает истинное народное негодование.

Ситуации, представленные на суд Шемяки, изменяются от анекдотичных до трагических. Однако решения, вынесенные судьёй, – все трагикомичны. О последнем рассказчик даже не решается сказать, а только выказывает явное недоумение, представленное в виде диалога со сватом, что в целом создаёт впечатление живого разговора с дальнейшим переключением темы на отвлечённые вещи. По мнению Н. Зоркой беспорядок в ярмарочном представлении, в постановке речевой его грани являются неотъемлемой, упорядочивающей структурой такового [15, с. 177]. Такая композиция художественной речи, безусловно, сгущает юмористические тона в сказке, чем создаёт многообразие средств в комедийной поэтике сказки “О Шемяке”.

Тематика и пафос третьей сказки цикла “О Рогволоде и Могучане” существенно выделяется на фоне остальных произведений “пятка”. К. Тарасов исследовал эту особенность цикла [5]. В данном случае можно предположить, что автор поместил эту сказку в “пяток” для наглядного сравнения сказочной тематики прошлого и настоящего. Речевой стиль сказочника остался прежним (намеренные ошибки в словах чужого языка: “фалетор” вместо “форрейтер” с последующей сноской на правильный вариант слова с оговоркой). Комический эффект в данном случае достигается посредством использования внетекстового пространства. Д. Лихачёв, исследуя тему русского скоморошества, отмечает, что “балагур <...> даёт неверную этимологию или неуместно подчеркивает этимологическое значение слова” [16, с. 21], что придаёт повествованию характерный комически-искажённый оттенок.

В целом, сказка контрастирует с остальными произведениями цикла на уровне сказочной тематики и проблематики: с одной стороны – былины, рассказывающие о богатырской удали и героизме, с другой – более поздние сказки, сатирические персонажи которых воплощают ошибки современного общественного строя.

Комический пафос четвёртой сказки “Новинка-диковинка” тяготеет скорее к юмору, чем к сатире. Главный герой – Макафлор – сватается к красавице Макароне. Для доказательства своей любви он

отправляется за моря, чтобы найти “невиданное чудо, неслыханное диво”.

Первыми строками сказки автор иронизирует по поводу будущего конфликта: “Диво – белый воробей; чудо, – высежки в решете: дыр много, а выскочить некуда” [11, с. 60]. То есть то, что предстоит услышать “чудом” или “дивом”, несмотря на название сказки, назвать нельзя. Ирония усиливается комментариями сказочника, в которых он свою сказку называет “новой как пуговка, модной как гнутые оглобли, затейливой как пудель в шароварах” [11, с. 60]. Конфликт идей заключён в насмешке Мирошки-дурачка – верного слуги – над душевными переживаниями главного героя – Макафлора: “Твои бабы воду пьют, в воде полощутся – это гуси” [11, с. 60]. А на рассказ о говорящей “без умолку, без отдыху” птице следует фраза: “У нас их до чёрта, <...> только вся и разница, что твоя в перьях ходит, а наши в юбках!” [11, с. 71]. Юмористические средства можно наблюдать на уровне мелких семантических деталей. Например, намеренная перестановка слов привносит дополнительный комедийный оттенок: “Он по ночам не едал, по дням не спал” [11, с. 68].

Автор, как бы сгущая краски, описывает долгожданную встречу супругов: Макафлор “облобызал жену”, а она “рассказывала, как просиживала, в отсутствие его, ночи, и горько плакала по нём” [11, с. 71]. На следующий день гусь, названный “восьмым чудом”, “привёл чету, прекрасную Макарону и сидельца её милого дружка, <...> к хозяину, купцу Макафлору!” [11, с. 72]. Сатирические мотивы можно отметить в обыгрывании романтической наивности главного героя. Его переживания, дальняя поездка, вера в безраздельную любовь сменяется разочарованием: “Вот тебе невиданное чудо, неслыханное диво!”, – говорит муж, колотя жену [11, с. 72]. А Мирошка, устроивший свадьбу, оказался виноват во всём случившемся. Подобную тематику можно наблюдать в “Декамероне” Д. Боккаччо, где разносторонне обыграны похожие бытовые ситуации.

Контрастность композиционных элементов (сватанье главного героя, дальняя поездка за экзотическим подарком и бытовая супружеская перебранка) придаёт сказке характерный юмористический тон, а вычурность имён главных действующих лиц – Макафлор и Макарона – дополняет комедийную картину. Данная традиция наблюдается как в фольклорном, так и литературном мирах (А. Грибоедов, Д. Фонвизин, Н. Гоголь, В. Одоевский, В. Соллогуб), где комическая характеристика персонажа начинается с его имени или фамилии. Говорящие имена как средства комизма использованы В. Далем и в следующем анализируемом сказочном тексте.

Завершает цикл авторская сказка “О похождениях чёрта-послушника”, по всей видимости, явившаяся отражением жизненного опыта В. Даля, приобретённого за годы армейской службы. В сказке

сатирическому осмеянию подвергается положение дел в армии и делопроизводственный аппарат России.

О неоднозначности предстоящего изложения говорится в присказке: “Истина нахальна и бесстыдна; ходит, как мать на свет родила; в наше время как-то срамно с нею брататься. Правда – собака цепная; ей только в конуре лежать, а спусти, так уцепится хоть за кого!” [11, с. 74]. Эти слова дают основание воспринимать сказку уже как потенциальное разоблачение чего-либо, а, следовательно, как сатиру.

Центральный персонаж – чѐрт Сидорка – послан из Преисподней в реальный мир для того, чтобы “взять осѐдлость там, где для оборотов наших (“сатанинских”. – Т. С.) окажется повыгоднее” [11, с. 76]. Так главный герой попадает в русскую армию и претерпевает непосильные лишения, которые вынуждают его то проситься обратно в Ад, то бежать как можно дальше от воинской службы. Его личностный конфликт с армией начинается ещё в Преисподней, где попавший в Ад некий мужик, даёт Сидорке “русского леща”, от которого у него “в ушах раздался трезвон в семь колоколов с перезвоном, на языке и горько и кисло стало, а из глаз искры посыпались” [11, с. 76]. Примечательно, что повествователь якобы невзначай называет этого мужика унтер-баталером, то есть рядовым, что может свидетельствовать о связи со сказкой “Сила Калиныч” (1829 г.) [17], не вошедшей в “пяток”, как задумывалось изначально автором, и о переплетении сюжетных линий сказок. После недолгой службы в полку главный герой “удирал трое суток без оглядки”. Сидорка жалуется: “Плохое житьѐ наше <...> все обижают; всякий ярыга дулю подносит и по ушам хлещет!” [11, с. 77]. Образ чѐрта в русских сказках достаточно распространѐнный [13, с. 269, 827] и служит как средством осмеяния человеческих слабостей и суеверий, так и объектом комической обработки. Э. Померанцева отметила также влияние на данную сказку народных бывальщин и быличек о чѐрте [18, с. 177 – 181].

Апогеем конфликта становится публичное наказание Сидора за учиненный переполах: “<...> растянул его на люк и вспорол, да так, что с него, живого, сухая пыль пошла, что, как говорится, и чертям тошно стало!” [11, с. 91]. Так, с помощью сказочных приёмов в виде гиперболизации и авантюрной проблематики, герой сказки предстаѐт в виде средства сатирического обыгрывания воинской службы, калечащей людей и требующей дальнейшего пересмотра.

Путешествие чѐрта Сидорки заканчивается в канцелярии: “<...> стал показываться *оборотень* (курсив мой. – Т. С.) в кудрявых и прописных Азах, коими расчѐркиваются чиновные и должностные наши” [11, с. 92]. В данном случае сатирические мотивы в сказке предстают в виде сравнения, посредством которого продажный чиновник характеризуется и сегодня. По мнению автора, не каждый сможет служить в армии, но на чиновничьей службе вполне можно освоиться, будучи загнанным, запуганным и нравственно скользким.

В. Даль посредством контекстуальных псевдонимов описывает сущность чиновничьего аппарата. Имена-образы в данном случае выступают вполне исчерпывающей характеристикой окружения Сидорки: “Стопоклёп Живдирайлович”, “Ступожила Помиловна”, “Карга Фоминична”, “Василиса Утробовна”, “Чума Цареградовна”, “Искус Поликарпович”. Здесь проявляются языковые средства комической обработки. Словарная основа имён и фамилий, несущая определённую смысловую нагрузку, не требующая дополнительного описания, – традиционный атрибут русской литературной сатиры.

Спектр используемых комических средств в сказках “пятка” достаточно обширный: от веселящего юмора до обличающего сарказма, а стержень скоморошеского стиля нанизывает целый ряд далевских сказок, не связанных между собой циклами, и является характерным отличием его творчества. Подобное решение, однако, в литературном мире не ново. Э. Померанцева, например, указывает сборник сказок Е. Хомякова “Забавный рассказчик” (1791) [19, с. 50]. Как и далевский, этот цикл имеет сатирическую направленность и содержит популярные в XVIII в. антибарские сюжеты (например, “Победа крестьянская над господином”, где холоп обманывает барыню), а сказочник сразу заявляет о том, что он пьян.

В циклах Н. Гоголя и В. Одоевского, как и в “пятке”, использовался эффект живой, сиюминутной речи рассказчика, что позволяет переключать внимание со сказочных событий на реальность и обратно. Сказочник В. Даля – Казак Луганский – характеризуется посредством собственной речи, её темпа, стиля. Комизм его речи заключён в её фольклорной стилизации. Насмешка паяца груба и проста и, по всей видимости, пользовалась успехом среди народных масс.

Ириней Модестович Гомозейко В. Одоевского – магистр философии и член разных учёных обществ. В его имени отражён его образ. Ириней – сказочник, философствующий на тему личности и коллектива. Его речь по сравнению со скоморошеской рассудительна, аналитична и в то же время рассеяна. Автор “Пёстрых сказок” – представитель дворянства – пишет об особенностях правящего класса. Речь сказочника наполнена иронией и даже инвективой: в иноказательной форме автор осуждает невежество общественных слоёв, исповедующих слепое перенятие чужих культур (“Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту”); а рассказываемые сказки – гротеском, доходящим до абсурда (“Реторта”, “Сказка о мёртвом теле, неизвестно кому принадлежащем”). М. Турьян [20] выделяет иронию, особо присущую тону речи Иринея: “В старину были странные науки, которыми занимались странные люди. Этих людей прежде боялись и уважали; потом жгли и уважали; нам одним пришлось в голову и не бояться, и не уважать их” [21, с. 3]. Намеренная невнимательность сказочника усиливает иронический тон: “<...> в течение сорокалетнего служения своего в звании председателя какой-то

временной комиссии” [21, с. 77]. Подобным тоном “простака” рассказчик В. Одоевского говорит, например, о бедности духовного мира высшего света, бездумности бюрократического аппарата России. А смешение стилей сказа как раз служит усилению эффекта осмеяния.

Автор “Пёстрых сказок”, как и В. Даль, прибегает к использованию имён-характеристик для придания дополнительного комического оттенка (например, Иван Богданович Отношенье), образа чёрта для сатирического осмеяния порока (“Реторта”).

В свою очередь Рудый Панько Н. Гоголя – сельский пасечник, рассказывающий истории из своего окружения (деревенская проблематика, крестьянские предрассудки). Малороссийское наречие в сочетании с литературным языком придаёт речи гоголевского сказочника юмористический оттенок: “брэнчит балалайка, а подчас и скрыпка” [21, с. 60]. В этом русле следует отметить также упомянутые автором украинские фамилии: Чухопупенко, Курочка, Смачненький, Хлоста [21, с. 149]. Выделение некоторых элементов наречия – характеризующая особенность комизма цикла. Например, если сказочник-балагур ради смеха рассказывает сказки намеренно исковерканным, “простонародным” языком, то речь Панька упрощена одновременно и для придания сказу комичности, и для подчёркивания особенностей говора южно-восточных земель страны. Автор даже помещает в начале каждой части сказок список потенциально непонятных слов.

С. Машинский выделил социально-психологический характер этого персонажа. Оба вступления к “Вечерам”, не дающие ничего для понимания самих сказок цикла, исследователь видит как “самостоятельные новеллы, имеющие собственное художественное значение” [22, с. 61]. Сопоставляя художественные образы Панька и скомороха, можно отметить сходство в “отрешённости” обоих сказочников от событий рассказываемых сказок. Для Ириней В. Одоевского, например, характерно присутствие среди сказочных героев цикла.

Темы, поднятые в “Вечерах”, так же как в “Пятке первом” и “Пёстрых сказках” имеют остросоциальный характер. Например, культ денег, бытующий в крестьянском классе и в обществе в целом (“Пропавшая грамота”, “Заколдованное место”). Следует выделить одну из особенностей комизма гоголевского цикла – использование образа чёрта. О “демонологии” Гоголя С. Машинский говорит не только как нестрашной, но и комичной [22, с. 59]. В “Вечерах” этот персонаж предстаёт как средством передачи мистических воззрений народа (“Сорочинская ярмарка”, “Ивана Купала”), так и традиционно-комическим (“Ночь перед Рождеством”). Особенность отличия персонажей-чертей в “Вечерах” и “Пёстрых сказках” (где чёрт – традиционно-безымянный) от их вариаций в “Пятке первом” заключается в наличии у дальевского героя имени.

Характерным средством для построения комизма в сравниваемых циклах является речь рассказчиков, пронизанная ироническим тоном, осуждающей сатирой. Помимо этого, можно отметить использование традиционных сатирических персонажей (чиновник, судья, чёрт), а также создание новых (царь). Сборники призваны вскрыть порочные, позорные стороны общественной жизни посредством закона сатиры, закона, который не предполагает прямого изобличения, но представляет объект осмеяния нелепым, гротескным, глупым. Комизм “пятка” – это осмеяние царской, судебной, властей, выявление слабостей системы воинской службы, а также бытовой юмор. В. Одоевский в своих “сказках” высмеивает слабости аристократии, бюрократического аппарата. В свою очередь юмор и сатира “Вечеров” Н. Гоголя направлены больше в сторону частночеловеческих предрассудков, страхов и слабостей, и служат как развлекательным целям, так и средством представления в литературном мире быта и нравов Малороссии. В целом же набор художественных средств комизма в указанных сказочных циклах можно назвать взаимодополняющими.

Комический пафос в сказках “пятка” можно наблюдать в переплетении литературных и фольклорных традиций. Прежде всего, это художественные характеристики героев в виде сравнений, имена-характеристики, композиционные приёмы. Привлечение известных сказочных персонажей, представление образа в гротескной форме, фантазмагория – всё это относится к источникам устного творчества. К этому источнику комических средств следует также отнести использование макаронизмов и балагурный стиль, уходящий речевыми корнями в фольклор, позволяющий нести смех (разделяющий и надменный), не знающий каких-либо цензурных ограничений.

При дальнейшем исследовании комической грани далевского творчества представляется уместным проследить развитие и преобразование сатирической и юмористической линий в литературе прошлого и настоящего. А также сравнить литературные средства осмеяния, используемые В. Далем и в современной сатире.

Литература

- 1. Даль В. И.** Русские сказки... Казака Владимира Луганского. Пяток первый / В. И. Даль. – СПб. : Тип. А. Плюшара, 1832. – 201 с.
- 2. Фесенко Ю. П.** Проза В. И. Даля. Творческая эволюция / Ю. П. Фесенко. – Луганск; СПб. : Альма матер, 1999. – 262 с.
- 3. Леонова Т. Г.** Русская литературная сказка XIX века в её отношении к народной сказке / Т. Г. Леонова. – Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1982. – 197 с.
- 4. Тарасов К. Г.** Сказочный цикл В. И. Даля “Пяток первый”: Проблема сказа: Автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук / К. Г. Тарасов. – Петрозаводск, 1998. – 20 с.
- 5. Тарасов К. Г.** Художественные тенденции цикла В. И. Даля “Пяток первый”: [Учебное пособие] / К. Г. Тарасов. – Петрозаводск : ПетрГУ, 2007. – 107 с.

6. **Дереза Л. В.** Романтизм и русская литературная сказка первой половины XIX века / Л. В. Дереза. – Полтава : АСМИ, 2003. – 250 с.
7. **Лупанова И. П.** Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века / И. П. Лупанова. – Петрозаводск, 1959. – 504 с.
8. **Лотман Ю. М.** Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб., 1998. – 704 с.
9. **Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1965. – 525 с.
10. **Некрылова А. Ф.** Народный театр / А. Ф. Некрылова, Н. И. Савушкина. – М. : Сов. Россия, 1991. – 544 с.
11. **Даль В. И.** Собр. соч. : В 10 т. / В. И. Даль. – СПб. ; М. : М. О. Вольф, 1898. – Т. 9. – 312 с.
12. **Богатырёв П. Г.** Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырёв. – М. : Искусство, 1971. – 544 с.
13. **Афанасьев А. Н.** Народные русские сказки / А. Н. Афанасьев. – М. : Альфа-книга, 2008. – 1088 с.
14. **Молдавский Д. М.** Русская сатирическая сказка / Д. М. Молдавский. – Л. : Худож. лит., 1979. – 366 с.
15. **Зоркая Н. М.** Фольклор. Лубок. Экран / Н. М. Зоркая. – М. : Искусство, 1994. – 238 с.
16. **Лихачев Д. С.** Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырков. – Л. : Наука, 1984. – 295 с.
17. **Бессараб М. Я.** Владимир Даль / М. Я. Бессараб. – М. : Современник, 1972. – 288 с.
18. **Померанцева Э. В.** Мифологические персонажи в русском фольклоре / Э. В. Померанцева. – М. : Наука, 1975. – 183 с.
19. **Померанцева Э. В.** Судьбы русской сказки / Э. В. Померанцева. – М. : Наука, 1965. – 220 с.
20. **Турьян М. А.** Сказки Иреня Модестовича Громозейко. Вступ. статья к факсимильному изданию / М. А. Турьян. – М. : Книга, 1991. – 47 с.
21. **Одоевский В. Ф.** Пёстрые сказки красным словцом / В. Ф. Одоевский. – М. : Книга, 1991. – 158 с.
22. **Машинский С. И.** Художественный мир Гоголя: [пособие для учителей] / С. И. Машинский. – М. : Просвещение, 1979. – 432 с.
23. **Гоголь Н. В.** Собр. соч. : В 8 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда. – Т. 1, 1984. – 382 с.
24. **Лорд А. Б.** Сказитель / А. Б. Лорд. – М. : Восточная литература, 1994. – 368 с.

Старецький Т. В. Комічна грань циклу В. І. Даля “Пяток первый”

У статті представлено дослідження в області комедійної поетики циклу В. І. Даля “Пяток первый” з виділенням складових комічного пафосу казок. Тут виявляються фольклорні та літературні джерела далівського комізму, проводиться паралель з казковими циклами сучасників автора: “Вечера на хуторе близ Диканьки” Н. Гоголя і “Пёстрые сказки красным словцом” В. Одоевського.

Ключові слова: сатира, іронія, сарказм, гумор, фольклор, авторська казка.

Старецкий Т. В. Комическая грань цикла В. И. Даля “Пяток первый”

В статье представлено исследование в области комедийной поэтики цикла В. И. Даля “Пяток первый” с выделением составляющих комического пафоса сказок. Здесь выявляются фольклорные и литературные источники далевского комизма, и проводится параллель со сказочными циклами современников автора: “Вечера на хуторе близ Диканьки” Н. Гоголя и “Пёстрые сказки красным словцом” В. Одоевского.

Ключевые слова: сатира, ирония, сарказм, юмор, фольклор, авторская сказка.

Staretskiy T. V. The comic facet of V. I. Dal' cycle “Five the first”

In article it is given the research in the field of comedy poetics of V. I. Dal' cycle “Five the first” with fairy tales comic pathos components allocation. Here are compared folklore and literary references of Dal's comedy, and the parallel with fantastic cycles of contemporaries of the author is drawn: N. Gogol's “Evenings on farm near Dikan'ka” and V. Odоеvsky's “Motley fairy tales a tag”

Key words: satire, irony, sarcasm, humor, folklore, the authors's fairy tale.

УДК 821.161.1 – 31.09 + 929 Даль

Н. Л. Юган

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА ПОВЕСТЕЙ В. И. ДАЛЯ
“САВЕЛИЙ ГРАБ”, “НЕБЫВАЛОЕ В БЫЛОМ”,
“ГОФМАНСКАЯ КАПЛЯ”**

В литературоведении сложилось устойчивое мнение, что В. И. Даль – “не художник”, он не может придумывать занимательные сюжеты, отрывать от событий реальной действительности и отдавать свое перо писателя воле фантазии и воображения. Об этом говорили в своих знаменитых рецензиях на произведения Казака Луганского и В. Г. Белинский, и Н. В. Гоголь и И. С. Тургенев. Знаменитые критики подобным образом указывали на особенности таланта писателя, поэтики художественного творчества, подчеркивая его публицистичность.

Подобные суждения не всегда справедливы. Творчество писателя весьма разнообразно, есть в нем и произведения, ярко выделяющиеся на общем фоне. Этому свидетельством далевские повести 1840-х гг. “Савелий Граб, или Двойник”, “Небывалое в былом, или Былое в небывалом”, “Гофманская капля” [1].

Данные произведения не были предметом целостного системного анализа. А. Гранина указала на прототипы и реальную жизненную ситуацию вставного рассказа “Ссылный” из повести “Небывалое в былом”, а

В. И. Порудоминский провел параллель между рассказанной здесь историей разбойничьего нападения и подобной сюжетной ситуацией из романа

Б. Л. Пастернака “Доктор Живаго”; А. Г. и В. Ю. Прокофьевы – на оренбургские реалии повести “Гофманская капля” [2, с. 129 – 130; 3, с. 136 – 140; 4].

Цель нашей статьи – охарактеризовать сюжетику, тематику и проблематику далевских произведений “Савелий Граб”, “Небывалое в былом”, “Гофманская капля”, при этом особо выделить детективные и авантюрно-приключенческие сюжетные начала.

В социально-бытовой повести с авантюрно-приключенческим сюжетом “Савелий Граб, или Двойник” (Сказка за сказкой. – 1842. – Т. 2) прекрасно передан помещичий малороссийский быт. Автор рассказывает, что в одной из полуукраинских губерний проживал Сергей Сергеевич Бабачек, его двое детей служили гардемаринами на Черноморском флоте, с Украиной связаны маршруты других героев произведения. Действующим героем повествования становится майор Степан Власович Пушка, который имеет типичные приметы украинского этноса во внешности, речи, поведении. Украинская речь майора, дворянина с казацкой фамилией, служит не только способом индивидуализации, а и передачи грубоватого народного юмора.

Вместе с тем в повести достаточно замысловатый сюжет, основанный на внезапном узнавании и кардинальной перемене судьбы и биографии персонажей. Можно сказать, что в результате открывшихся сведений о семейной тайне четы польского графского рода Кочатковского Савелий Граб, простолюдин, слуга, выполняющий всю домашнюю работу при помещике Бабачке, и Василько (Василий Федорович), пасынок, приемный сын соседского помещика Бублинского, оказались сводными братьями, узнали о тайне своего рождения, по которой Савка являлся высокородным польским шляхтичем, а Василько – сыном крепостного крестьянина Граба. В реальной действительности подобное узнавание не оказалось фатальным: полученное наследство братья поделили поровну.

В присутствии Василька Савелий Граб рассказывает сказку об умышленной подмене ребенка матерью. Отметим, что подобные сюжеты весьма распространены в русском сказочном фольклоре. В. И. Даль рассказанную историю реализовывает в трансформированном виде в дальнейшем сюжетном повествовании.

Особенность сюжетостроения данной повести заключается в том, что вначале нет никаких намеков на авантюрно-приключенческое начало в произведении. Перед нами социально-бытовая повесть. Автор

показывает губернский быт украинских поместий, характеризует их обитателей, создавая колоритные образы хозяина деревни Шпиговка Сергея Сергеевича Бабачека, украинца Степана Власовича Пушку, выходцев из польских земель панов Бублинских, которые воспитывают приемыша Василько, соседки Бабачеков Ирины Титовны, постоянно попадающей впросак и др. С первых страниц читатель попадает на именины дочери Бабачка Настасьи и день рождения второй его дочери Маланьи, он втягивается в незамысловатые интриги хозяев и гостей поместья Шпиговки, ближе знакомится с главными героями повествования Савелием Грабом, Васильком, Евстратом Богдановичем Горемыкиным. Единственным намеком на какую-то возможную тайну является то, что никто не знает настоящей фамилии Василька, а его приемные родители настораживаются при перспективе серьезных отношений приемыша и Маланьи Бабачек, потому что не хотят афишировать размеры наследства молодого человека. Однако, до поры до времени данные “темные места” биографии героя не кажутся слишком загадочными, наоборот, они легко объясняются корыстными мотивами васильковых приемных родителей-поляков. Рассказанная же Савелием Грабом на дне рождения удивительная история о подмене детей очень точно, даже в деталях, воспроизводящая судьбы и его, и Василько, не воспринимается как реалистическая, а как вымысел, сказка. Как в детективе, В. И. Даль по ходу повествования расставляет до поры до времени не обращающие на себя внимание ориентиры, которые затем все складываются в одну картину, ставят все на свои места.

В повести “Небывалое в былом, или Былое в небывалом” (Отечественные записки. – 1846. – Т. X – XI. – № 5 – 6) одна из сюжетных линий связана с Андреем Ефимовичем Горностаем – потомком известного в свое время полковника малороссийских казаков. Хорошее имя ему было дано императрицей Екатериной II за старательную службу. В лирических отступлениях повести Казак Луганский в сказовой манере восхищается щедрой, “благословенной” украинской земле, перекликаясь с гоголевскими лирическими местами произведений “Вечеров на хуторе близ Диканьки” и романа “Мертвые души”. Дальше В. И. Даль-этнограф сопоставляет быт, образ жизни украинского и русского мужика. И не в пользу русского. Среди яркого пейзажного описания Казак Луганский дает собирательный образ хозяина-“казака”, который поет о героях событиях славного исторического прошлого.

Повесть сложна композиционно. Рассказчик (впоследствии мы узнаем, что это Горностаи) повествует (рассказ ведется от 1 л.) о своих необыкновенно разнообразных и насыщенных похождениях, жизненных впечатлениях, любовных переживаниях. Он на своем пути встречает разных по социальному положению, профессии, характеру людей, которые, собравшись в компанию, занимают друг друга историями, услышанными или прочитанными где-то. Это происходит дважды.

Первый раз в самом начале повести, когда герой попадает на знаменитую ярмарку в Нижнем Новгороде. Его случайные попутчики рассказывают разные случаи из жизни и фольклорные истории о разбойниках и бандитах (авантюрно-приключенческого, мистико-фантастического и детективного характера). В частности, первый рассказчик повествует о переодевании мужчины в женские одежды и о последующем разбойном нападении на семью зажиточного крестьянина, в результате которого был убит хозяин и его сын. События истории другого рассказчика происходят в Литве: на еврейскую корчму напали бандиты: хозяин-еврей был убит, а жена сбежала; проезжающий помещик застрелил разбойника, но сам был убит охотником, которого привела жена, приняв спасителя за убийцу; еврейка сошла с ума. У третьего рассказчика постоялого двора в запасе оказываются истории не только ужасные, но и имеющие мистический оттенок: у мужика татары или башкиры украли лошадь, он хотел воротить добро, пошел к башкирцу, известному мошеннику-конокраду, за помощью, тот его обманул и убил; жена искала своего хозяина, увидела на полу в доме убийцы выступившую кровь. В другом его рассказе фигурирует нижегородец, который торговал косами. Он разъехался со своим приказчиком, а потом пропал. Убившего его башкирца потом стала мучить кровь.

Рассказанные истории в конце концов начинают проецироваться на судьбу главного героя. В гостинице его ограбили, украли деньги и чемодан. Горноста́й предпринимает бесполезную попытку расследования. Встретив на ярмарке расторопного и оборотливого слугу хозяина постоялого двора Долгая, с виду похожего на человека, связанного с преступным миром, герой вынуждает его вернуть особо ценный и дорогой сердцу предмет – старинную книгу.

Во второй раз герой слушает три истории, рассказываемые в кругу военных во время военной кампании под Шумлой. Палитра сюжетов этих вставных рассказов – от повествования о хитроумной попытке бегства политического ссыльного (“Ссылный”) до романтической истории о невесте солдата, изменившего под давлением обстоятельств своей возлюбленной (“Соперницы”). И вновь в трансформированном виде все рассказанное воплощается в жизни повествователя.

По характеру рассказа, особенностям сюжета повесть можно назвать авантюрно-приключенческой. В ней представлено несколько срезов криминально-мошеннической среды России. Один из героев произведения – Григорий Алексеевич Ахтубинцев, не лишен предпринимательской жилки, к тому же имеющей криминально-авантюрную природу. Он пытается хитростью заставить Горноста́я отправиться в Америку на промыслы. При этом делец получает дивиденды от русско-американской компании за то, что завербовал человека, а также прибирает к рукам небольшое, но доходное имение героя. Рассказчик быстро смекает, что к чему, и предлагает в свою очередь взять замуж нравившуюся ему приемную дочь Наденьку, на что

“благодетель” отвечает резким отказом. Любовная сюжетная линия основного повествования за счет подобных ходов и деталей также приобретает остроту авантюрно-приключенческой истории.

Сам Григорий Алексеевич Ахтубинцев – очень яркая личность. Ему посвящена четвертая глава повести “Оборотливый человек”. С иронией автор говорит, как тяжело в губернии жить оборотливому и предприимчивому человеку – молва, сплетни, нет простора; в столице же совсем другое дело – народ сменяется, много и простаков, и дураков; лучше же всего находиться в Питере. Одной из махинаций этого героя было выманивание денег у провинциального неловкого и очень скромного молодого человека. Оборотливый человек с первого взгляда понял, что юноша из губернии и ищет место в столице. Они познакомились, Ахтубинцев предложил составить протезе, для этого нужно было организовать вечер для влиятельного чиновника за счет молодого человека. Его представили на этом рауте, этим все и закончилось. Другим выгодным делом оборотливого человека была продажа поляку имения. Наш героя так повернул дело, что нажил 10 тыс., а покупатель был рад, что отделался дешево, потеряв первый взнос в 14 тыс. Григорий Алексеевич Ахтубинцев скупал сомнительные или тайные векселя, а потом шантажировал, мог купить тяжбу, выиграв затем ее связями и знакомствами, учредить общество на паях, взять деньги и исчезнуть и т. п. При этом он был уважаем в обществе, жил на широкую ногу, жена щеголяла и мотала. Но никто не задумывался, за чей счет.

Вместе с тем при таком образе жизни главы семья Ахтубинцева не имела крепкого состояния, часто жила в долг. Одной из афер оборотливого человека стало стремление выдать выгодно замуж свою падчерицу Наденьку. Он упорно ищет нужную кандидатуру в Москве. Таковой становится князь Бибшармак-Шемаханский, имеющий древний род, но пустую кошну и также ищущий невесту с хорошим состоянием. Ахтубинцев с князем ударили по рукам, но оба стали бояться, как бы их обман не раскрылся. Семья Наденьки начала готовить приданое, занимая деньги в долг. Уже были разосланы приглашения на свадьбу, но тут жених узнал о бедности своей невесты и расстроил помолвку. Девушка была обесчещена. Неудачная сделка поколебала уверенность в себе и авторитет в обществе оборотливого человека. И хотя он не оставил своих махинаций, действовал в дальнейшем уже не так активно и широко.

Более низкий уровень криминально-воровской среды представляет Долгай. В произведении описана знаменитая игра в наперсток. Кстати, В. И. Даль собирал лексику воров и мошенников и создал рукописный “Словарь петербургских мошенников” [5, с. 140 – 178].

В далековской повести сильно и авантюрно-приключенческое и собственно приключенческое начало. Так, в истории “Ссылный”, рассказанной одним молодым конным егерем, показаны разные способы избавления героев из заключения. В пограничной крепости, в гарнизоне

находился рядовой, разжалованный и сосланный за политический проступок. Невеста поехала за ним, влюбленные обвенчались. Но унылая жизнь поселенца, тоска по родине, смерть первенца вызвали у молодоженов непреодолимое желание вырваться на свободу. Герой имитировал утопление. Его жену начальство крепости пожалело, отправило в Галицию, дав провожатого-казака. По дороге в тарантасе отвалилось колесо, доска сундука, где прятался ссыльный, проломилась, казак открыл полог и увидел живого утопленника. Он был арестован и отправлен обратно в крепость. Один из слушателей замечает, что подобный план избавления из плена описан в книге Коцебу “Замечательнейший год моей жизни”. В свою очередь, отметим, что данный сюжет, взятый из реальной действительности, был использован Л. Н. Толстым в рассказе “За что?” (1908).

Полна удивительных приключений жизнь Горностая после отправки на русско-турецкую войну. Герой попадает в засаду, получает тяжелое ранение и оказывается пленным турками. Когда турки решают очистить Шумлу от раненых и пленных, то всех собирают в одно место и куда-то ведут. Но по дороге на них нападают казаки. Горностай набрел на болгарина, который переводил его из города в город, прятал, желая переправить через границу к своим. В конце концов русский пленник оказался в Сербии, где его приютил мельник Чудомил. Горностай долго живет в глухой сербской деревушке, и никто уже не считает его живым. Постепенно он начинает испытывать теплую душевную привязанность к хозяйской дочери Стане, которая за ним ухаживает. Вместе герои учат сербский язык. Стана искренне заинтересована культурой России, хотела бы переселиться туда. Становится ясным, что девушка начинает привязываться к раненому военному. Но сердце Горностая все еще полно чувством к Наде. Когда герою становится значительно лучше, вместе с Чудомилом он стремится уйти к своим. Проводник и герой вступили в Валахию. Там вскоре натолкнулись на турецкий разъезд, пытались выдать себя за сербов, но им никто не поверил, считая русскими лазутчиками. Героев хотели повесить, отправили в калифат, потом в лагерь турков в Боялешти. В последний момент перед казнью началось наступление русских войск, победивших в битве. Горностая и проводника развязали, причем последнего еще и наградили. Наш герой возвратился в свое полтавское имение, встретил Надю, в этот раз отчим разрешил жениться на ней.

В далевской повести “Гофманская капля” (Отечественные записки. – 1846. – Т. XLVIII. – № 9. Сент.) в губернском городе Тугарине появляются близнецы Таганаевы, которые каким-то непостижимым, даже фантастико-мистическим образом, овладевают умами и сердцами представителей и представительниц местного светского общества. К ним по-разному относятся герои повести: красавица Ольга, попавшая под влияние одного из близнецов Ефрема, находится в страшном подавленном и болезненном состоянии (это для нее предназначены

капли, которые послужили названием произведения); чиновник Буслаев, влюбленный в Ольгу, к Таганаевым испытывает острое чувство неприязни, озлобленность и настороженность; простой же народ открыто ненавидит, считая колдунами и связывая с их появлением обрушивающиеся несчастья (порчу хлеба, пожар). Для обоснования фольклорно-мистической точки зрения представители городского простонародья приводят предания и поверья об особенностях чудесного происхождения и возможностях уничтожения нечисти, и находят в деятельности братьев-близнецов Таганаевых множество «верных» примет их принадлежности к демонологическому миру.

Истина же оказывается приземленнее, но она не менее удивительна и также связана с “иной” реальностью. Однако это мир не фантастико-мистический, а криминальный. Братья Таганаевы – находящиеся в розыске фальшивомонетчики, не брезгающие и другими незаконными делами.

После их ухода из города нарушенное общественное спокойствие восстанавливается. Переплетение реальности и фантастики в далевской повести близко произведениям русских писателей-романтиков А. Ф. Вельтмана, В. Ф. Одоевского, Антония Погорельский и др.

Сюжет произведения отчасти строится как детективный. В центре повествования – показ образа жизни, поведения и поступков внезапно и неизвестно откуда появившихся в губернском городе Тугарине братьев-близнецов Ефрема и Малахия Поликарповичей Таганаевых. Также внезапно и при чрезвычайных обстоятельствах (пожаре в их доме) они бесследно исчезают.

Попытками дать объективные (или хотя бы правдоподобные) ответы на возникающие вопросы и выразить свое отношение к новым жителям заняты все сословия общества – и высокопоставленные чиновники, и чернь. Причем высказываемые мнения кардинально противоположны. Высшее общество восхищается умом, необыкновенными талантами близнецов, отмечает благородство и ловкость во всех приемах, скромное чувство собственного достоинства, ловкость и светскую развязность, удивляется их владением новым техническим средством (дагерротипом), лишь Буслаев испытывает резко отрицательные эмоции по отношению к героям, ревность и досаду, но читатель его прекрасно понимает, ведь сложно соперничать с такими выдающимся, разносторонне одаренным человеком, как Ефрем Таганаев.

Народ же имеет свои объяснения всего происходящего – и появления близнецов, и их поступков, и исчезновения. Отношение при этом резко отрицательное. В. И. Даль несколько раз указывает на распространенность в народе суеверий и предрассудков, на “особенность” логики и убеждений черни, которая далека от объективности. Постепенно, шаг за шагом, чернь комментирует особенности образа жизни, поступки братьев Таганаевых, создавая свое представление об их внешнем и внутреннем облике.

По мнению простонародья, братьев-близнецов трудно различить и, если хорошенько взглядеться в старшего Ефрема, то в нем всегда можно будет увидеть младшего Малахия. Это связано с поверьем, что в глубине глаз человека сидит другой человек. Близнецы вовсе не спят, в их сутках все 24 часа рабочие, поэтому они все успевают сделать. Денщик губернатора, побывавший в доме близнецов утверждал, что все статуи и предметы там ворочались, а сами хозяева сходились в одно целое, причем появлялся и третий близнец, поменьше и пощуплее двух. Он авторитетно заявлял, что это нечисть. Все приятели денщика слушали, дивились, но позволили себе сомневаться в подлинности слов: может, все качалось с перепоя. Обсуждение происхождения близнецов происходило и в людской у губернатора. Все сходились во мнении, что знают с нечистью, старый кучер при этом говорил, что в близнецах сидит сатана, ехидна, змей, василиск в образе человека. Далее кучер объяснял, откуда это берется. Курица или петух раз в 100 лет должен снести спорышок – маленькое яичко; оно попадает к девке, которая носит 6 недель под мышкой до вылупления ехидны, василиска. Это существо служит девке, но может отпроситься, тогда будет бедокурить по всему белу свету. Змей может перекидываться во что захочет, напускать мару, проказить. Например, отводит глаза людям на ярмарке, делает вид, что проползает внутри колоды, а на самом деле просто ползет по земле, затем зажигает сено на возах. Форейтор интересуется, какой ему будет конец. Все узнают, что он провалится сквозь землю, огнем сгорит, на месте и головешек не останется. Обществу, собравшемуся на губернаторском дворе, все это кажется весьма правдоподобным. Только буфетчик Федька выразил сомнения, поэтому был объявлен вольнодумцем.

Далее писатель говорит, что во всех несчастьях города Тугарина (пожары, подорожание хлеба, падеж скота) народ винил братьев Таганаевых. Их фамилия, по народному утверждению, взята от какой-то проклятой горы на Урале, из которой черти таскают по ночам золото бадьями и рассыпают по долам и по угорьям. Также простонародье считает, что Таганаевы “жито держат”, хотя трудно объяснить, как это. В принципе люди ненавидели близнецов без причины, а по какому-то чутью или предубеждению; считали их состоящими в связи с нечистой силой, сваливали на них все несчастья. В принципе, по утверждению знатока народной психологии В. И. Даля, никакое народное бедствие (холера, неурожай, пожары, палы) не приписываются народом естественному стечению обстоятельств: чернь всегда ищет и находит виновника, причем доводы и доказательства нелепы.

Каждое событие, связанное с Таганаевыми, простонародье объясняло по-своему. Во время загородной прогулки в саду местного откупщика питейных сборов один из близнецов показывал себя во всей красе, выигрывая все состязания в физической силе и ловкости. Для простонародья это было признаком того, что второй близнец рядом и во

всем помогает брату. Также ему помогают и черти. Когда у Буслаева на неделю приключилась рожа, а у губернатора сутки болела голова, народная молва приписала это действиям Таганаевых. Болезни связаны якобы с влиянием дагерротипов, на которые были сняты губернатор и Буслаев. Приживалка капитанша распространяла этот слух, говоря, что портрет человека нельзя воспроизводить, т. к. кто-то может этим воспользоваться и навести порчу.

Народ города Тугарина даже обосновал происхождение чудесной силы близнецов. Девка вывела из петушиного яйца змея, который ей служил. Черт попал в рукомойник, потому что девка наказала соблазнить пустытника, а тот крестом пригвоздил черта в рукомойнике. Змей долго искал черта, потом вызволил с помощью Таганаева. Черт научил близнеца, как завладеть змеем. Таганаев вступил в связь с девкой, пригвоздил ее тень к стене избы и забрал змея. Теперь он пользуется неограниченной властью. Некоторые уверяли, что были свидетелями того, как змей летает в трубу к Таганаевым, но увидеть это можно только ночью в определенные дни, нужно также залить свои глаза отваром, посмотреть на трубу Таганаева одним глазом из-за угла соседнего дома так, чтобы закрыть им половину трубы.

Оказались связаны народной молвою братья-близнецы и с историей о хлебной моли. В городских амбарах появилась хлебная мышь, житничка, которая истребляла запасы хлеба в зерне. Таганаевы пытались бороться. С этим бедствием в народе стали распространяться слухи, что они заговаривали мышей, но это было их лицемерием, на самом деле – делали еще хуже, напустили беду, которая будет еще губительнее первой. Так и случилось. Возникла хлебная моль – зерна разлетелись. Таганаевы долго пренебрегали этой народной молвой. Но когда один из близнецов очутился в базарный день на площади, народ пришел в волнение, требовал снять порчу. Он вынужден был бежать, подсунув вместо себя мужика. Толпа подумала, что Таганаев перекинулся в другого человека, прыгнул в колодец и пропал. Долго его искали в колодце, пока чернь не разогнала полиция.

Постепенно открываются все новые и новые подробности о героях, в частности об их мифическом прошлом. Старый служитель Горнилина добавил, что ему не первый раз попадается чертов послушник. Он видел его 10 лет назад в Москве, там Ефрем Поликарпович соблазнил и высватал девушку, а затем бросил и сказался умершим. Та ушла в монастырь. В конце концов этой девушкой оказывается бывшая невеста Горнилина, которая отказала возлюбленному, т. к. после связи с Таганаевым считала себя его недостойным. Так в тугой узел завязывает В. И. Даль все события необычного повествования.

В конце произведения дом Таганаевых загорелся. Народ считал, что сбылось пророчество Афони-юродивого, ведь дом сгорел в субботу перед вербным воскресеньем, а это было Лазарево воскресенье, т. е. в

субботу тоже было воскресенье. Одни крестились и ужасались, другие благодарили Создателя за праведную кару, третьи – рассказывали о том, как черти вылетали из пожарища. Народ был уверен, что теперь все будет хорошо, голода не будет. Автор вновь иронизирует, что основания для такого мнения остались неизвестными. Никто не видел больше хозяев, и трупов не нашли. Прошел слух, что Афоня выполнил наложенный на него завет, или зарок: пошел на холм, стал перед близнецом, который воссоединился с братом, читал молитву, бегал вокруг него, сказал: “Ступай на стену!”, бросился на близнеца. Тот кинулся бежать. Оббегал нарисованный Афоней круг, тот же стоял внутри. Бегал вечер, ночь, до первых петухов. Пламя вспыхнуло по ободу таинственного круга, и Таганаевых не стало. Афоня побрел молча с холма. После этого холм прозвали “Чертова городища”. Город был поражен необыкновенным событием – таинственной или странной гибелью Таганаевых. Актуализировалось разное восприятие ситуации разными сословиями: удивление, сомнение, конфуз, который характерен для высшего общества; для народа же с его фольклорно-мистической подоплекой в интерпретациях было все предельно ясно.

Между этими двумя точками зрения на героев и развивается действие произведения. Читатель должен выбирать – или принять мнение высшего тугаринского общества, или простонародья. Конечно же, просвещенный читатель выберет первую позицию, скептически и насмешливо отвергнув фольклорно-мистическую. И в финале будет, по крайней мере, еще раз удивлен, когда узнает правду, имеющую авантюрно-криминальный оттенок.

Таким образом, в 1840-х гг. В. И. Даль наряду с многочисленными социально-бытовыми повестями создает одну бытовую, мистико-фантастическую повесть с элементами детектива “Гофманская капля” и две повести с ярко выраженным авантюрно-приключенческим началом “Савелий Граб” и “Небывалое в былом”. Конечно, создавая подобные жанровые модификации повести, писатель следует за литературной традицией второй половины 1820 – 1830-х гг., которая связана, прежде всего, с романтизмом (Н. А. Полевой, Антоний Погорельский, В. Ф. Одоевский, А. Ф. Вельтман и др.), а также беллетристической, авантюрно-приключенческой, детективной литературой. Между тем особенности дальевской работы заключаются в том, что он, используя элементы сугубо романтические (мистика, фантастика, соотношение мира реального и потустороннего (“нечестии”), романтическая ирония), беллетризированной и массовой литературы (авантюры, приключения), создает повести на социально-бытовой основе, т. е. в них дает срез общества, его анализ, и через быт стремится отобразить национальную (редко сугубо народную) действительность. Еще одной особенностью данных жанровых разновидностей повести в творчестве В. И. Даля является связь с фольклорной поэтикой. Фольклорное мироощущение, присущее представителям простонародья, и конкретные сказочные

сюжеты из русского устного народного творчества до определенной степени обуславливают сюжетное повествование, мотивируют отдельные поступки персонажей. И хотя основные жанры романтизма в 1840-х гг. были уже созданы, адаптированы, а введение в беллетристические произведения элементы массовой литературы могло привести к “снижению” качества художественного произведения, но у В. И. Даля этого не происходит. Основой его повестей является социально-бытовой анализ действительности. Так писатель видит возможность синтеза разных жанровых признаков, пути обновления литературной жанровой системы.

В перспективе необходимо исследовать повести В. И. Даля “Савелий Граб”, “Небывалое в былом” и “Гофманская капля” в историко-литературном контексте 1830 – 1840-х гг.

Литература

1. Даль В. И. Полн. собр. соч. : В 10 т. / В. И. Даль. – 1 посмерт. полн. изд., доп., сверен. и вновь просмотр. по рукописям. – СПб. ; М. : Изд. тов. М. О. Вольф, 1897. – Т. 1 – 2. **2. Гранина А.** Польская ссылка Восточной Сибири в литературе / А. Гранина // Сибирь : Лит.-худож. и общ.-полит. альманах. – 1973. – № 1. – С. 129 – 132. **3. Порудоминский В. И.** Из заметок далевода / В. И. Порудоминский // Вопросы литературы. – Ноябрь-декабрь. – 2001. – С. 132 – 154. **4. Прокофьева А. Г.** Художественное пространство в повести В. И. Даля “Гофманская капля” / А. Г. Прокофьева, В. Ю. Прокофьева // Вторые Международные Измайловские чтения, посвящ. 200-летию со дня рождения В. И. Даля (25 – 27 окт. 2001 г.) : Материалы. – Оренбург : Изд-во ОГПУ, 2001. – С. 67 – 71. **5. Бондалетов В. Д.** В. И. Даль и тайные языки в России / В. Д. Бондалетов. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 456 с.

Юган Н. Л. Художня специфіка повістей В. І. Даля “Савелій Граб”, “Небувале у минулому”, “Гофманська краплина”

У статті розглянуто особливості сюжеттики, тематики та проблематики повістей В. І. Даля “Савелій Граб, або Двійник”, “Небувале у минулому, або минуле в небувалому”, “Гофманська краплина”, при цьому особливо виокремлюються детективні та авантюрно-пригодницькі сюжетні основи. Для цих творів характерно поєднання фантастики, містики та реальності, взаємообумовленість фольклорного погляду на події й реалістично-побутового. У названих повістях художній дар В. І. Даля розгорнувся з нового боку.

Ключові слова: повість, сюжеттика, детектив, авантюрно-пригодницька оповідь, фантастика, містика, реальність, фольклоризм.

Юган Н. Л. Художественная специфика повестей В. И. Даля “Савелий Граб”, “Небывалое в былом”, “Гофманская капля”

В статье рассмотрены особенности сюжетики, тематики и проблематики повестей В. И. Даля “Савелий Граб, или Двойник”, “Небывалое в былом, или Былое в небывалом”, “Гофманская капля”, при этом особо выделены детективные и авантюрно-приключенческие сюжетные начала. Для данных произведений характерно причудливое сочетание фантастики, мистики и реальности, взаимообусловленность фольклорного взгляда на события и реалистически-бытового. В названных повестях художественное дарование В. И. Даля раскрылось с новой стороны.

Ключевые слова: повесть, сюжетика, детектив, авантюрно-приключенческое повествование, фантастика, мистика, реальность, фольклоризм.

Yugan N. L. Novels artistic specificity of V. I. Dal “Savely Grub”, “Unprecedented in the past”, “Hoffman’s drops”

The article describes the features of plot structure, themes and issues of stories of Dahl “Savely Grub, or look-alike”, “Unprecedented in the past, or The Past in the unprecedented”, “Hoffman’s drops”, with highlights detective and adventure story began. For these works is characterized by a bizarre mix of fantasy, mysticism and reality, the link between the folk view of the events and realistically and community. In these stories artistic talent Dahl revealed a new side.

Key words: story, plot structure, detective, adventure story, fantasy, mysticism, reality, folklorism.

Документалістика на порозі XXI століття

УДК 821.214 – 31.09 + 929 Тхарур

О. А. Галич

РОМАН ШАШІ ТХАРУРА ЯК СТИЛІЗАЦІЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРУ

За останні роки з'явилося чимало досліджень, присвячених вивченню документальної літератури. Можна назвати праці автора цих рядків [1; 2], а також І. Савенко [3], Л. Курило [4], Т. Черкашиної [5] та ін. Проте в жодній з цих праць не згадуються твори, в основі яких лежить імітація документу. Спробуємо нижче проаналізувати один з таких творів, що належить індійському письменнику Шаші Тхаруру. Це видається перспективним з огляду на те, що імітація документу, стилізація під документ все частіше проникає в тексти художньої літератури, роблячи їх конкурентоздатними, привабливішими для читачів.

Творчість сучасного індійського письменника Шаші Тхарура (нар. 1956) мало відома в Україні. Однак на батьківщині, в Індії, він є знаним письменником, лауреатом письменницької премії країн Співдружності (1991), премії Гордість Індії (2009). Йому належать книжки “Великий індійський роман” (1989), “Шоу-бізнес” (1992), “Індія: від півночі до тисячоліття” (1997), “Неру: винаходження Індії” (2003), “Слон, тигр і мобільний телефон: роздуми про Індію в XXI столітті” (2007) та ін. Роман “Погром” побачив світ в Індії 2001 року.

В основі роману лежать реальні події, що відбулися в невеликому за індійськими мірками містечку Айодх'я (300000 населення), що розташоване на півночі, в штаті Уттар-Прадеш. Це один із найбідніших регіонів у сучасній Індії, де значну частину населення посідають мусульмани. Тут десятиліттями після проголошення незалежності весь час відбуваються міжконфесійні конфлікти. Однією з підстав для подібних конфліктів є той факт, що в Айодх'ї народився Рама, який, згідно з віруваннями індусів, був земним утіленням бога Вішну. На місці народження Рами колись був збудований індуський храм, але під час панування Великих Моголів храм було знищено, а на його місці побудовано мусульманську мечеть Бабрі масджід, що таке найменування отримала від імені першого з Великих Моголів – Бабура.

Ескалація індусо-мусульманського насильства наприкінці 80-х років минулого століття лягла в основу сюжету роману Шаші Тхарура “Погром”. Події в ньому відбуваються у вигаданому місті Залілгарх, що за багатьма параметрами нагадує Айодх'я. Твір має два епіграфи. Один

узятий з роману “Дон Кіхот” Мігеля де Сервантеса: “Історія є щось священне, оскільки їй належить бути правдою, а де правда, там і Бог, бо Бог і є правда” [6, с. 5]. Другий – слова Карла Маркса з його праці “Святе сімейство”: “Історія є ніщо інше як активність людини, що переслідує власну мету” [6, с. 5].

Роман автор будує як документальний твір. Зав’язка твору – це інформація в американській газеті “The New York Journal”, датована 2 жовтня 1989 року під заголовком “В Індії вбито американку”: Нью-Делі, Індія, 1 жовт. Посольство Сполучених Штатів повідомляє: учора в місті на схід від Делі, всього за кілька днів до повернення на батьківщину, розгніваним натовпом убито американську громадянку” [6, с. 5]. Цією громадянкою була Прісцила Харт, віком 24 роки, яка добровільно працювала в Індії в неурядовій організації HELP-US, що займалася пропагандою регулювання народжуваності.

Наступні повідомлення в американській газеті деталізують обставини загибелі дівчини, знайомлять з її родиною. У повідомленні від 3 жовтня наводиться портретна характеристика Прісцилли Харт: “Струнка, білява, блакитноока дівчина” [6, с. 6]. Її батьки були розлучені. Батько – Ред’ярд Харт – був керівником по маркетингу компанії “Кока-кола”, мати – Катарина Харт – учителькою англійської мови. Інформація в американській газеті від 16 жовтня 1989 року наводить обставини смерті Прісцилли Харт: “Молода американка, волонтер проекту благодійної організації HELP-US з проблем регулювання народжуваності, завершила польові дослідження в маленькому північноіндійському містечку Залігарх. У той вечір вона відправилася на велосипеді в полишену фортецю на березі ріки Джамни, що протікає поблизу міста. Можливо, їй хотілося побути вдалині від натовпу і гамору міста, де войовничо налаштовані індуси організували багатолюдну релігійну процесію. А може, просто захотілося спокійно помилуватися заходом сонця, видовищем, по якому їй довелося б сумувати після повернення додому.

Але вона не мала можливості повернутися. Труп дівчини був виявлений наступного дня. Їй нанесли шістнадцять ножових ударів” [6, с. 8].

Це повідомлення фактично виконує роль зав’язки роману, у якому зберігається детективний розвиток конфлікту, в ретроспекції з’ясовуються обставини загибелі головної героїні.

Важливою складовою тексту є фрагменти нотаток головної героїні роману Прісцилли Харт, що розкривають внутрішній світ героїні і проливають світло на причини її трагічної загибелі: “І якщо суспільство упереджене проти жінки, краще їй на підтримку чоловіка не розраховувати. А я закохана в індійця. Просто зійшла з глузду” [6, с. 41].

Саме оця закоханість і стала причиною смерті молодой американки. Адже закохалася вона в губернатора В. Лакшмана, який був

одружений, а місцеві традиції, що базуються на релігійних нормах, практично унеможливають розлучення й новий шлюб для індійця.

У листах (Ш. Тхарур використовує й цей жанр документалістики) Прісцилли Харт до Сінді Валеріани із США, вона докладно розповідає обставини знайомства з губернатором, зародження між ними кохання. Наприклад, 16 лютого 1989 року, Прісцилла Харт розповідає, як вона отримала першого листа від губернатора: “Ранком до мене на роботу з’явився кур’єр у формі – пеон, як їх називають в Індії, – і вручив офіційного вигляду конверт.

“Моя люба Прісцилло” – прочитала я і уявила собі, як він перебирає форми звертання: “Прісцилло” – неввічливо; “Мила Прісцилло” – надто ніжно; “Дорога Прісцилло” – банально; можливо, навіть “Безцінна Прісцило” – але це передчасно, так що зупинився на “Моя люба Прісцилло”. Почерк у нього твердий, чіткий, стрімкий” [6, с. 44].

З листів головної героїні можна дізнатися чимало дрібних подробиць біографії Лакі Лакшмана. Наприклад, те, що його улюбленим письменником є О. Уайльд, і сам він завжди мріяв освоїти саме цю професію [6, с. 56]. У тексті листа до Сінді Валеріани Прісцилла Харт наводить один із таких віршів “Як заснути вночі”. “Він пише від душі, він мучиться невлаштованістю світу” [6, с. 57], – зазначає головна героїня. Вона бачить роздвоєння в душі губернатора: “З одного боку, згідно його власних слів, він справді може приносити користь, оскільки губернатор області має реальну владу. З іншого, він говорить, що поступово втрачає віру у власні можливості, стикаючись з корупцією і цинізмом влади. Чимало його колег беруть хабарі, або отримують відносно скромні зарплати в порівнянні з однокурсниками, що займаються бізнесом чи виробництвом” [6, с. 58 – 59].

Листи до подруги засвідчили, що головна героїня відверто пише їй про свої стосунки з Лакі Лакшманом і обставини своєї роботи в Індії. Не приховує вона і той факт, що губернатор одружений, має дитину, але ні він, ні його дружина не кохають один одного, бо були одружені згідно з місцевими звичаями, не знаючи один одного до весілля. В одному з листів Прісцилла Харт мріє про те, що непогано б, якби “у нас з Лакі була дочка, смугла малючка з Америкою в очах? Вона була б красунею, Сін. І Лакі б бачив у нас свою родину...” [6, с. 96].

З Лакі Прісцилла хоче прожити все життя, але вона до кінця не знає намірів губернатора: “Чи я повинна планувати майбутнє з ним, чи готуватися до повернення в Нью-Йорк без нього” [6, с. 125].

Листи губернатора до Прісцилли Харт, його щоденникові нотатки, розмови з кореспондентами дають інший ракурс бачення історії кохання і смерті дівчини. Прісцилла виросла в сім’ї, де батьки розлучилися. Причиною цього стала сцена зради батька з іншою жінкою, свідком якої стала дівчина. Лакшман у щоденнику 26 березня 1989 року занотував розповідь Прісцилли про це: “Мені здається, я так і не пробачила

батька, – серйозно сказала вона. – Я ж його застала. Бачила, як він возиться з цією відразливою бабою з його офісу. Мені було п’ятнадцять, і я відчувала себе пригніченою, ніби він зрадив мені, а не матері” [6, с. 48].

У щоденнику губернатора є записи, які засвідчують, що дівчина ділилася з ним найінтимнішими подробицями свого життя, зокрема зв’язком у США з темношкірим американцем Даррилом.

Губернатора постійно мучили сумніви в правильності своїх інтимних стосунків з американкою: “Я знаю, заради мене вона готова змінити всі свої плани і лишитися в Індії. Вона зробить це – але за однієї умови. Якщо я скажу, що заради неї готовий розлучитися з дружиною. Ось чого вона хоче. І хоче, щоб я зробив це зараз. Я можу зрозуміти її нетерпіння, але не певен, що готовий до подібного... катаклізму. Як пояснити їй, що я не зовсім упевнений, що маю право покинути Гіту. Адже не я вирішував, чи одружуватися мені, як же дозволити собі розірвати шлюб?” [6, с. 111].

Те, що автор постійно імітує в романі документи, намагаючись зробити так, щоб у читачів не виникло найменшої підозри, що ми маємо справу з художнім твором, де події і обставини є вигадкою, свідчать наведені в тексті фрагменти телеграми кореспонденту “Нью-Йорк джорнел” Діггзу від керівника міжнародного відділу газети Вассермана; запис Шанкара Даса, керівника проекту HELP-US в Залілгарсі, де працювала загибла американка, з батьками Прісцілли містером і місіс Харт; блокнотні нотатки кореспондента Діггза; його розмови з людьми, які могли бути причетними до смерті американки – Рам Чараном Гуптою, губернатором В. Лакшманом, професором Мохаммедом Сарваром, керівником поліції області Гуріндером Сінгхом тощо.

Отже, роман індійського письменника Шаші Тхарура, що написаний у формі стилізації під документ, засвідчує про тенденцію, що все яскравіше виявляє себе в новітній літературі: коли інтерес до документальності бачення людей і подій переростає в потребу імітувати документи і факти, таким чином розширюючи аудиторію потенційних читачів.

Література

- 1. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
- 2. Галич О. А.** У вимірах non fiction: щоденники українських письменників : монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.
- 3. Савенко І. Л.** Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : монографія / І. Л. Савенко. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2008. – 184 с.
- 4. Курило Л. М.** Творча індивідуальність Олеса Гончара в білоруському дискурсі : монографія / Л. М. Курило. – Луганськ : Альма-матер, 2007. – 200 с.
- 5. Черкашина Т. Ю.** Наративні виміри художньо-біографічної прози :

монографія / Т. Ю. Черкашина. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2009. – 200 с. **6. Тхарур Шаши.** Погром / Шаши Тхарур // Иностр. література. – 2009. – № 11. – С. 5 – 143.

Галич О. А. Роман Шаши Тхарура як стилізація документального твору

Стаття присвячена вивченню художнього твору, стилізованого під документальний. Матеріалом послужив роман сучасного індійського письменника Шаши Тхарура.

Ключові слова: документальна література, стилізація, імітація документу.

Галич А. А. Роман Шаши Тхарура как стилизация документального произведения

Статья посвящена изучению художественного произведения, стилизованного под документальное. Материалом послужил роман современного индийского писателя Шаши Тхарура.

Ключевые слова: документальная литература, стилизация, имитация документа.

Halych O. A. The novel by Shashi Tharur as an stylization of documentary literature

This article is concerned with the study of a literary work, which is an stylization of documentary. The basis of the study is a novel by a modern Indian writer Shashi Tharur.

Key words: documentary literature, stylization, an imitation of a document.

Мовознавчі студії

УДК 81'33+004.912 (І. Франко)

С. Н. Бук

РОЗРІЗНЕННЯ АНАФОРИ У КОРПУСІ ТЕКСТІВ ІВАНА ФРАНКА: “Я” У “ПЕРЕХРЕСНИХ СТЕЖКАХ”

У філології склалось дві традиції розуміння поняття анафори (від гр. ἀναφορά, букв. – винесення, віднесення, піднесення):

1) здебільшого в літературознавстві, анафора – це “фігура мови, що утворюється повторенням певних звуків, слів чи синтаксичних конструкцій на початку суміжних мовних одиниць; протилежна епіфорі” [1].

2) здебільшого у мовознавстві, анафоричні відношення – це “відношення між мовними виразами (словами чи словосполученнями), які полягають в тому, що у значення одного виразу входить відсилання до другого” [2].

У статті ми будемо оперувати мовознавчим трактуванням анафори. У цьому значенні анафора та референція досліджувались у працях Н. Аругюнової, Т. Булигіної, Л. Іорданської, А. Кибрика, Т. Матвійчук, Е. Падучевої, О. Пилипенко, В. Ситнікової, М. Ціхонської, А. Шмелева та ін.

У комп'ютерній та корпусній лінгвістиці встановлення внутрішньотекстових, а серед них й анафоричних, зв'язків необхідне для отримання тієї інформації, яку неможливо знайти на основі тільки граматичного та синтаксичного аналізу. В основному опрацьовують автоматичну ідентифікацію елементів тексту, пов'язаних анафорично, оскільки це дає змогу підвищити повноту та точність роботи інформаційних систем, а також відкриває нові можливості у вирішенні багатьох проблем прикладної лінгвістики, таких як комп'ютерний переклад, інформаційний пошук, автоматичне анотування та реферування тощо. Виявлення анафоричних, зокрема займенникових, зв'язків на матеріалі творів конкретного письменника становить окремий інтерес, оскільки дає якісно нові дані про функціонально-стилістичні особливості тексту. Значення розрізнення анафори важко переоцінити. Зараз ця проблема активно дискутується в науковому світі, стає темою окремих конференцій, семінарів та монографій.

1. Термінологічний апарат

Нижче подано деякі терміни, які фігуруватимуть у статті.

Ана́фора — це лінгвістичне явище вказівки на раніше згадану одиницю тексту. **Анафоричне слово (анафо́р)** — це слово чи фраза, які

відсилають до попереднього слова у фразі. **Антецедент** — слово чи фраза, до яких відсилають анафоричні слова [3]. Наприклад, у реченні ... *отже, коли у мене буде яка така справа, що не буде порушувати ваших хлопоманських поглядів, то можна з нею <справою> зголоситися до вас?* (І. Франко “Перехресні стежки”, приклади подано за електронним корпусом тексту цього роману [4]) іменник *справа* – це антецедент, займенник *нею* (*вона*) – анафоричне слово, анафор. Тут і далі у прикладах антецедент підкреслено прямою лінією, а до анафоричного слова у кутових дужках <...> подано його референт.

Оскільки анафора й антецедент мають те саме референційне значення (позначають той самий об’єкт дійсності), їх можна назвати співвідносними, кореференційними, а зв’язок між ними – **кореференцією**. Отже, у розглянутому реченні між словами *справа* і *нею* (*вона*) – кореференційний зв’язок.

Розрізнення анафори – процес присвоєння анафоричному слову його референта, тобто встановлення зв’язку між анафором та антецедентом. Так, у попередньо наведеному прикладі анафоричному слову *нею* (*вона*) присвоєно його референт *справа*.

2. Концептуальні засади створення корпусу текстів Івана Франка

У Львівському університеті реалізовується проект створення корпусу текстів Івана Франка [5]. Його спроектовано відповідно до основних світових стандартів репрезентативності (охоплення усіх без винятку текстів І. Франка), машиночитаності (власне електронне опрацювання текстів), анотованості. Анотування (інші терміни – розмітка, маркування) – це подання інформації як зовнішньої стосовно тексту (дані про автора час та місце написання твору, ідентифікація жанру, тому, частини тощо), так й інформації про сам текст (морфологічне, синтаксичне, семантичне, анафоричне маркування і т. д.).

Створення корпусу текстів Івана Франка видається єдино можливим шляхом цілісного комплексного опрацювання лексики письменника, що відкриває значно ширші перспективи для подальшої роботи з його доробком у порівнянні з “ручною працею”, зокрема карткуванням. Наприклад, такий корпус дає можливість автоматично отримати повний список усіх слів та словоформ ідіолекту письменника, які можуть стати основою для словника мови І. Франка; на основі усіх чи вибіркового творів отримати конкорданси, що подають до кожного реєстрового слова (чи словоформи) усі або вибіркові контексти його вживання, достатні для ідентифікації його лексичного значення; автоматично укладати частотні словники до будь-якого конкретного чи групи заданих творів тощо. Зараз основну увагу зосереджено на опрацюванні великої прози, зокрема, здійснено її структурне та морфологічне анотування [6].

Джерельною базою запропонованої статті став корпус текстів останнього роману І. Франка “Перехресні стежки” (1900), який довгий час перебував на узбіччі дослідницьких зацікавлень, а зараз викликає жвавий інтерес, зокрема лінгвістів [7].

У результаті морфологічного анотування роману “Перехресні стежки” одержано частотний словник [8] та он-лайн конкорданс [4] цього твору. Розрізнення анафори у “Перехресних стежках” окремим предметом дослідження ще не було.

3. Класифікація анафори

За частиномовним вираженням анафоричних слів анафору поділяють на займенникову, іменникову, дієслівну, прислівникову, нульову [9].

Усі ці типи анафори виявлено у романі Івана Франка “Перехресні стежки”: **займенникова**: “Євгеній сидів мов у тумані. Йому<Євгенієві> здавалося, що заглядає в пивницю ...”; **іменникова**: “Стальський був поганим інструктором. Рафалович, малий, слабовитий хлопчина, дуже боявся його, вусатого і зовсім дорослого парубка<Стальського>”; **дієслівна**: “Він постановив собі допильнувати, зловити злодія. Півдня ходив він у глибокій задумі, вимірковуючи, як би се зробити<зловити_злодія>”; **прислівникова**: “Коли хочете, я введу вас у дім моєї своячки, там<у_домі_своаячки> щосуботи буває невеличке товариство, бувають панночки ...”; **нульова**: “Я знаю, у тебе в серці не завмерла ще любов до того... твогого... ну, ти знаєш, про кого я<говорю>”.

4. Займенникова анафора у “Перехресних стежках”

Особливу увагу лінгвістів привертає займенникова анафора, про що свідчать праці Р. Міткова та Р. Барбу [10], Н. Ге, Дж. Хала, Е. Черняка [11], С. Лаппіна та Г. Ліса [12], К. Кеннеді та Б. Богураєва [13], В. Поцепні [14] тощо.

Займенники позначають учасників комунікативного акту, учасників подій та ситуацій, а усі разом вони становлять одну із найважливіших глобальних категорій тексту [15]. Займенники позначають предмети не безпосередньо, а стосовно до осіб мовлення, набувають реального змісту лише у контексті. Одночасно вони належать до найчастотнішої лексики, тому для автоматичного опрацювання тексту розрізнення замієнникової анафори особливо актуальне.

У тексті “Перехресних стежок” загальна кількість займенників у різних формах становить 15 017, це 15.99% від загального обсягу роману. Усього ж різних займенників (лем) тільки 88, що становить 0.88% від загальної кількості слів (лем) у словнику [8, с. 155]. Іншими словами, 88 займенників займають менше, ніж 1 % у словнику, проте аж майже 16 % у тексті. Тобто їх активність у тексті у 16 разів вища, ніж би це передбачалося зі словника.

Особові займенники у тексті роману мають такі кількісні характеристики: я (1729), ти (322), він (2471), вона (903), воно (43), ми (339), ви (843), вони (525).

Об’єктом дослідження у статті став особовий займенник “я” та його референти у романі Івана Франка “Перехресні стежки”. Він є другим за частотністю особовим займенником у цьому тексті.

5. “Я” у “Перехресних стежках”

Особовий займенник “я” у загальному частотному словнику “Перехресних стежок” має дуже високий ранг – стоїть на п’ятому (!) місці, “пропустивши вперед” лише лексеми *i/ї, він, не, в/у* [8, с. 161]. Це можна пояснити великою кількістю діалогів та монологів у романі: фактично із прямого мовлення дізнаємося про минуле головних героїв: Стальського, Регіни, Рафаловича. У пряме мовлення, тобто у слова самих персонажів оформлено взаємини між ними.

Як зазначає Г. Волчанська, “Функції особових займенникових іменників *я, ми, ти, ви* в структурі тексту насамперед пов’язані з стилістичним аспектом використання мовної одиниці: вони надають їм відтінків інтимності, сердечності, ліричності, водночас узагальнюючи певні твердження, тому й уживаються здебільшого в текстах-роздумах” [16].

Частотний словник “Перехресних стежок” фіксує такі відмінкові форми займенника “я”: “я” (1023), “мене” (370), “мені” (310), “мною” (26). Разом лексема “я” трапляється 1729 разів.

6. Процес розрізнення анафори “я” у “Перехресних стежках”

Розрізнення анафори – процес присвоєння анафоричному слову його референта, тобто встановлення зв’язку між анафором та антецедентом. Основне завдання дослідження полягало в тому, щоби присвоїти кожному із 1729 слововживань займенника “я” у тексті роману його референт, тобто з’ясувати, кого означає “я” у кожному конкретному контексті. Це дозволить виявити, героя, який домінує особистісним прямим мовленням.

Повністю автоматично це зробити не вдалося, оскільки для такої процедури попередньо потрібно було би застосувати програму автоматичного розуміння змісту тексту (вона поки що не доступна для української мови). Проте виконання цього завдання значно полегшив конкорданс роману [4], що подає до кожного слова всі контексти його вживання, тобто усі уривки тексту, де воно функціонує.

В електронному корпусі тексту здійснено відповідне анафоричне маркування, наприклад:

– *Ну, певно! Прошу, я<Стальський> пану меценасові покажу дуже добру реставрацію.*

– *... Тим більше, що у мене<Рафалович> й писанини ще купа, нема коли бігати по місті, шукаючи хати.*

– *Вам хіба цікаво бачити мене<Регіна>? – з легким усміхом мовила Регіна.*

– *Се мені<Вагман> за те, що я<Вагман> прийняв бідного чоловіка вашої віри.*

Таке анотування тексту дає можливість автоматично отримати усі слововживання “я” із вказівкою на референта, міняти та, за потреби, уточнювати цю інформацію, а також багаторазово до неї звертатися (можливо, під час зміни предмета наукового дослідження). Знаючи мову

анотування, будь-хто зможе скористатися цим анафорично маркованим корпусом тексту.

7. Семантика “я” у “Перехресних стежках”

У результаті такого аналізу 1729 контекстів було виявлено, найбільше про себе розповідає *Стальський* (397 разів). Він переважає у розповідях про свою персону над усіма героями твору, навіть над *Рафаловичем* (373). На третьому місці – *Регіна* (250), далі – *Вагман* (208), *Баран* (78), *староста* (68), *Брикальський* (59), *Рессельберг* (45), *Шварц* (35), *Шнадельський* (20), *Кишовотульський* (18), *о. Зварич* (17), *Марусяк* (15), *Парнас* (14), *о. Семенович* (12), *Лейба* (12), *президент (суду)* (11), *селянин 3 (Андрій)* (11), *Гершко* (11), *селянин 2* (8), *старий чоловік* (8), *селянин 1* (6), *пробоц* (6), *узагальнено-особове “я”* (6), *неозначено-особове “я”* (6), *вчителька фортеп'яно* (4), *президент суду у Львові* (3), *“якийсь п'яний парубіка” у корчмі* (3). По два рази референтами анафоричного “я” стали *школяр*, *Хаскель*, *прокуратор*, *“я”-означальне*. По одному разу “я” ідентифіковано з такими референтами як *Демко*, *податковий інспектор*, *Страхоцький*, *отець-декан*, *жидівка*, *конципієнт*, *Армашевська*, *я-частка*, *я-Рафалович* (відсторонене), *сиротина* (узагальнено-особове), *дівчина* (узагальнено-особове), *жиди* (узагальнено як націю), *“не_Баранів_голос”*.

Результати здійсненого дослідження показують, що в романі порівняно мало надано можливості висловитися селянам – 48 (*Марусяк* (15), *парубок* (3), *селяни* (35)) та духовенству – 36 (*Зварич* (17), *Семенович* (12), *пробоц* (6), *отець-декан* (1)). Натомість домінують влада міста 113 (*староста* (68), *бурмістр Рессельберг* (45)) та дворянська верства – 77 (*граф Кишовотульський* (18), *маршалок Брикальський* (59)).

У тексті спостерігаємо цікаві маніпуляції Франка-автора особовим займенником “я”. У романі він позначає не тільки особу мовця, а й виконує функції інших прономінативних слів: означальних, неозначено-особових, узагальнено-особових.

У романі виявлено 6 контекстів, де особовий займенник “я” виконує функцію **узагальнено-особового**:

(1 – 3) *Адже наші селяни живуть досі на становищі диких у пралісах: що поза межами мого вігвamu, те все вороже мені<селянин (узагальнено-особове)>, чигає на мене<селянин-узагальненоособове>, бажає мене<селянин (узагальнено-особове)> знівечити.*

(4) *Як зеленій конопельці у болоті гнити, / Ой, так мені<сиротина (узагальнено-особове)>, сиротині, за нелюбом жити.*

(5) *Ой, буду я<дівчина (узагальнено-особове)>, мій миленький, жалувати: // Гей, а хто ж буде дрібні діти годувати?*

У прикладах (1-3) анафór “я” – це узагальнений образ селянина, у прикладах (4) і (5), які є цитатою української народної пісні, це узагальнений образ дівчини та сироти відповідно.

Дещо окремо стоїть приклад уживання “я” у розмові Вагмана з бурмістром Рессельбергом. Наведемо необхідний для розуміння контекст:

(6) – ... *Отже, повторюю, ті ваші нові жиди, асимілянти чи асимілятори, по моїй думці, розірвали стару жидівську душу на дві часті. ... З усього національного добра вам (жидам-асимілянтам – С. Б.) лишилося тільки своє “я” <жиди-асимілянти (узагальнено-особове)>, своя сім'я, мов одна тріска з розбитого корабля. За сю тріску ви вчепилися і пробуєте прикермувати її до іншого корабля, найти іншу батьківщину, купити собі іншу, нерідну матір.*

У даному випадку антецедентом “я” виступає умовна словосполучка “жиди-асимілянти”, згадана Вагманом раніше. Особливість цього прикладу лежить у двох площинах: по-перше, особовий займенник однини “я” позначає антецедент у множині “жиди-асимілянти”, а, по-друге, опис ситуації, де виступає таке складне “я”, вкладено в уста іншого героя, Вагмана, який не зараховує себе до цієї групи, вживаючи на її позначення займенник “ви” і таким чином протиставляючи себе до неї.

Якщо прономінативне слово “я” можна замінити означальним займенником “усякий”, ми його вважали **означальним**. Таких випадків два (приклади 7-8):

(7-8) – ... *Занадто акустичне місто.*

– *Акустичне.*

– *Так! У однім кінці чихнеш, у другім чути. ... Усі від того терплять, бо кождому можна пришпилити латку, але при тім усі зацікавлені тим же ремеслом. Усякий думає: “Пришпилюють мені <усякий> латки, давай буду й я <усякий> пришпилювати іншим!” І так живемо.*

У п'яти контекстах “я” означає невідому людину (когось з юрби, купи, товариства). У цій ситуації значення “я” синонімічне до значення займенника “хтось”. Таке “я” за подібністю семантики умовно названо **“неозначено-особовим”**. Приклади (9 – 13).

(9) *“Завдати когось до суду”, – се в народному понятті була страшна погроза, більша, як коли би хто похвалявся: “Ось я <хтось> розіб'ю тобі каменем голову”.*

(10) – *Та й коби-то хоч поміг! – обіззався хтось із купи. – А то я <хтось із купи> три роки правувався за свою дідизнину, та й що з того?*

(11) – *Лапай! Тримай! Онде він! А що, не казав я <хтось із купи>! – чути було здалека крики погоні, а за кілька мінут застогнала земля під ногами шаленої купи, що ... гнала тепер уже щодуху вслід за Бараном.*

(12-13) – *А я <один із товариства Стальського> думаю, що вам поперед усього треба вспокоїтися, – мовив один із товариства. ...*

– *Се ж непереливки. З адвокатом справа, – додав другий.*

– *Я<один_із_товариства_Стальського> раджу: зайдімо ще на хвилю до шинку ...*

Цікавий приклад використання лексеми “я” у ситуації, коли Шварц та Шнадельський прийшли до Вагмана.

(14) *Надія Шварцова, що Вагман, ждучи Баранового повороту, лишить сінейні двері незамкненими, збулася. Навіть більше, він забув замкнути двері з сіней до свого покою. Сидячи коло стола, заглиблений у якихось рахунках, він так був зайнятий, що не думав про двері. Коли брязнула клямка, він, не обертаючися і не підводячи голови, запитав:*

– *Се ви, Баране?*

– *Я, – почувся якийсь не Баранів голос.*

Вагман обернувся. Перед ним стояв Шнадельський.

Як видно із наведеного уривка, реальним антецедентом анафоричного слова “я” є Шнадельський. Проте “я” він сказав у відповідь на запитання Вагмана “Се ви, Баране?”, маючи інтенцію, щоби реципієнт зрозумів під “я” Барана. Автор, зображуючи цю ситуацію, не вказує імені мовця, кому належить “я”, а дає зрозуміти це описово, з контексту. Анафоричне ж слово “я” приписує “не Барановому голосу”.

Дуже цікавим, на нашу думку, є “я-саморефлексивне”. Психологи стверджують, що здатність подивитися на себе відсторонено збоку мають лише люди з високим рівнем самосвідомості та інтелекту, люди, які працюють над собою. Невипадково цією характеристикою Автор наділив Рафаловича. Про своє “я” у третій особі він розмірковує у монологах. Приклади (15-18):

(15) *Ретіно, Ретіно! ... Віддай мені найкращу частину могого “я”<Рафалович>, згублену там, у тім проклятім покою!”*

(16, 17) *... коли ти на кождім кроці робиш концесії своєму дорогому “я”<Рафалович>, то бодай не бреши і не декламує про якісь віковічні права того “я”<Рафалович>!*

(18) *А декламаціями про права свого “я”<Рафалович> ... ти дійдеш тільки до ... затоплення і повного затрачення всього того, що могло би дати твоїй душі хоч крихітку людської подоби.*

Один раз про Рафаловича та його “я” сказано і в авторському мовленні (19):

(19) *І справді, він шукав свого бідного “я”<Рафалович>, що готово було втонути в ясных безоднях сих чарівних очей.*

Наступний приклад (20) стоїть осторонь від попередньо згаданих. У ньому складно визначити точну функцію лексеми “я”. Ми схилиємося до думки розглядати її як частку. Для повноти розуміння наводимо ширший контекст:

(20) – *А що, куме, не правду Шльомко казав?*

– *Ба я<частка>! Та то видно. Пан усе за паном.*

8. Розрізнене “я” як уточнення до кількісної характеристики тексту

Розрізнення займенникової анафори, окрім автоматичного пошуку, дає також уточнення до кількісної характеристики тексту, а саме до частотного словника. Так, у частотному словнику “Перехресних стежок” зафіксовано 92 вживання прізвища головного персонажа Рафалович, 496 вживань його імені Євгеній (*прикм.* Євгеніїв 41), 33 вживання демінутивного імені Геньо та 2 рази Генцьо, 140 вживань його статусу меценас, 45 – адвокат, 11 – адукат, 1 – доктор, 26 – д-р (скорочення від “доктор”) що разом дає 888 згадок. Щоби квантитативна інформація була точною, до цього треба додати також кількість анафоричних “я”, антецедентом до яких є Рафалович – 373. Таким чином отримуємо: 1261. Із такою частотністю головний герой входить у першу десятку найбільш уживаних слів роману поряд із прийменниками та займенниками, які часто вживаються незалежно від стилю та автора. Здійснимо аналогічну процедуру з назвами інших персонажів та розмістимо результати в таблиці:

Табл. 1. Лексеми на позначення персонажа-референта та їх частотність у романі І. Франка “Перехресні стежки”

персонаж-референт	лексеми на позначення персонажа-референта, їх частотність	заг. кільк. вжив.
Рафалович	Рафалович (92), <i>прикм.</i> Рафаловичів (1), Євгеній (496), <i>прикм.</i> Євгеніїв (41), Геньо (33) Генцьо (2), меценас (140), адвокат (45), адукат (11), доктор (1), д-р (26), я (373)	261
Стальський	Стальський (262), Валеріан (4), я (397)	63
Регіна	Регіна (132), <i>прикм.</i> Регінин (12), Регінка (16), Регіночка (1), Стальська (11), Твардовська (3), я (250)	25
Вагман	Вагман (170), <i>прикм.</i> Вагманів (35), я (208)	13
Брикальський	Брикальський (17), маршалок (198), <i>прикм.</i> маршалківський (2), я (59),	76
Баран	Баран (154), я (78)	32
Шнадельський	Шнадельський (130), я (20)	50
Шварц	Шварц (96), <i>прикм.</i> Шварців (4), я (35)	35

персонаж-референт	лексеми на позначення персонажа-референта, їх частотність	заг. кільк. вжив.
Кшивотульський	Кшивотульський (31), граф (85), я (18)	34
Зварич	отець (о.) Зварич (46), <i>прикм.</i> Зваричів (1), отець (7), я (17)	1
Марусяк	Марусяк (16), <i>прикм.</i> Марусяків (1), Ілько (11), <i>прикм.</i> Ільків (1), я (15)	4
Лейба	Лейба (24), <i>прикм.</i> Лейбин (1), <i>прикм.</i> Лейбів (1), Хамайдес (2), я (12)	0
Рессельберг	Рессельберг (11), я (45)	6
Парнас	Парнас (18), <i>прикм.</i> Парнасів (3), Мотьо (11), Мотів (4), я (14)	5
Страхоцький	Страхоцький (32), я (1)	3
Семенович	о. Семенович (10), я (12)	2
Гершко	Гершко (6), я (11),	7
Демко	Демко (16), я (1)	7
Андрій	Андрій (2), я (11) йовіальн	3
Хаскель	Абіхт Хаскель (2), я (2)	
Армашевська	Армашевська (2), я (1)	

Тільки зведена інформація про частотність уживання усіх лексем на позначення персонажа-референта дає реальну інформацію про кількість звернень у творі до конкретної дійової особи

9. Висновки

Із посиленням у сучасній лінгвістиці функціонального підходу до мовних явищ зростає увага до тексту та його категорій, однією з яких є анафора. Інтерес до вивчення анафори спричинений як суто практичними, так і теоретичними причинами. Так, на основі морфологічно анотованого корпусу роману “Перехресні стежки” кожному із 1729 анафоричних займенників “я” присвоєно маркування, що вказує на його антецедента. У результаті виявлено, що переважає

особистісне мовлення у Стальського (397), а не в основного позитивного героя Рафаловича (373). У тексті роману особовий займенник “я” у деяких контекстах набуває семантики означального, неозначено-особового, узагальнено-особового займенників, а також частки, що свідчить про особливості ідіології І. Франка.

Розрізнення займенкової анафори дає також уточнення до кількісної характеристики тексту, зокрема виявлено, що тільки зведена інформація про частотність уживання усіх лексем на позначення персонажа-референта дає реальну інформацію про кількість звернень у творі до конкретної дійової особи. Так, на матеріалі “Перехресних стежок” зафіксовано десять різних лексем на позначення Рафаловича і тільки три на позначення Стальського. Сума частот цих лексем виводить Рафаловича на перше місце за кількістю апеляцій до нього у тексті (1261), залишаючи далеко позаду інших персонажів: Стальський (663), Регіна (425), Вагман (413).

Література

- 1. Ставицька Л. О.** Анафора / Л. О. Ставицька // Українська мова: Енциклопедія. – К. : Українська енциклопедія, 2000. – С. 25.
- 2. Падучева Е. В.** Анафорическое отношение / Е. В. Падучева // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. – 2-е изд. – М. : Большая российская энциклопедия, 1998. – С. 32.
- 3. Mitkov R.** Anaphora resolution / Ruslan Mitkov // The Oxford Handbook of Computation Linguistics. – Oxford University Press, 2003. – P. 267.
- 4. Бук С.** Он-лайн конкорданс роману Івана Франка “Перехресні стежки” / С. Бук, А. Ровенчак. – 2006 – 2010. – Режим доступу: <<http://www.ktf.franko.lviv.ua/~andrij/science/Franko/>>.
- 5. Бук С.** Корпус текстів Івана Франка: спроба визначення основних параметрів / С. Бук // Прикладна лінгвістика та лінгвістичні технології: MegaLing-2006: Зб. наук. пр. – К. : Довіра, 2007. – С. 72 – 82.
- 6. Бук С. Н.** Корпус текстів Івана Франка: особливості структурної анотації / С. Н. Бук // MegaLing’2007 Горизонти прикладної лінгвістики та лінгвістичних технологій : Доп. міжнар. наук. конф. 24 – 28 вересня 2007, Україна, Крим, Партеніт. – Сімферополь : В-во “ДиАйПи”, 2007. – С. 112 – 113.
- 7. Стежками Франкового тексту (комунікативні, стилістичні та лексичні виміру роману “Перехресні стежки”) / Ф. С. Бацевич (наук. ред.) та ін.** – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – 376 с.
- 8. Бук С.** Частотний словник роману І. Франка “Перехресні стежки” / С. Бук, А. Ровенчак // Стежками Франкового тексту... – Цит. пр. – С. 138 – 369.
- 9. Mitkov R.** Anaphora resolution / R. Mitkov. – Longman, 2002. – XIII + 220 p.
- 10. Mitkov R.** Using corpora to improve pronoun resolution / R. Mitkov, S. Barbu // Languages in context. – 2002. – №4(1). – Режим доступу: <<http://clg.wlv.ac.uk/papers/mitkov02.pdf>>.
- 11. Ge N.** A Statistical Approach to Anaphora Resolution / N. Ge, J. Hale, E. Charniak // Proc. 6th Workshop on Very Large Corpora. – 1998. – P. 161 – 170.
- 12. Lappin S.** An algorithm for

pronominal anaphora resolution / S. Lappin, H. J. Leass // Computational Linguistics. – 1994. – V. 20, Iss. 4. – P. 535 – 561. **13. Kennedy C.** Anaphora for everyone: pronominal anaphora resolution without a parser / C. Kennedy, V. Boguraev // Proc. 16th conference on Computational linguistics, August 05-09, 1996, Copenhagen, Denmark. **14. Поцепня В. Н.** Разрешение местоименной анафоры в многоязычных информационных системах / В. Н. Поцепня // Штучний інтелект. – 2006. – № 4. – С. 619 – 626. **15. Папина А. Ф.** Текст: его единицы и глобальные категории / А. Ф. Папина. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – С. 93 – 94. **16. Волчанська Г. В.** Функціонування займенникових слів у структурі тексту : Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка / Г. В. Волчанська. – Кіровоград, 2004. – 19 с.

Бук С. Н. Розрізнення анафори у корпусі текстів Івана Франка: “я” у “Перехресних стежках”

У статті проаналізовано займенникову анафору на прикладі прономінативного слова “я” в електронному морфологічно анотованому корпусі роману І. Франка “Перехресні стежки”. Кожному із 1729 анафоричних “я” присвоєно ім’я антецедента, якого воно позначає. Виявлено різні лексеми на позначення персонажів роману, а також обчислено суму їх частот, що є суттєвим уточненням кількісних характеристик тексту.

Ключові слова: анафора, антецедент, частотність, корпус, анотування.

Бук С. Н. Разрешение анафоры в корпусе текстов Ивана Франко: “я” в “Перекрестных тропах”

В статье проанализирована местоименная анафора на примере прономинативного слова “я” в электронном морфологически аннотированном корпусе романа И. Франко “Перекрестные тропы”. Каждое из 1729 анафорических “я” снабжено именем антецедента, которого оно обозначает. Обнаружены разные лексемы для обозначения персонажей романа, а также рассчитана сумма их частот, являющаяся существенным уточнением количественных характеристик текста.

Ключевые слова: анафора, антецедент, частотность, корпус, аннотирование.

Buk S. N. Anaphora resolution in the Ivan Franko text corpus: “I” in the novel “Perekhresni stezhky” (“The Cross-Paths”)

In the article the pronoun anaphora is analyzed on the example of the pronominal word “I” in the morphologically tagged text corpus of “Perekhresni stezhky” (The Cross-Paths), a novel by Ivan Franko. Each of

1729 anaphoric “I”s has the name of its antecedent assigned. Different lexemes for the identification of the characters were found and the sum of their frequencies was calculated. It is an essential refinement of quantitative text characteristics.

Key words: anaphora, antecedent, frequency, corpus, tagging.

Рецензії

УДК 821.161.2.09

В. І. Дмитренко

СУЧАСНА РЕЦЕПЦІЯ КРИТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА

(Рецензія на монографію Шестопалової Т. П. На шляхах синтезу думки (Теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка). – Луганськ: Вид-во ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – 320 с.

Ю. Лавріненко – один з найколеритніших та провіденційних літературознавців української еміграції по II Світовій війні. У його працях присутні елементи базових ідей, принципи модерного гуманітарного мислення XX століття. Дослідження його науково-критичної спадщини, безперечно, становить інтерес для сучасного літературознавства, адже критик належав до гурту інспіраторів літературного життя українців, що опинилися в США, був редактором євро-американської “Української літературної газети”, активно втілював ідею письменницького об’єднання на терені США та Канади (організація письменників “Слово”), ініціював роботу української секції в Міжнародному ПЕН-клубі і ще багато іншого, а при тому виконував широкий план власної науково-критичної праці. Він належав до тих небагатьох літературознавців, що формували вільну від радянських ідеологічних догм українську наукову думку. Монографія Тетяни Павлівни Шестопалової – це перша в сучасному українському літературознавстві спроба цілісно представити постать Ю. Лавріненка та його науково-критичну спадщину в літературному процесі XX ст. Її вихід пов’язаний з необхідністю інтегрованого вивчення здобутків вітчизняної науки, що у XX столітті творилася в ситуації, образно кажучи, “двосвіття” української культурної свідомості.

Достатньо традиційний для вітчизняного літературознавства об’єкт – особистість мислителя та його інтелектуальна спадщина – виявляється у фокусі цієї праці специфічним предметом, котрий відкривається в нових та несподіваних ракурсах. Побачити їх дозволяють застосовані авторкою в якості основного інструментарію дослідження категорії *свідомості*, *теоретичної свідомості*, а також поняття *концепту*. Концептний підхід, обраний авторкою для аналізу критичної спадщини Ю. Лавріненка, дозволяє простежити єдність іманентного (внутрішнього) та контекстуального начал. Розгорнута нею теза про концепт як спосіб мета критичних та індивідуальних поглядів інтелектуала на загальні категорії літературної дійсності (критика, читач,

твір, література, стиль тощо) ініціювала виділення в межах концепту певних понять, аналіз яких у підсумку дозволив накреслити функції концептів у межах критичного дискурсу Ю. Лавріненка. Такий задум тим більше заслуговує на популяризацію серед фахівців та ширшої читацької аудиторії, що поза відомими в Україні текстами Ю. Лавріненка (“Розстріляне відродження”, “Зруб і парости”, “На шляхах синтези кларнетизму” та кількох інших) у його архіві зберігається цілий ряд праць, не введених до наукового обігу загалом через те, що цей архів належить не українським науковим установам, а Колумбійському університету в США. Т. П. Шестопалова самостійно вивчила колекцію цих архівних документів, перебуваючи в США спочатку як стипендіат Програми академічних обмінів ім. Фулбрайта, а пізніше, – як стипендіат НТШ (Нью-Йоркський осередок). Саме тому її монографія, як це впливає з представленого на рецензію рукопису, є відкривавчою не тільки в теоретичному, а й в історико-літературному аспекті, оскільки вводить в обіг ряд невідомих фактів інтелектуальної біографії Ю. Лавріненка та його творчого й наукового оточення.

Заслуговує на увагу фахівців здійснена авторкою монографії спроба предметно осмислити письменницьку та науково-критичну спадщину Ю. Лавріненка, оскільки до сьогодні не ставилося питання про особливий суб’єктний модус мислення цього літературознавця та присутність у ньому (модусі) елементів визначальних філософських та теоретико-літературних учень ХХ століття.

Назва монографії перебуває в діалогічному зв’язку з назвою відомої тичинознавчої праці Ю. Лавріненка “На шляхах синтези кларнетизму”. Вона одразу спрямовує читацьку рецепцію в метафорично-особистісний простір мислення Лавріненка, показує джерельну роль матеріалу в створенні книжки про критика.

Структура монографії відповідає логіці дослідження й сприяє щонайглибшому розкриттю заявленої теми. Перший розділ, “*Евристичні пріоритети дослідження*”, репрезентує теоретико-методологічні підстави дослідження. Т. Шестопалова звернулася до ідей, об’єднаних поняттям “*філософія свідомості*”, вона прореферувала основні тенденції вивчення свідомості й підвела до висновку, що цей феномен слід вивчати в сполученості гносеологічного та онтологічного підходів. Обираючи поняття “концепта” в якості операційного інструмента дослідження, авторка якраз і робить спробу наблизитися до інтегрованого розуміння теоретичної свідомості, зумовленого зрівноваженістю гносеологічної та онтологічної настанови.

У другому розділі, “*Персоналогічний зріз наукового мислення Ю. Лавріненка*”, авторкою з’ясовано питання особистого документа в якості джерела літературознавчого дослідження, розглянуто біографічний концепт та біографічний текст Ю. Лавріненка в аспекті формування теоретичних засад його літературознавчого мислення.

У третьому розділі, *“Герменевтична складова теоретичної свідомості Ю. Лавріненка”*, Т. Шестопалова вказала на наукові підстави вивчення літературної критики як емпірико-суб’єктної засади вивчення теоретичної свідомості, з’ясувала питання рецептивної інтенції літературної критики, мімезису як базового принципу розвитку літературознавчого розуму, антропологічний ареал критичних праць Ю. Лавріненка. Це створило передумову для розгляду в цьому розділі концептів критики, читача, художнього твору.

У четвертому розділі монографії, *“Роль культурно-історичної ситуації у формуванні теоретичних підвалин думки Ю. Лавріненка”*, уміщено результати вивчення авторкою когніцій раннього доробку Ю. Лавріненка, а також розкрито семантичне й символічне наповнення концептів еміграції та історії. Дослідниця використовує значну кількість раритетних історико-літературних джерел, що дозволяє їй нетривіально інтерпретувати заторкнуті питання теми.

У висновках маємо лаконічний підсумок дослідження. Загалом, рукопис виявляє прагнення дослідниці бути послідовною під час викладу теоретичного аспекту теми та мати достатню кількість фактичних аргументів задля потвердження вибудованої концепції. Завдяки цьому маємо дослідження, де тісно переплелися історико-культурний фактаж та теорія. І це дозволяє говорити про новий – персонологічний – вимір вивчення теоретичних засад українського літературознавства.

З нетерпінням чекаємо у найближчому майбутньому побачити обіцяне продовження цієї розвідки!

Відомості про авторів

Бугайова Надія Анатоліївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Бук Соломія Несторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального мовознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

Веретейченко Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Національного університету “Києво-Могилянська академія”.

Вихор Інна Василівна – пошукувач (аспірант) кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем’янчука (м. Рівне).

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.

Гладка Наталія Василівна – аспірант кафедри романської філології та компаративістики Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Головань Тараса Петрович – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, старший викладач кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету.

Гречаник Ірина Петрівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Данькевич Ю. В. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Київського славістичного університету.

Двуличанська Олена Аркадіївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Зимомря Іван Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Красненко Олена Вікторівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Кудіна Алла Леонідівна – викладач кафедри видавничої справи та редагування Кременчуцького Університету економіки, інформаційних технологій і управління.

Курило Людмила Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

Леоненко Олександра Сергіївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Лучицька Марина Євгеніївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Сердюк Анатолій Васильович – здобувач Запорізького національного університету.

Сидорова Олена Вікторівна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Старецький Тарас Володимирович – аспірант кафедри всесвітньої літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Фоменко Віра Григорівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та методики її викладання Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Шестопалова Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

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. 19,53. Наклад 200 прим.
Зам. № 107.

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.