

# ВІСНИК

---

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

---

№ 1 (212) СІЧЕНЬ

---

2011

2011 січень № 1 (212)

# ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

---

## ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

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

Збірник наукових праць внесено  
до переліку наукових фахових видань України  
(філологічні науки)

Постанова президії ВАК України  
від 22.12.2010 р. № 1-05/8

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради  
Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(протокол № 6 від 21 січня 2011 р.)

Виходить двічі 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 **Дмитренко В. І.,**

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

доктор філологічних наук, професор **Козлов А. В.,**

доктор філологічних наук, професор **Федоров В. В.,**

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

**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, праве й лівє) — 3,8 см; верхній колонтитул — 1,25 см, нижній — 3,2 см.

У верхньому колонтитулі зазначається: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № \*\* (\*\*\*) , 2011.

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. <b>Александрович Т. З.</b> “Горная республіка” Г. Сковороди і “Місто Сонця” Т. Кампанелли .....	5
2. <b>Антоненко Т. О.</b> Специфіка розкриття образу Марусі Чурай у повісті В. Чемериса “Засвіт встали козаченьки” .....	10
3. <b>Берберфіш М. В.</b> Своєрідність неореалізму прози А. Крушельницького: зв’язок психологізму з філософічністю творів (на матеріалі повісті “Змагання”) .....	15
4. <b>Бровко О. О.</b> Функціональний аспект епічної інтеграції в соцреалістичній прозі .....	21
5. <b>Вихор І. В.</b> Семантичні моделі міста в українській урбаністичній поезії .....	26
6. <b>Гречаник І. П.</b> Дифузія хронотопних форм у романі Любка Дереша “Культ” .....	32
7. <b>Данькевич Ю. В.</b> Концепт міста у творчості футуристів (на прикладі творів Гео Шкурупія) .....	37
8. <b>Зенгва В. О.</b> Місце “Івана Івановича” в мегатексті М. Хвильового .....	43
9. <b>Зимомря О. М.</b> Художній ландшафт творчості Ласла Балли: парадигма імагології .....	51
10. <b>Кизилова В. В.</b> Українська література для дітей ХХ століття. Ідейно-естетичні та жанрово-стильові модифікації .....	59
11. <b>Когут О. В.</b> Архетип голоду/смерті в сюжетах сучасної української драматургії .....	67
12. <b>Костецька Л. О., Чернявська Л. В.</b> Казковий наратив роману “Елементал” В. Шкляра .....	77
13. <b>Перетяга О. С.</b> “Київські казки” З. Мензатюк: особливості зображення образу міста у дитячій літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття .....	85
14. <b>Сіверська С. Ф.</b> Наратологія: джерела, здобутки, перспективи .....	93
15. <b>Смолянчук Н. В.</b> Принципи зображення особистості в сучасній прозі .....	100
16. <b>Снігаренко Є. О.</b> Фольклорний хронотоп у творах Т. Шевченка (на прикладі балад “Причинна” та “Тополя”) ....	106
17. <b>Тимошенко Т. С.</b> Харків 20 – 30-х років ХХ століття в романі “Визволення” О. Копиленка .....	112

18. **Тищенко І. Ю.** Екзистенціал Дому в творчості Р. Андріяшика ..... 118

**Актуальні проблеми літературознавства:**  
**зарубіжне літературознавство**

19. **Мусий В. Б.** “Кроткая” Ф. М. Достоевського: попытка мифопоетического прочтения ..... 129
20. **Подденежная Е. В.** Особенности нарративной структуры новелл З. Гиппиус, Ф. Сологуба, В. Брюсова (пространственно-временной аспект) ..... 135
21. **Старецкий Т. В.** Сатирическое отображение реальности в повести В. И. Даля “Вакх Сидорович Чайкин” ..... 140
22. **Юган Н. Л.** Національний образ світу у творчості В. І. Даля 1860-х років ..... 147

**Документалістика на порозі ХХІ століття**

23. **Галич О. А.** Особливості біографічної прози Леоніда Большакова кінця ХХ століття ..... 157
24. **Курило Л. М.** Олесь Гончар і письменники-початківці в епістолярній спадщині письменника ..... 164
25. **Медоренко О. М.** Від інтуїтивного до знакового. Структуралізм як новий етап розвитку автокоментаря ..... 169
26. **Черкашина Т. Ю.** Автобіографії М. С. Грушевського і Д. І. Багалія: структурно-тематичний аналіз ..... 177
27. **Шеховцова О. В.** “Келія чайної троянди” Костянтина Москальця: жанрові модифікації щоденника ..... 183
28. **Якименко Л. М.** “Невідомий чудовий володар наших думок”: Олександр Олесь у спогадах Надії Суровцової ..... 188
- Відомості про авторів** ..... 197

**Актуальні проблеми літературознавства:**  
**українське літературознавство**

УДК 821.161.2-3.09

**Т. З. Александрович**

**“ГОРНАЯ РЕСПУБЛІКА” Г. СКОВОРОДИ  
І “МІСТО СОНЦЯ” Т. КАМПАНЕЛЛИ**

Упродовж усієї історії людства неодноразово виникало прагнення удосконалення суспільства. Несправедливий державний лад спонукав не одного мислителя вдатися до пошуків ідеальної країни: Т. Мора, К. Сен-Симона, Р. Оуена, І. Вишенського, Я. Козельського та ін. Не обійшли цю проблему у своїй творчості Г. Сковорода та Т. Кампанелла. І хоча вони належать різним епохам (Бароко і Відродженню), країнам (Україні та Італії), не могли бути знайомими особисто (проте припускаємо, що з творчістю Т. Кампанелли наш письменник міг познайомитися, навчаючись у Києво-Могилянської академії), в їхніх ідеальних державах, створених на сторінках літературних творів, як і в особистому житті, дуже багато спільного.

Обидва філософи обдаровані, освічені, бунтарської вдачі, простого походження (сини малоземельного козака й чоботаря). І Г. Сковорода, і Т. Кампанелла переймалися проблемами широких верств народу, намагалися віднайти шлях, щоб покращити життя своїм співвітчизникам, виступали проти колонізаторів своїх країн: український мислитель проти загарбницької політики царської Росії щодо України, італійський – пригнічення Калабрії іспанцями. Письменники не визнавали канонів, встановлених церквою, наполягаючи на тому, що кожна людина розуміє Бога по-своєму, має свободу вибору і право відстоювати власні погляди. І Г. Сковорода, і Т. Кампанелла звели до мінімуму власні тілесні потреби, відмовились від матеріальних статків, обравши аскетичний спосіб життя, зате натомість нагромаджували духовні багатства.

Символічними є й прізвища мислителів. Український письменник іронізував із приводу свого прізвища: чорна сковорода, проте випікає “білі млинці для жертви Богу” [2, с. 17]. Адже наш любомудр усе “життя присвятив пізнанню Божественної істини, біблійної мудрості, Христової філософії” [2, с. 17]. Кампанелла – слово, що означає дзвін, – це прізвисько мислителя (справжнє ім’я його Джованні Доменіко), під яким він увійшов в історію. Фактично, все своє життя італійський філософ гулким дзвоном закликав людей боротися проти несправедливості, пригнічення як духовного, так і фізичного.

Дещо подібні погляди в обох письменників і на соціальні теорії. І Г. Сковорода, і Т. Кампанелла створили на сторінках власних творів образи-ідеї утопічних держав. Дослідженням творчості мислителів, зокрема соціальних теорій, займалися І. Каганець, В. Поліщук, М. Продум та ін. Проте прагнення створити досконале суспільство в жорстокому й несправедливому світі заохочує нові покоління науковців до пошуків ідеального державного ладу, залишаючи вищезазначене питання актуальним не лише для сучасників, а й для прийдешніх поколінь. У чому ж подібні і в чому відмінні “Горная республика” Г. Сковороди і “Місто Сонця” Т. Кампанелли? Саме це і спробуємо з’ясувати в даній розвідці.

В обох бачених державах однакова місцевість – гориста. У Г. Сковороди прямо в назві звучить місце розташування республіки – “Горная”. Місто Т. Кампанелли знаходиться на горі Стило. Оскільки обидва філософи були глибоко віруючими людьми, то не дивно, що саме гори обирають вони для будівництва омріяних держав, адже свої заповіді, притчі Ісус Христос виголосив у знаменитій Нагірній проповіді. Тобто письменники дотримуються біблійних традицій, свого ідеалу, послідовниками якого вони були в житті й творчості.

Неоднозначною є й назва твору Т. Кампанелли – “Місто Сонця”. Взагалі, як вважає Ю. Пелешенко, на роман-утопію італійського письменника мала вплив праця “грецького історика Діодора Сіцилійського (I ст. до н.е.), який переказав у своїй “Історичній бібліотеці” скорочений зміст “Сонячної держави” Ямбулоса” [7, с. 165]. Образ-символ сонця неодноразово згадується в Біблії. “Затемнення сонця означає гнів і кару Божу, його світло і ясне сяяння мовить про щасливий стан. Сам Бог як джерело світла образно названий у Святому Письмі сонцем. Сонце є образом слова Божого: як сонце в природі дарує світло і тепло, так Слово Боже дарує їх у царстві духовному. Справжнє сонце (те, яке ми бачимо, – лише його відблиск) є Вічним Словом, Господом, Христом” [1, с. 124]. Власне, про світлу сторону небесного світила мовиться у творчості італійського мислителя.

Подібним для обох соціальних теорій є і погляди на спільність: і Т. Кампанелла, і Г. Сковорода стверджують, що будь-яка форма власності – джерело зла, а не добра. Саме тому в їхніх утопіях вона відсутня. Проте де в чому погляди на це питання відрізняються у творах письменників. Італієць у “Місті Сонця” урівнює права чоловіків і жінок. Жінки працюють і навчаються, але умови їхньої праці полегшені (швачки, перукарки тощо), на відміну від чоловіків” [6, с. 360 – 361]. Т. Кампанелла наполягає на зреченні себелюбства і пропонує життя общиною: “Це обґрунтування відбувається на основі тотальної органістської концепції буття. Принцип організму відповідно до суспільства означає, що “насамперед треба піклуватися про життя цілого, а потім уже про його частини” [4, с. 316].

Викладає італійський філософ у своїй праці і погляди на спільне життя чоловіків і жінок: відкидаючи поняття шлюбу як таке, він пропонує підбирати для дітонародження батьків, які компенсують вади один одного. Наприклад, розумних, але фізично слабких чоловіків зводити з гарними, здоровими жінками [6, с. 369 – 370]. Фактично, Т. Кампанелла пропонує створення ідеальної людської раси. Історії відомі такі спроби. Зокрема, намагання нацистів побудувати досконале фізично і розумово суспільство, для чого проводилися наукові досліді з генетики людини. А в Спарті взагалі позбавляли життя фізично слабких дітей.

Г. Сковорода ж не розрізняє статі, а мовить у цілому і про чоловіків, і про жінок: “Нѣт в оной республикѣ ни старости, ни пола, ни разнствія – все там общее” [11, с. 41].

Подібними є погляди мислителів і на виховання молоді, які перегукуються з думками просвітників. Просвітники опрацьовували теорію зв'язку людини з умовами її життя. Вони стверджували, що характер і переконання особистості формуються під впливом соціального середовища, в котрому вона знаходиться [8, с. 221]. І Г. Сковорода, і Т. Кампанелла стверджують, що ще з дитинства потрібно виявляти нахили майбутньої особистості до певної професії (в українського письменника це поняття має назву – “сродная праця”). Для цього італійський філософ пропонує водити дітей у різні майстерні, щоб вони мали можливість обрати той рід діяльності, який їм найбільше припав до душі. Наш письменник наполягає – те, в що дитина грається, і є її природженим нахилом до майбутньої професії. Завдання батьків та вчителів полягає в тому, щоб розвинути ці здібності, допомогти обрати правильний життєвий шлях.

У своїй соціально-політичній програмі Т. Кампанелла передає керування країною в руки вчених-філософів. Із подібним зустрічаємося і в діалозі Платона “Держава”, в якому очолюють суспільство філософи [3, с. 141]. У Г. Сковороди республіка належить переродженим, оновленим людям, які пізнали та зрозуміли Бога, живуть за його законами, а тому – щасливі: “В горней республикѣ все новое: новые люди, нова тварь, новое творение – не так как у нас под солнцем все ветошь ветошей и суета суетствій” [11, с. 43]. Проте у творі “Алфавит, или Букварь мира” український письменник подає три види спеціалізації у розділах “Сродность к хлѣбопашеству”, “Сродность к воинству”, “Сродность к богословію”, що дає можливість дослідникові М. Продуму стверджувати про кастократичну модель устрою української нації у прозі Г. Сковороди. Ці три рівні спеціалізації, вважає М. Продум, відповідають “різним рівням соціальної ієрархії: господарського облаштування життя (касти підприємців і спеціалістів), світської влади (каста кшатріїв – державні адміністратори та воїни) та духовної влади (каста брахманів – працівники духовної сфери, в якій нероздільні наука, релігія та мистецтво)” [9, с. 97]. Узагальнюючи цю думку, М. Продум пише:



“Вчення Григорія Сковороди про споріднену працю по суті є християнським обґрунтуванням кастократичного устрою” [9, с. 97]. У ХХ ст., спираючись на концепцію Г. Сковороди, цю тему опрацьовував український філософ В. Липинський. Науковці ХХІ сторіччя теж займаються дослідженнями каст у сучасному суспільстві. І. Каганець у книзі “Арійський стандарт: Українська ідея епохи великого переходу” виділяє чотири “варни (касти): спеціалісти, бізнесмени, кшатрії, брахмани” [5, с. 22]. Саме ці спеціалізації є основними рушіями прогресу людства в цілому та кожної особистості зокрема.

На чолі Сонячного міста Т. Кампанелли повинен стояти жрець, якого автор називає Метафізиком. У нього є помічники: Влада, Мудрість, Любов, підлеглими яких є Астролог, Космограф, Геометр, Поет, Логік, Політик, Медик та ін. [6, с. 404]. Керівники міста займаються питаннями війни, миру, мистецтва, науки, освіти тощо [4, с. 316]. У Г. Сковороди теж є діалог, де головні герої мають абстрактні імена – Душа і Дух (“Потоп змін”). Дійові особи нашого письменника символізують певні якості персонажів. Так, Дух у мислителя наділений розумом, волею, завдяки духовності наблизений до Бога. Маючи ж Душу, людина стає безсмертною. Г. Сковорода стверджує, що безсмертя людини досягається завдяки безсмертю душі.

Обидві утопічні держави письменників-філософів побудовані на засадах рівності, братства. Вони намагалися реальній, жорсткій дійсності протиставити ілюзорні країни. Таким чином віднайти спокій, злагоду, мир хоча б у мріях, тікаючи туди від недосконалого, байдужого світу.

Спільною для соляріїв Т. Кампанелли і жителів горної республіки Г. Сковороди є й любов до Вітчизни. Саме турботою про майбутню долю Батьківщини, нації пронизані твори обох письменників, – це те, за що вони найбільше переживали і виборювали для своїх багатостраждальних народів упродовж усього життя. У “Горней республікѣ” втілено прагнення письменника щодо майбутнього Української держави. Ф. Поліщук у книзі “Григорій Сковорода. Життя і творчість” говорить: “Він мріяв про світлу долю для свого народу, вірив у його пробудження, у його могутній природний розум, у його сили, і цьому пробудженню й освіті простих людей він служив своїм вченням, на словах і на ділі прагнув до більш розумного і справедливого суспільного устрою” [8, с. 90]. Безперечно, такої долі для італійського народу бажав і Т. Кампанелла.

Звичайно, побудова ідеального суспільного ладу неможлива, тому що людина недосконала і не готова до кардинальних змін. Проте вимоги часу, стан, в якому перебувала Україна й Італія, сприяли пошукам ідеальних людей, подолання вад, зла та інших бід.

Проекти утопій, а також життєвий приклад Г. Сковороди й Т. Кампанелли показали, що, не дивлячись на суперечливу людську природу, вона (людина) прагне змінитися на краще, зберегти свою

духовність сама і допомогти це зробити іншим, хоча би подумки, в ілюзорному світі.

### **Література**

**1. Александрович Т.** Образ сонця як джерела життєдайної сили у прозі Г. Сковороди / Тетяна Александрович // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених. – Вип. 8. – К., 2005. – С. 124 – 126. **2. Верба Г. М.** Ключ до християнської філософії Григорія Сковороди (Сковорода і Біблія. Путівник) / Г. М. Верба. – Тернопіль : Астон, 2007. – 656 с. **3. История** философии в кратком изложении / [пер. с чеш. И. И. Богута]. – М. : Мысль, 1991. – 590 с. **4. Історія** філософії: Підручник для вищої школи. – Х. : Прапор, 2003. – 768 с. **5. Каганець І.** Арійський стандарт: Українська ідея епохи великого переходу / І. Каганець. – К. : А.С.К., 2004. – 336 с. **6. Львов С. Л.** Гражданин Города Солнца. – 2-е изд. / С. Л. Львов. – М. : Политиздат, 1981. – 437 с. **7. Пелешенко Ю. В.** Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції / Ю. В. Пелешенко. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2004. – 423 с. **8. Поліщук Ф. М.** Григорій Сковорода. Життя і творчість / Ф. М. Поліщук. – К. : Дніпро, 1978. – 264 с. **9. Продум Миро.** Класократія Липинського, вчення Сковороди і кастократична модель устрою нації / Миро Продум // Берегиня. – 1995. – №3–4. – С. 85 – 106. **10. Сковорода Г.** Повне зібрання творів : У 2-х т. / Г. С. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 532 с. **11. Сковорода Г.** Повне зібрання творів : У 2-х т. / Г. С. Сковорода. – К. : Наукова думка, 1973. – Т. 2 – 574 с. **12. Философский** словарь / [под ред. И. Т. Фролова]. – 4-е изд. – М. : Политиздат, 1981. – 445 с.

### **Александрович Т. З. “Горная республика” Г. Сковороди і “Місто Сонця” Т. Кампанелли**

У статті розглядаються погляди на ідеальні держави у творчості Г. Сковороди і Т. Кампанелли. З цією метою авторка проводить паралелі не лише між утопіями філософів, але й між їхнім життям. Це допомагає краще з'ясувати причини створення соціальних теорій, а також встановити спільне та відмінне між “Горною республікою” українського мислителя та “Містом Сонця” італійського.

*Ключові слова:* “Горная республика”, “Місто Сонця”, Італія, Україна, утопія.

### **Александрович Т. З. “Горная республика” Г. Сковороды и “Город Солнца” Т. Кампанеллы**

В статье исследуются взгляды на идеальные страны в творчестве Г. Сковороды и Т. Кампанеллы. С этой целью автор проводит параллели не только между утопиями философов, но и между их жизнями. Это помогает лучше понять причины создания социальных теорий, а также

найти общие и отличительные черты между “Горной республикой” украинского мыслителя “Городом Солнца” итальянского.

*Ключевые слова:* “Горная республика”, “Город Солнца”, Италия, Украина, утопия.

**Aleksandrovych T. Z. “Mountainous republic” by G. Skovoroda and “The City of the Sun” by T. Campanella**

The article focuses on the ideal states in G. Skovoroda’s and T. Campanella’s works. To achieve the aim the author draws parallels not only between the philosophers’ utopias but also between their lives. That helps to better identify the reasons of social theories development and to define the common and the different between “Mountainous Republic” by a Ukrainian thinker and “The City of the Sun” by an Italian one.

*Key words:* “Mountainous republic”, “The City of the Sun”, Italy, Ukraine, utopia.

УДК 821.161.2-3.09+929 Чемерис

**Т. О. Антоненко**

**СПЕЦИФІКА РОЗКРИТТЯ ОБРАЗУ МАРУСИ ЧУРАЙ  
У ПОВІСТІ В. ЧЕМЕРИСА “ЗАСВІТ ВСТАЛИ КОЗАЧЕНЬКИ”**

Ми не знаємо імен багатьох поетів і композиторів, твори яких широко розповсюджені та улюблені народом, який привласнює собі їхнє авторство. Серед напівзабутих і незнаних імен зустрічаються легендарні постаті, любов і пошана сучасників до них була настільки сильною, що продовжилась у нащадках, які створювали про них свої легенди. Одне з імен, яке стало невмирущою легендою – Маруся Чурай – українська народна поетеса, співачка та композиторка.

Саме Марусі Чурай приписують авторство близько 20 пісень. Серед них найвідоміші: “Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, “Засвітали козаченьки”, “Віють вітри, віють буйні...”, “Сидить голуб на березі”, “Зелененький барвіночку”, “На городі верба рясна”, “Котилися вози з гори” та ін. Ці пісні живуть у народі й користуються великою любов’ю і популярністю.

Легенда про Марусю Чурай досі хвилює творчу уяву багатьох митців. Сюжет про знамениту співачку ліг в основу творів багатьох українських письменників, які інтерпретували історію про Марусю Чурай згідно з власним уявленням. Так, за мотивами легенди відома українська письменниця О. Кобилянська написала повість “У неділю рано зілля копала”, а історичний роман у віршах видатної поетеси ХХ століття Ліни Костенко “Маруся Чурай” було відзначено

Шевченківською премією. Тема отруєння зрадливого коханого знайшла своє відображення у баладах Левка Боровиковського “Чарівниця” та Степана Руданського “Розмай”, у повісті О. Шаховського “Маруся Чурай – малоросійська Сафо”, поемі Б. Олійника “До тієї Чураївни (Парубоцька балада)”. Проте особливо яскраве втілення вона знайшла в українській драматургії: “Маруся Чураївна” В. Самійленка, “Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, М. Старицького.

Одним із останніх творів про Марусю Чурай в сучасній українській літературі стала повість відомого українського письменника, автора багатьох історичних та фантастичних романів, Валентина Лукича Чемериса “Засвіт встали козаченьки”. До сьогодні літературознавці та критики ґрунтовно розглянули образ легендарної дівчини. Найчастіше давали оцінку образу Марусі Чурай з однойменного роману Л. Костенко, а до образу Марусі Чурай з повісті В. Чемериса не зверталися.

Серед основних завдань статті:

- розглянути специфіку розкриття образу легендарної співачки в повісті В. Чемериса “Засвіт встали козаченьки”;
- з’ясувати риси індивідуального стилю письменника;
- порівняти образ Марусі у повісті з іншими в контексті української літератури.

Постать Марусі Чурай, полтавської піснетворки XVII ст., посіла важливе місце в історії української літератури. Марусю традиційно називають “дівчиною з легенди”, оскільки реальність її існування документально не підтверджується (певне світло могли б пролити матеріали канцелярій і ратушні книги, але їх поглинуло безжалісне полум’я пожежі, яка охопила Полтаву влітку 1658 року). Якщо узагальнити численні версії, то вийде такий біографічний сюжет.

Жила Маруся в Полтаві приблизно в 1625 – 1650-х рр. Батько – Гордій Чурай – належав до козацького стану, можливо, був полковим осавулом. Якось, посварившись з одним шляхтичем, запальний козак вихопив шаблю і зарубав кривдника. Після того подався на Січ, взяв участь у козацькій війні проти Польщі під проводом П. Павлюка (Бути), потрапив у полон і був страчений у Варшаві 1638 р. Маруся жила з матір’ю Горпиною. Дружина й донька народного героя користувалися повагою полтавців. Дівчину шанували не лише через славного батька, а також через особливий дар складати і чудово виконувати пісні. Маруся була наділена неабияким талантом імпровізації – свої думки могла викладати віршами.

“Маруся була справжня красуня і в суто малоросійському стилі: дрібненька (тобто невелика на зріст, трохи худорлявенька, мініатюрно складена), струнка, як струна, з маленьким, але рельєфно окресленим під тонкою вишитою сорочкою бюстиком, з маленькими ручками і ніженьками, з привітним виразом ласкавого, матового кольору, засмаглого личка, на якому виступав рум’янець, з карими очима під густими бровами і довгими віями... Голівку дівчини покривало розкішне,

чорне як смола, волосся, заплетене ззаду в густу широку косу до колін. Чарівність дівчини довершував маленький ротик з білими, як перламутр, зубками, закритий, мов червоний мак, рожевими губками... Але при цьому у Марусі було круте, трохи випукле гладеньке, сухе чоло і трохи дугоподібний, енергійний, з горбинкою ніс” [2, с. 35].

Чарівна зовнішність Марусі, її незвичайна обдарованість притягували до дівчини увагу парубків. У неї був закоханий Іван Іскра – син гетьмана Якова Остряниці, мовчазний, похмурої вдачі, але винятково правдивий і благородний юнак. Але Маруся любила іншого – Григорія Бобренка, сина полкового хорунжого, красивого й видного хлопця, який виявився слабовільним і безхарактерним. Піддавшись умовлянням матері, Гриць заручився з багачкою Галею Вишняківною, донькою осавула Федора Вишняка і небогою полковника Мартина Пушкаря.

Маруся тяжко переживала зраду коханого, викладаючи свої страждання в рядках пісень. Коли ж Гриць одружився з Галею, тяжко захворіла. Попри сильний, вольовий характер, пробувала накласти на себе руки: кинулася з греблі у Ворсклу, але була врятована І. Іскрою. Невдовзі Маруся зустрілася з Грицем та його молодого дружиною на вечорницях, влаштованих Марусиною приятелькою Меланею Барабашихою. Ця зустріч сколихнула палку натуру дівчини. Нещасливе кохання, ревності, ображене самолюбство зародили в Марусиній душі план помсти. Знову полонивши Гриця своєю чарівністю, вона заманила його до себе і отруїла власноруч приготовленим зіллям із кореня цикути.

За скоєний злочин Марусю ув'язнили в острозі. Влітку 1652 р. суд визнав її винною і віддав катам для відсічення голови. Вирок смерті скасувала грамота Б. Хмельницького про помилування, яку за якусь мить до страти (закуту в кайдани, ледь живу дівчину вже втягли на поміст) встиг доставити в Полтаву Іван Іскра. Текст вироку зберігається в матеріалах козацького законодавства XV – ХУІ століть у Центральній науковій бібліотеці АН України. Це одна із підстав вважати, що така дівчина дійсно жила у Полтаві.

Особистість Марусі Чурай не могла не викликати інтерес у дослідників старовини. Одним із них був український історик, автор 4-томного “Малоросійського родословника” В. Модзалевський, який вважав, що пісні належали реальній особі Марусі Чурай. Теж саме стверджували: відомий російський бібліограф М. Голіцин і визнаний знавець стародавньої літератури та народної творчості П. Владіміров” [1, с. 89].

Подальша доля піснярки тлумачиться по-різному. За однією версією, після помилування Маруся сильно страждала, ходила на прощу до Києва, а повернувшись додому, рано померла від надмірних переживань і сухот. За іншою версією, Маруся пішла з дому назавжди й померла у каятті в якомусь монастирі в Росії.

2007 р. побачила світ історична повість “Засвіт встали козаченьки”. В основу твору автор поклав вищезазначені відомості про

Марусю. Назвою твору В. Чемерис обрав назву пісні, яку за легендами та переказами, створила Маруся Чурай. Оскільки спостерігається порушення милозвучності, властиве українській мові, назва пісні змінилася на “Засвітали козаченьки”, а не “Засвіт встали козаченьки”, тобто дуже рано збиралися в похід. Епіграфом до твору взято рядки з поезії Лесі Українки “Ой палка ти була, моя пісне!”, які прекрасно підкреслюють тему повісті. У творі використано понад 16 уривків з різноманітних пісень Марусі, пояснюється, як і за яких обставин ці пісні з’являлися.

Образ Марусі в повісті центральний, він об’єднує всіх головних героїв. До кожного у дівчини було своє особливе ставлення. Гриця вона кохала понад усе на світі, тому, дізнавшись про зраду коханого, зважилась навіть на самогубство. Маруся пам’ятала і поважала свого батька, склала про нього пісню, а коли за лічені хвилини до страти вона почула кінський тупіт, то їй здалося, що то за нею летить Гордій Чурай: “Спіши, тату, спіши... Забери мене до себе у вічність” [3, с. 441].

До Івана Іскри ставилася, як до брата, і навіть просила вибачити її за те, що серцю не накажеш: “Іван з Марусею вийшли на вулицю.

– Прощавай, сестро, – вклонився Іван.

– Прощавай, Іванку. Повертайся з перемогою. І не згадуй мене лихо. Серцю не велиш” [3, с. 388].

Портрет Марусі не подається суцільно, він вимальовується з дрібниць, які автор майстерно вплітає в полотно твору: “Маруся відіклала шитво, торкнулася довгими, тонкими пальцями вишневої гілки. Стояла перед ним у вишиванці, висока, з гнучким станом, з чорними живими очима. Маруся за звичкою перекинула важку чорну косу на груди і чомусь зажурилась...” [3, с. 386], – такою зустрічає її Іван Іскра на початку повісті. “Люди добрі! Отаку вроду губити... Таку шию рубати. Рука не здіймається. Порятуйте мене, увільніть...” [3, с. 442], – благає кат, звертаючись до суддів та натовпу на майдані. “Маруся влетіла в хату весела, розпашіла, з рум’янцем на щоках, з грайливо-безтурботним блиском в очах” [3, с. 430], – такою ми її бачимо на вечорницях. “Господи, яка вона чарівна” [3, с. 390], – захоплено шепотів Грицько, побачивши Марусю на березі річки.

За допомогою внутрішніх монологів, які передають думки та сподівання, автор передає психічний стан дівчини. “Бачила того звіра – огидного, підступного, бридкого. Ім’я його – зрада. Як таке могло статися? Її найпалкіше, найщиріше і найвірніше кохання оганьблено, її щастя викрадено. То для чого жити, кому вірити?” [3, с. 419]; “Постривай, постривай, – зловтішно думала. – Ти ще, голубе, сам до мене прибіжиш...” [3, с. 430]. “Відчула, що такою, як я ти й на мить не здатна стати, – задоволено подумала Чураївна. – Тепер начувайся, супернице, Гриць уже в моїх руках. Хай і твоє серце поболить, як моє” [3, с. 432].

Майстерно використовуючи форму діалогу, В. Чемерис не тільки подає якусь інформацію, а й розкриває ставлення героїв твору до того, про що вони повідомляють.

У своїй повісті В. Чемерис дає пояснення, чому Маруся отруїла Гриця: “І вигулькнуло коротке й страшне слово “помста”. Спершу його жахалась, відганяла від себе, та слово надокучливо вертілося біля неї, і вона зрозуміла, що мусить відомстити Грицеві за все разом: за солодкі обіцянки, за підступні клятви у вірності, за чорну зраду” [3, с. 429].

У залежності від художньої мети твору письменники по-різному трактують отруєння Марусею Гриця. Так, М. Старицький стверджує, що для Марусі кохання до Гриця – мета її життя, О. Кобилянська картину отруєння Гриця залишає поза сюжетом твору. А читача наводить на думку, що Тетяна (читаємо Маруся) власноруч зібрала зілля і отруїла Гриця, помстившись за зраду. Маруся Чурай Ліни Костенко не має нічого спільного із помстою, злочином. Вона – митець, її душа співає піснями народу. Вона здатна на страждання, на помсту – ні. Після його смерті Маруся не написала жодної пісні, і навіть після того, як її виправдав суд, – померла, бо не виправдала сама себе.

В. Чемерис не розповідає про подальшу долю своєї героїні. Після помилювання “Маруся йшла майданом, а пісня все гриміла й гриміла. І здавалось, що гриміла вона не тільки над славною-преславною Полтавою, а летіла вона, а гриміла вона понад всією Україною” [3, с. 443], таким чином автор дає змогу кожному читачеві закінчити повість на свій розсуд, самостійно.

Отже, історична повість В. Чемериса “Засвіт встали козаченьки” подає образ Марусі Чурай як звичайної людини, здатної до сильних почуттів, сміливих вчинків, а не якоїсь надзвичайної “людини-митця”. Завдяки саме такому зображенню, Маруся заслуговує на виправдання, навіть після скоєння такого злочину, читач співчуває їй, а не засуджує. Крізь рядки твору виявляється любов автора до своєї героїні, яка поступово передається й читачеві.

Майстерність письменника виявляється у використанні різноманітних художніх прийомів: внутрішніх монологів, численних діалогів, порушенні хронології у розповіді, наведенні цитат із пісень Марусі Чурай.

Дана праця є фрагментом майбутнього дисертаційного дослідження.

### **Література**

- 1. Білоусько О. А., Мокляк В. О.** Нова історія Полтавщини. Друга половина XVI – друга половина XVIII століття: [монографія] / О. А. Білоусько, В. О. Мокляк. – К. : Наук. думка, 2006. – 126 с.
- 2. Загурська Е.** Правда і домисли про українську народну поетесу / Е. Загурська // Кіно – Театр. – 2007. – №1. – С. 54
- 3. Чемерис В. Л.** Ордер на любов / В. Л. Чемерис. – Харків : Фоліо, 2010. – 443 с.

**Антоненко Т. О. Специфіка розкриття образу Марусі Чурай у повісті В. Чемериса “Засвіт встали козаченьки”**

У статті розглядаються особливості розкриття образу Марусі Чурай в історичній повісті В. Чемериса “Засвіт встали козаченьки”. Аналізуються художні засоби та прийоми, індивідуальний стиль письменника.

*Ключові слова:* образ, легенда, історична повість, Маруся Чурай.

**Антоненко Т. А. Специфика раскрытия образа Маруси Чурай в повести В. Чемериса “Засвіт встали козаченьки”**

В статье рассматриваются особенности изображения образа Маруси Чурай в исторической повести В. Чемериса “Засвіт встали козаченьки”. Анализируются художественные методы и приёмы, индивидуальный стиль писателя.

*Ключевые слова:* образ, легенда, историческая повесть, Маруся Чурай.

**Antonenko T. A. Specification of Marusya Churay’s image in novel by V. Chemeris “Kozachenki woke up very early”**

The peculiarities of Marusya Churay’s image of historical novel by V. Chemeris “Kozachenki woke up very early” are considered in the article. The methods of art and individual style of writer are analyzed.

*Key words:* image, legend, historical novel, Marusya Churay.

УДК 821.161.2 – 31.09 + 929 Крушельницький

**М. В. Берберфіш**

**СВОЄРІДНІСТЬ НЕОРЕАЛІЗМУ ПРОЗИ  
А. КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО:  
ЗВ’ЯЗОК ПСИХОЛОГІЗМУ З ФІЛОСОФІЧНІСТЮ ТВОРІВ  
(НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ “ЗМАГАННЯ”)**

Творчість А. Крушельницького є об’єктом незначної кількості досліджень, її іманентні особливості досі майже не розкрито. О. Грицай, сучасник письменника, акцентує реалістичність як визначальну ознаку його творів [1, с. 5]. Натомість, на думку дослідника М. Дубини, творам А. Крушельницького притаманні водночас риси реалізму, експресіонізму й імпресіонізму [2, с. 23], проте обґрунтування цієї тези в доробку вченого відсутнє.

З нашої точки зору, проза митця позначена рисами неореалізму, оскільки творам “Перемога” (“Як промовить земля”, “Як пригорне земля”), “Змагання”, “Дужим помахом крил”, “У хуртовині”,



“Надаремне” властивий глибокий психологізм, виразна філософічність, посилена індивідуалізація окремих характерів на тлі розгорненого документального зображення сучасної письменникові дійсності.

На сучасному етапі літературознавчої думки поширеним є потрактування неореалізму як опозиційної по відношенню до модерністських тенденцій у літературі кінця XIX – початку XX ст. стильової течії, що є продовженням традицій реалізму XIX ст. (раціоналістичне начало, документальна достовірність зображення, соціально-громадянська актуальність змісту) і поєднанням їх із психологізмом, філософськими узагальненнями, ліричним струменем тощо [3, с. 117]. Натомість є якісно відмінне, проте не обґрунтоване визначення неореалізму як суголосного модерністським течіям у літературі кінця XIX – початку XX ст. (Р. Гром’як). Неореалізм вимагає синтезу документальної достовірності зображення, філософічності, потужного ліричного струменя й посиленого психологізму [3, с. 117], цю стильову течію “...можна назвати мистецтвом опоетизованого факту, ліричної документальності” [4, с. 483]. Неореалізм у літературі характеризується увагою до внутрішнього світу, психіки особистості, індивідуалізацією персонажів.

Відсутність літературознавчих досліджень із проблеми зв’язку психологізму з філософічністю художнього твору зумовлює її відкритість і наукову доцільність її розв’язання.

Мета нашої розвідки – дослідити своєрідність неореалізму прози А. Крушельницького, зокрема, проблему зв’язку психологізму з філософічністю творів письменника на матеріалі повісті “Змагання”.

Своєрідність неореалізму А. Крушельницького полягає в зображенні складного, неоднозначного, суперечливого духовного життя окремих персонажів, що є сферою зіткнення й конфронтації несумісних ідей та цілей. Це пов’язане з поглибленим психологізмом прози письменника, оскільки поверховий показ складного внутрішнього світу героя неможливий. Неореалізм прози А. Крушельницького також прикметний тим, що митець приділяє значну увагу зображенню розгорнутих психічних рефлексій персонажів. На нашу думку, провідною рисою неореалізму письменника є зв’язок психологізму з філософічністю його прозових творів, що чітко простежується в повісті “Змагання”.

Філософські ідеї у прозових творах А. Крушельницького представлено як приналежні до внутрішнього світу героїв: вони включені до роздумів і висловлювань останніх. Між духовним життям персонажа й філософськими ідеями наявний формально-смісловий зв’язок, що полягає в поданні їх письменником у контексті мікросвіту героя (у його міркуваннях), “відбитті” їх на його психологічному портреті. Формальний зв’язок проявляється у включенні письменником філософських ідей до роздумів окремих персонажів. Смісловий зв’язок психологізму з філософічністю прозових творів А. Крушельницького

полягає в розкритті в ній особливостей внутрішнього світу героя: у зображених думках людини проявляються її погляди, переконання, життєва позиція, ідеали тощо. Філософські “вкраплення” в роздуми персонажа є виразними штрихами до його психологічного портрету, оскільки вони свідчать про ті чи інші особливості його характеру, світогляду, духовного життя. Зміст філософських роздумів персонажа тісно пов’язаний з його образом, зокрема з морально-психологічним його аспектом.

Філософські узагальнення, подані від особи героя, у його роздумах і висловлюваннях, пов’язані з зображеними у творі його внутрішньою сутністю, діяльністю, життєвим шляхом. У прозі А. Крушельницького показ активності того чи іншого персонажа включає розв’язання певної проблеми чи сукупності проблем, що супроводжується стислим або розгорненим філософським узагальненням. Воно є абстрагованим представленням його життєвої позиції, поглядів, переконань, ідей, що визначають його зовнішню діяльність. Приділення письменником значної уваги зображенню людини пов’язане зі специфікою подання філософських думок у його творах, що відповідає загальній неореалістичній тенденції прози А. Крушельницького.

Основні персонажі творів письменника перебувають у процесі вирішення внутрішніх конфліктів, пов’язаних із суперечливістю й складністю їхнього духовного життя, наявністю в ньому несумісних ідеалів і прагнень. На поданні філософських роздумів від особи героя, представленості в них своєрідного узагальнення його внутрішнього світу ґрунтується відповідно їх формальний та смисловий зв’язок із психікою персонажа.

Одним з головних носіїв уведеного письменником до творів філософського компоненту є Павло Заячківський, якому приділена значна частина авторської уваги. Неоднозначність і суперечливість внутрішнього світу цього героя розкривається, передусім, у зображених А. Крушельницьким у повістях “Перемога”, “Змагання”, романах “Дужим помахом крил”, “У хуртовині”, “Надаремне” його вчинках (переважно в ірраціональних), висловлюваннях, роздумах. Окремим реплікам і міркуванням цього персонажа притаманна філософічність, що проявляється в його узагальнених роздумах про життєвий шлях людини, її взаємини з зовнішнім світом, її цілі й можливості. У поданих від особи Павла Заячківського філософських ідеях не тільки розкрито особливості світогляду героя, а й узагальнено підґрунтя й смисл його діяльності. Цей персонаж А. Крушельницького – виразний приклад активної, проте мінливої, непослідовної у своїх учинках особистості. Герой прагне розширення своєї діяльності (“...не можу сидіти запертий у тісному колі” [5, с. 39]), постійних змін, нових досягнень: він працює як захисник громадських інтересів, але згодом стає власником великого маєтку, продовжуючи “на словах” відстоювати права простого народу. У діалозі

з дружиною він висловлює думку про потяг до нового як характерну рису людини: "...всяка річ має для нас тільки в одну хвилинку вартість: саме тоді, коли її відшукаємо вперше у всесвіті. ...З тою хвилиною, як вона являється вже бажаним твором наших рук, нашої душі, вона тратить той чар, яким нас досі зачаровувала, вона стає для нас буденною... І коли хочемо задержатись при ній, мусимо ставити для неї або для себе нові завдання..." [5, с. 29 – 30]. Герой не тільки постійно перебуває в пошуку нового, але й дещо нерозбірливо вводить його до свого життя: його діяльність і внутрішній світ набувають непоєднаних елементів, що суперечать один одному. Унаслідок цього в душі персонажа виникають конфлікти, головний з яких – зіткнення й протистояння в ній позицій громадського діяча й великого землевласника, дідача. Герой вбачає смисл життя людини в боротьбі, у чергуванні перемог і поразок: "Змагання, а з ними падання й перемога – раз це, раз те, на переміну – це признака діяльної людини. Енергійної, гнучкої, еластичної. Не тої гнучкості лози, що погинається, куди вітер повіє. Але тої гнучкості могутнього дуба, що з вітром грається, із бурею змагається, перед полонинським вихором погнеться, щоб іще вище, іще горді ще підняти голову, як пролетить цей гураган" [5, с. 354]. Його ідеал полягає в гармонійному поєднанні позитивних і негативних емоцій, у відкритості, чутливості людини до щастя й смутку: "Найвище завдання людини не дати себе звести на бездоріжжя непомірними радощами, й не падати духом од бездонного горя. Але й те ще не менш важне й цінне, щоб уміти випити чашу горя до дна, і смутком, журбою та стражданням відроджуватися. І вміти любитися насолодою й чаром роскоші..." [5, с. 355]. Ці ідеї не тільки подані в повісті від особи Павла Заячківського, а й утілені в художньому образі героя: він постійно перебуває в процесі боротьби, змагання з оточенням і з собою.

Отже, елементи філософічності в репліках і роздумах персонажів прози А. Крушельницького є своєрідним засобом психологізму, оскільки в них узагальнено представлено світоглядні засади, акцентовано підґрунтя тих чи інших дій героїв. Уведені письменником до висловлювань і міркувань персонажа філософські думки цілком відповідають загальним рисам його особистості, у зв'язку з чим належать до засобів творення психологічної складової його художнього образу. Таким чином, філософічність прозових творів А. Крушельницького підпорядкована зображенню духовного життя, внутрішнього світу персонажів, а також узагальненню пов'язаних з їхніми образами проблем, порушених письменником.

У творах А. Крушельницького зведена до мінімуму авторська характеристика персонажів, оцінка зображених постатей та подій. Спосіб подання філософських роздумів відповідає цій загальній тенденції прози письменника: їх уведено до висловлювань і міркувань певних героїв. Репрезентовані від особи персонажа філософські узагальнення є світоглядною основою його дій, результати яких свідчать про ті чи інші

недоліки цих поглядів. Авторське ставлення до останніх виражено в зображенні їх конкретної реалізації в художній дійсності (наприклад, у показі негативних або позитивних наслідків для людини та її оточення). Отже, письменник акцентує недоліки тих чи інших філософських поглядів через зображення дії, що так чи інакше на них ґрунтується. Таким чином, недосконалість поданих від осіб персонажів філософських ідей проявляється протягом розвитку сюжету в художніх образах цих героїв. На нашу думку, наведені у творах А. Крушельницького філософські узагальнення частково відповідають авторським поглядам: письменник не спростовує їх, а вказує на їхні вади. Зокрема, у прозі митця з'ясовано недосконалість поданої від особи Павла Заячківського в повісті “Змагання” ідеї про потяг людини до нового: у художньому образі цього персонажа засуджено недостатню розбірливість людини в уведенні останнього до свого життя. У творах А. Крушельницького порушено філософську проблему узгодження змін, перетворень у діяльності особистості з її духовними й іншими запитами, життєвими пріоритетами, попередніми вчинками: наслідком неврахування цього є внутрішні суперечності, конфлікти: “Він, як часто в нього буває, захопиться якоюсь ідеєю, кидає собі в стремлінні до неї колоди під ноги і потім змагається з ними” [5, с. 176].

Перенасиченість окремих “відрізків” сюжету філософічністю, проте відсутність її в переважній його частині є суттєвим недоліком композиції творів А. Крушельницького. Надто розтягнутому зображенню пов'язаної з кооперативною діяльністю героїв, їхніх підприємницьких планів бракує художності.

Принагідні філософствування посла Лисовського також пов'язані з його внутрішніми рисами й життєвим шляхом. У роздумах героя про важливість надії для людини простежується виправдовування ним власної особи, оскільки він намагається знайти позитивне у своїх нереалізованих обіцянках: “... весь успіх його праці в тому, що вони взагалі живуть, що не попали в розпуку! ... Людина мусить мати якусь дрібочку надії. Тоді й найважче горе легше стане. Бо колись воно повинно таки скінчитися” [5, с. 214]. Ця ідея проявляється в діяльності Лисовського, проте мотивація вчинків героя інша: він керується прагненням власних досягнень у політичній та громадській сфері. Проте результат його праці є свідченням того, що однієї надії недостатньо.

Отже, повість “Змагання” характеризується зв'язком психологізму з філософічністю, що полягає в представленості останньої в роздумах і репліках персонажів, а також в узагальненні в ній їхніх внутрішніх рис (поглядів, ідеалів, переконань). Авторська позиція по відношенню до тих чи інших філософських поглядів виражена в зображенні результатів їх реалізації (наслідків діяльності героїв, що базується на цих ідеях). У такий спосіб письменник демонструє їхні вади. Нерівномірний розподіл філософських елементів у сюжеті негативно впливає на рівень художності окремих його частин, спричиняє дисгармонійність змісту

повісті. Таким чином, формально-смісловий зв'язок філософських узагальнень із психологізмом становить своєрідність неореалізму письменника.

### **Література**

- 1. Грицай О.** Каталог видавництва Чайка: 1921 – 1923 / О. Грицай. – Київ; Відень; Львів, 1925.
- 2. Дубина М.** Антін Крушельницький. Літературно-критичний нарис / М. Дубина. – К., 1997.
- 3. Літературознавча енциклопедія:** У 2-х т. / [за ред. Ю. Коваліва]. – К.: Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.
- 4. Українська літературна енциклопедія** / [за ред. І. О. Дзевєріна]. – К., 1995. – Т. 3.
- 5. Крушельницький А.** Змагання / А. Крушельницький. – Львів, 1921.

#### **Берберфіш М. В. Своєрідність неореалізму прози А. Крушельницького: зв'язок психологізму з філософічністю творів (на матеріалі повісті “Змагання”)**

Стаття присвячена розв'язанню проблеми своєрідності неореалізму прози А. Крушельницького, відомого західноукраїнського письменника початку ХХ ст. Зокрема, у цій науковій праці представлено результати дослідження зв'язку психологізму й філософічності в його творах як важливого аспекту цієї проблеми. Ця розвідка є частиною дисертаційної роботи з теми “Неореалізм прози А. Крушельницького”.

*Ключові слова:* неореалізм, психологізм, філософічність, персонаж, конфлікт.

#### **Берберфиш М. В. Своеобразие неореализма прозы А. Крушельницкого: связь психологизма с философичностью произведений (на материале повести “Соревнование”)**

Статья посвящена решению проблемы своеобразия неореализма прозы А. Крушельницкого, известного западноукраинского писателя начала ХХ ст. В частности, в этой научной работе представлены результаты исследования связи психологизма и философичности в его произведениях как важного аспекта этой проблемы. Эта статья является частью диссертационной работы по теме “Неореализм прозы А. Крушельницкого”.

*Ключевые слова:* неореализм, психологизм, философичность, персонаж, конфликт.

#### **Berberfish M. V. The peculiarity of neorealism of the prose of the A. Krushelnitsky: link psychology with philosophic inclination works (based on the novel “Competition”)**

The article is devoted to solving the problems identity neorealism of the prose of the A. Krushelnitsky, a famous western Ukrainian writer. In particular, this paper presents the results of scientific research and philosophic context of psychology in his writings as an important aspect of this problem.

This article is part of the thesis on “Neorealism of the A. Krushelnitsky’s prose”.

*Key words:* neorealism, psychologism, philosophic, character, conflict.

УДК 821.161.2 – 3.09’6

**О. О. Бровко**

### **ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ ЕПІЧНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ В СОЦРЕАЛІСТИЧНІЙ ПРОЗІ**

*Ідея цілого може бути показана лише шляхом  
свого розкриття в частинах, а, з іншого боку,  
окремі частини можливі лише завдяки ідеї цілого.*

*Ф.-В. Шеллінг*

В усіх роботах, присвячених композиційній ролі вставних новел, дослідники виходять на комплекс питань, пов’язаних із генезисом, таксономією та структуротвірним потенціалом цього художнього факту, традиційно асоційованого з літературним прийомом. Справді, класична традиція акцентує на понятті “прийом”, отже, в переважній більшості випадків виявляє себе саме цей модус. Системний підхід передбачає аналіз питань типології, композиційної організації та жанрового визначення вставок в історико-теоретичному аспекті. Однак кожен новий конкретний художній приклад пропонує свої версії, що відходять до ідіостилію письменника, індивідуального творчого пошуку митця, художніх векторів тієї чи іншої епохи. За твердженням М. Ласло-Куцюк, засвоєння нової техніки розповіді в письменстві ХХ століття відбувалося зигзагами. У період між 30 – 50-ми роками спостерігаємо певний регрес на рівні стилю: внутрішні діалоги з собою та з іншими поступаються відновленим пережитим прийомам розповіді. Натомість у літературі 60 – 70-х років знову помічається широка тенденція використання невластивої прямої мови, тобто “введення в авторську мову роздумів персонажа, його точки зору, висловленої його ж словами, а не всюдисущим автором-оповідачем” [1, с. 262 – 263].

Дослідження цієї проблеми виводить на осмислення функціонального призначення новелістичного чинника у структурі реалістичного прозового твору. У цьому і вбачаємо мету цієї студії.

Актуальність роботи зумовлена предметом дослідження, оскільки питання функціонального призначення вставних новел у структурі прози П. Загребельного та Олеся Гончара до цього часу перебувало на маргінесі системного наукового вивчення. Пропонуємо дослідження вставної новели в процесі її взаємодії з романною та повістєвою формами з урахуванням історичності зв’язків цих жанрів. Ми свідомо

звернулися до текстів, потрактованих у літературознавстві як зразки соціалістичного реалізму, аби простежити, як виявляють себе новелістичні складові в цій художньо-ідеологічній системі, адже увага до цього періоду в історії літератури залишається актуальною.

Продуктивні міркування, що увиразнюють розуміння вставної новели як композиційного прийому та жанрової форми, містять праці І. Денисюка, Г. Майфета, Ю. Мартича, В. Фащенко та інших. Питання структурних особливостей прози П. Загребельного та О. Гончара частково розглядали В. Балдинюк, О. Бабишкін, В. Галич, М. Гуменний, Т. Денисова, О. Довженко, С. Жила, М. Жулинський, Н. Санакоева, А. Погрібний та інші дослідники.

Матеріалом для теоретичних узагальнень обрано тексти “Людина і зброя”, “Собор”, “Берег любові” О. Гончара та “Добрий диявол” і “З погляду вічності” П. Загребельного.

“З погляду вічності” (1970) – перший твір із трилогії П. Загребельного, присвяченої робітникові Дмитру Череди. “Історія про несправжність”, переказана головним героєм, не тільки своєрідно моделює дії та вчинки персонажів твору, ілюструє їхнє ставлення до життя. Частково розповідь про складне життя та неоднозначну особистість Леонідового батька розкриває джерела формування характеру друга Дмитра Череди, адже Василь Шляхтич “боровся за свою справжність, якої – так йому здавалося – ніхто за нього виборювати не стане, ніхто йому не подарує, бо ж не просив нічиєї помочі, коли йшов проти світу і проти людей” [2, с. 161]. Однак підтекст “Історії про несправжність” значно глибший і вводить роман виробничої тематики в коло філософічних текстів, адже історія подвійної натури та відповідно подвійного життя Василя Шляхтича – колишнього злочинця та героя, зрадника та патріота обертається навколо нематеріального новелістичного повороту – власне несправжності. Літературознавець І. Семенчук, осмислюючи вплив композиційного чинника, зазначав: “Від архітекtonіки твору, розстановки його складових частин, порядку викладу подій у значній мірі залежить ідейно-художня його гострота. У всіх випадках композиція твору повинна бути підкорена головній меті (проблемі, яку поставив перед собою письменник): організуючому розкриттю зв’язків і взаємодії явищ вічно мінливого і неповторного життя, де в центрі завжди, як правило, стоять людські характери” [3, с. 65]. Так, у романі П. Загребельного “Добрий диявол” (1967) включена в текст вставна новела-спогад мотивує подальшу героїчну поведінку головного героя Сашка Яковенка. Це історія про самопожертву та зраду, честь та безчестя у вимірах морально-етичних та громадянських. Сестра Сашка Яковенка Тетяна заради порятунку чоловіка, командира партизанського загону, стала коханкою начальника гестапо, передавала інформацію партизанам, спланувала та здійснила операцією порятунку Дереди. Проте чоловік звинуватив її у зраді й ініціював покарання. Зганьблена й самотня, у віддаленому

партизанському загоні, Тетяна вкоротила собі віку. На перший погляд, вставна новела не становить невід'ємної ланки в системі подій роману, однак її психологічно напружена зовнішня дія висвітлює джерела формування особистості головного героя, є своєрідним чинником формування його характеру.

Вставні новели О. Гончара безпосередньо пов'язані з ідейним змістом основних сюжетних ліній творів, що їх уміщують. У романі "Прапороносці" це – розповідь Козакова про ворожого кулеметника-смертника, у "Соборі" – новели "Чорне вогнище" та "Бхілайське вогнище", у "Березі любові" – "Фантазія місячної ночі", у "Людині і зброї" – "Листи із ночей оточенських", у нарисі "На землі Камоенса" – історія Луїса Камоенса.

У романі О. Гончара "Людина і зброя" (1958 – 1959) "Листи з ночей оточенських" охоплюють глави з 50 по 55. На особливості побудови роману звернула увагу дослідниця проблем романної композиції Т. Денисова: "Кожний розділ починається й закінчується авторським відступом. Це та ланка, що зв'язує воедино два виміри часу: сучасне й майбутнє" [4, с. 134]. Підставою для інкорпорування "Листів" у текст романної оповіді стало прохання Тані "писати хоч у думках". Новелу написано від першої особи ("листи в думках" Богдана Колосовського). "Авторське сприйняття подій, його "я" і є тим, що визначає певний ключ роману, його композиційну єдність, пов'язує в єдине ціле всі його 55 розділів, – пише Т. Денисова, – Це й емоційний, і логічний, і хронологічний зв'язок. Часто останні слова одного розділу продовжуються початком наступного" [4, с. 134].

Ідейною спрямованістю зумовлено включення в роман "Собор" (1968) новели "Бхілайське вогнище" про перебування Івана Баглая в Індії, оригінальною є текстова взаємодія вставної новели "Чорне вогнище" та основного тексту. Загалом поетика роману "Собор" відзначається розмаїттям публіцистичних авторських відступів мистецької, морально-етичної, соціальної проблематики, які уповільнюють розвиток подій, проте є важливими в розкритті ідейного змісту твору, оскільки увиразнюють основне питання роману: "Невже всюди, де є будівничий, повинен невідлучно, як тінь, іти і руйнач?". Антагонізм будівничих і руйнівників різних історичних часів становить змістовий та естетичний центр основного та інкорпорованого текстів, поєднаних за принципом повторення-відлуння: наявне практичне дублювання сцен у соборі за часів махновщини та в період розвитку основної сюжетної лінії. Діалог персонажів "Чорного вогнища" та текстуально близької частини романної оповіді відбувається на рівні персонажних асоціативних пар (Ягор Картатий – студент ремісничого училища, Дмитро Яворницький – Микола Баглай, Нестор Махно – Овруч), повторення реплік (зокрема, на тему абсолютної свободи), суміжності мотивів захисту собору Яворницьким та Баглаєм. Водночас розв'язка романної сюжетної лінії підкреслено драматизує сьогодення,



адже махновці сприйняли слова історика й залишили собор, тоді як життя Миколи Баглая опинилося під загрозою через протиправні дії “диких коней доби”. Отже, публіцистична розлогість романного тексту зазнає настільки значущого впливу динамічних мотивів “Чорного вогнища”, що доцільно говорити про новелістичність кульмінаційної сцени “Собору”.

“Фантазія місячної ночі” з “Берега любові” (1976) введена в роман як витвір уяви героїні Інни Ягнич, яка розмірковує про вічність художнього слова, про незламність духу Овідія. Мотив ролі мистецтва в історії актуалізований уже в другій частині роману в діалозі юної випускниці медичного училища, “новоявленої Сафо, кураївської Марусі Чурай” з молодим археологом, який захоплений загадками минулого, і постать античного співця Овідія надихає його на роздуми. Паралель з античним співцем та слова, що “той легендарний Овідій” оцінив би її талант, збентежили дівчину, її репліка “Хочу побути з Овідієм наодинці” і є текстуальним засобом уведення в роман вставної новели, назва якої виділена графічно: ФАНТАЗІЯ МІСЯЧНОЇ НОЧІ. Конфлікт між Овідієм та Октавіаном набуває в новелі цивілізаційно-культурного забарвлення, адже у свідомості поета надбання Римської імперії різьчить контрастують зі світом кочового степу. Саме “серед звірів та напівзвірів” співець відчувається особливо самотньо та приречено, поки не відкрив для себе, що це люди, які співали, “як Орфеї, як давні твої боги, ні, краще за богів...” [5].

Відомий літературознавець М. Жулинський так інтерпретує змістові доміанти цієї вставної новели: “Римський поет-засланець Публій Овідій Назон був переконаний, що могутній Рим вічний, що нестримний поступ його залізних легіонів проведе крізь віки славу Вічному місту і забезпечить на тисячоліття покору варварів. Та, пізнавши душу народу, серед якого йому судилося завершувати свій шлях на землі з волі всесильного Августа, він з подивом і радістю усвідомлює: сліпа, холодна і жорстока сила спаде, розлетяться вщент легіони, а пісня буде жити. Бо вона народжується із світлої душі народу, з кохання, з любові до людини, з віри в безсмертя народу і людства” [6, с. 370]. На думку дослідника, у цій структурній частині виражено ідейний зміст роману: “Тільки справжня людина, людина духовна, моральна, прагне до добротворення, творчо діяльна, може стати частиною вселюдського світла. Бо її світло, світло вершинного, ідеального самовияву вливається в стихію сонця, в гармонію життя, у велику творчість природи” [6, с. 370 – 371].

Усі названі твори об’єднує те, що в них “міцно концентрується, збирається в один фокус образний матеріал теми, досягається єдність і цілокупність враження” [7, с. 159].

Отже, епічна інтеграція як прийом розповіді, використання паралельних та контрастних мотивів для вираження смислових містків та взаємозв’язків, відкриття додаткових значеннєвих площин, зумовлена

ідейною спрямованістю твору [10, с. 76]. Однак пропонується студія не претендує на всеохопність матеріалу, а її автор зупиняється лише на найяскравіших, з нашої точки зору, зразках соцреалістичної епіки, у структурі якої новелістична складова має основне смислове (радіше – ідеологічне) навантаження. Це дозволяє говорити про характер цього явища та його специфіку в стильовій варіації реалізму другої половини ХХ століття, де превалує функціональний вимір ідейно-естетичного центризму.

Модус змінності, неусталеності, самовиходу за межі вчорашнього визначає версійний план новели як жанрово-структурного елемента епіки. Художнім виявом взаємодії романної та новелістичної форм є не тільки використання новели в якості вставної в романі, а й власне новелізація сюжету більшої епічної форми, перетворення новели або циклу новел на роман, розвиток обрамленої повісті, функціонування роману в новелах в українському письменстві, що й стане предметом подальшого дослідження.

### **Література**

- 1. Ласло-Куцюк М.** Засади поезики / Магдалена Ласло-Куцюк.– Бухарест : Критеріон, 1983. – 396 с.
- 2. Загребельний П. А.** З погляду вічності. – [Переходимо до любові. – Намилена трава] : Три романи про Дмитра Череду / П. А. Загребельний. – К. : Дніпро, 1976. – 668 с.
- 3. Семенчук І. Р.** Мистецтво композиції і характер / І. Р. Семенчук. – К. : Вид-во об'єднання “Вища шк.”, 1974. – 136 с.
- 4. Денисова Т. Н.** Роман і проблеми його композиції / Т. Н. Денисова. – К. : Наук. думка, 1968. – 219 с.
- 5. Гончар О.** Берег любові / Олесь Гончар // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://lib.ru/PROZA/GONCHAR/bereg\\_ly.txt](http://lib.ru/PROZA/GONCHAR/bereg_ly.txt).
- 6. Жулинський М. Г.** Коли людина буває великою? / М. Г. Жулинський // Слово про Олесь Гончара : Нариси, статті, листи, есе, дослідження; [упоряд. В. Коваль]. – К. : Рад. письменник. 1988. – С. 366 – 372.
- 7. Фащенко В. В.** Вибрані статті / В. В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1988. – 373 с.

### **Бровко О. О. Функціональний аспект епічної інтеграції в соцреалістичній прозі**

Стаття присвячена питанню функціонального призначення новелістичного чинника у структурі прозового твору. Матеріалом для теоретичних узагальнень слугують тексти О. Гончара та П. Загребельного. Автор зупиняється на зразках соцреалістичної епіки, у структурі якої новелістична складова має основне смислове (радіше – ідеологічне) навантаження, що дозволяє говорити про характер цього явища та його специфіку в стильовій варіації реалізму другої половини ХХ століття, де превалує функціональний вимір ідейно-художнього центризму.

*Ключові слова:* проза, епічна інтеграція, вставна новела, соцреалізм, функціональний аспект.

**Бровко Е. А. Функциональный аспект эпической интеграции в соцреалистической прозе**

Статья посвящена вопросу функционального назначения новеллистического фактора в структуре прозаического произведения. Материалом для теоретических обобщений послужили тексты О. Гончара и П. Загребельного. Автор останавливается на образцах соцреалистической эпики, в структуре которой новеллистическая составляющая имеет основную смысловую (точнее – идеологическую) нагрузку, что позволяет говорить о характере этого явления и его специфике в стилистической вариации реализма второй половины XX века, где превалирует функциональное измерение идейно-художественного центризма.

*Ключевые слова:* проза, эпическая интеграция, вставная новелла, соцреализм, функциональный аспект.

**Brovko O. O. The functional aspect of epic prose integration in socialist realism**

The article deals with the problem of the short story functionality factor in the structure of prose work. As the material for theoretical generalizations the texts by O. Honchar and P. Zagrebelny were taken. The author dwells on samples of socialist realism epic, in which structure component of the short story has a basic meaning (more precisely – the ideological) load, that gives the opportunity to speak about this phenomenon and its specificity in the stylistic variations of realism in the second half of the twentieth century, where functional dimension of the ideological and artistic centrism predominates.

*Key words:* prose, epic integration, inserted short story, socialist realism, the functional aspect.

УДК 821.161.2

**І. В. Вихор**

**СЕМАНТИЧНІ МОДЕЛІ МІСТА  
В УКРАЇНСЬКІЙ УРБАНІСТИЧНІЙ ПОЕЗІЇ**

Дослідження міського тексту в останні два десятиліття стало одним з пріоритетних завдань вітчизняного літературознавства. На різні аспекти його семантичного вияву в творах української художньої словесності звертали увагу О. Білецький, С. Павличко, Е. Соловей, С. Андрусів, Т. Гундорова, Г. Грабович, В. Просалова, А. Біла,

О. Гусейнова, В. Фоменко, Т. Тимошенко та ін. Водночас, переважна більшість наявних у вітчизняному літературознавстві розвідок міського тексту не ставила за мету теоретичного узагальнення та систематизації даного смислового феномену. З особливою гостротою ця проблема постає стосовно вітчизняної поезії, урбаністична складова якої і до сьогодні, на жаль, залишається практично не дослідженою. Звідси постає нагальне завдання вивчення специфіки українського поетичного міського тексту і, зокрема типологізації основних семантичних моделей його художнього вияву.

Семантичну модель міста доцільно розглядати як узагальнений образ міста, що виявляється: 1) через певну тематично-аксіологічну зорієнтованість (у площині обраної поетом для зображення проблематики); 2) в характері окреслення тих предметних ознак, що розгортають та деталізують образ міста (поетичний топос міста, його сюжетні моделі, прийоми їх предметно-образної конкретизації); 3) в особливостях архітектоніки та композиційної організації тексту; 4) в специфічному доборі засобів мовленнєвого вираження; 5) під кутом зору авторських ідейно-естетичних оцінних настанов, які, зрештою, й визначають той особливий художній ракурс, в якому зреалізована в поетичному творі (чи їх сукупності) та або інша семантична модель міста.

Міським текстом доцільно вважати текст, у якому актуалізована тема міста. Тема міста, за нашими спостереженнями, може виявлятися в 5-ти узагальнених тематичних площинах: суспільно-історичній, соціальній, культурологічній, екзистенційній та метафізичній, кожна з яких, у свою чергу, окреслює відповідний спектр значень пов'язаної із даною темою проблематики. Формою образного розгортання наголошеної в площині тієї або іншої проблематики теми міста виступає у творі специфічний міський топос, принципи його сюжетної організації, архітектоніки, прийоми предметно-образної деталізації, мовленнєво-синтаксичної виразності та віршової техніки.

Топос міста – це предметно-сміслова даність міста, відтворена у тексті сукупність міських реалій, окреслених і локалізованих у певних часово-просторових межах.

Міфологізація семантики міського поетичного топосу пов'язана із введенням до тексту твору образів легендарного змісту, фантастичних сюжетів, метафізичних ідей, що певним чином інтерпретують та поглиблюють символіку міського простору. Як правило, та або інша міфологічна семантика співвідноситься з конкретним міським простором, інакше кажучи, кожне місто (в силу особливостей свого історичного розвитку, специфіки природного ландшафту, культурних та ментальних традицій) формує навколо себе власний міфологічний контекст, який літературно опрацьовують та інтерпретують письменники. Водночас, можна говорити й про наявність певних типових моделей породження міфологічної семантики міського поетичного

топосу. Такими слід вважати міфи творіння (міф про створення міста), міфологізовані перекази, пов'язані з найбільш пам'ятними етапами розвитку міста, його історичними особами, культурними діячами, есхатологічні міфи (міф про загибель міста), а також локальні міфи, співвіднесені із конкретними ландшафтними, архітектурними, ментальними особливостями тих або інших міських інтер'єрів.

За ознакою семантичного походження можна виокремити такі типи міфосимволічної інтерпретації елементів міського простору: 1) фольклорний; 2) фольклорно-історичний; 3) сакральний; 4) культурно-історичний; 5) індивідуально-творчий.

1) Фольклорний тип міфологізації міського поетичного топосу спирається на введення до тексту твору образів фольклорного походження, найчастіше пов'язаних із язичницькими віруваннями наших предків і спрямованими на персоніфікацію різноманітних природних явищ та об'єктів (М. Вороний "Звір", М. Драй-Хмара "Завірюха", Б.-І. Антонич "Мурашник").

2) Фольклорно-історичний тип міфологізації має в своїй основі інтерпретацію історичних переказів, які в міфологізованому вигляді представлені творами фольклорної словесності (В. Пачовський "Золоті ворота", Л. Забашта "Старокиївська гора", С. Литвин "Граде Кия. Тебе не впізнати...").

3) Сакральний тип міфологізації спирається на образи та сюжети з міською тематикою, запозичені переважно із біблійних або типологічно співвіднесених з ними за ознакою сакральності текстів (С. Черкасенко "Бліді янголи", Яр Славутич "Вавилон", В. Вовк "Візія Києва").

4) Культурно-історичний тип міфологізації зосереджений на реінтерпретації певних знакових для того чи іншого міського простору історичних та культурологічних образів, мотивів, сюжетів, пов'язаних з історією міста, його геополітичним значенням, визначними архітектурними пам'ятками, людськими особистостями. На відміну від фольклорно-історичного, культурно-історичний тип міфологізації звертається переважно до наявних у даному міському середовищі літературних або генетично споріднених з ними культурологічних міфів. До цього типу міфологізації, наприклад, належать ті міфологічні реінтерпретації створеного О. Пушкіним петербурзького міфу, які постають з "петербурзьких" творів М. Гоголя та Є. Гребінки і, по суті, являють собою антиміф Петербурга, що деміфологізує його великодержавницьку амбіційність, але, в свою чергу, створює й новий, більш "заземлений", хоча й не менш змістовний і насичений символічними асоціаціями та алузіями варіант петербурзького міфу (П. Карманський "Під дубом Т. Тасса", М. Лубківський "Долин біблейських вицвілі сувої...", О. Жолдак "Еней у Києві").

5) Індивідуально-творчий тип міфологізації спрямований на створення індивідуальних письменницьких міфів, що постають, як правило, на основі певного екзистенційного досвіду їх особистісного

сприйняття міста, спілкування з його мешканцями, емоційного переживання подій біографічного та суспільно-історичного значення, що пов'язували письменника з данним містом (М. Драй-Хмара “Місто майбутнього”, Ю. Клен “Столиця”, М. Йогансен “Прокламації”, “Ремонт землі”).

Ідейно-художнє наголошення тих або інших концептів міського топосу, виявлене в площині автологічної або металогічної семантики, в кінцевому результаті спирається на авторську концепцію міста у цілому, яка семантично організує предметно-образну даність зображуваного ним міського простору під кутом зору певних аксіологічно-оцінних настанов.

В цілому можна констатувати, що міська проблематика спирається на дві аксіологічні парадигми, які умовно можна назвати – утопічною і есхатологічною. Кожна з них містить узагальнену оцінку міста і породжує відповідну модель його семантичної символіко-міфологічної інтерпретації.

**Утопічна** модель символіко-міфологічної інтерпретації міського поетичного топосу розглядає місто як осереддя та тріумф цивілізації і культури, як запоруку розвитку цивілізації, як модель простору, в якому закладаються основи нового людського буття, найбільш сприятливого для всебічного розвитку людської особистості і людського суспільства в цілому. Подібна оцінка, попри об'єктивні чинники прогресу, який вносить у розвиток людської цивілізації місто, вбирає до себе й очевидний “утопічний підтекст”, не в останню чергу сформований в межах традицій літературно-філософської утопії, що її започаткували Платон (“Держава”), Т. Мор (“Утопія”), Т. Кампанелла (“Місто сонця”), Ф. Бекон (“Нова Атлантида”) та ін. (М. Драй-Хмара “Місто майбутнього”, М. Зеров “Будівникові”, М. Рильський “Ластівки”, Д. Загул “Будівля майбутнього”).

**Есхатологічна** модель символіко-міфологічної інтерпретації міського поетичного топосу оцінює місто як головний чинник занепаду культури і цивілізації, порушення гармонії між людиною та природою, людиною та культурою. Місто, що постає в аксіологічних межах есхатологічної моделі – це місто напередодні загибелі, місто, просякнуте катастрофічними очікуваннями та песимістичними настроями, простір, у якому руйнуються онтологічні основи буття (М. Драй-Хмара “Кошмар”, Б.-І. Антонич “Кінець світу”, “Сурми останнього дня”, Ю. Клен “Мандрівка до сонця”, “На переломі”, Ю. Бедрик “Урбаністичне”, М. Брацило “Морок востає...”, Г. Чубай “Плач Єремії”).

Поряд з утопічною та есхатологічною існує й третя оцінна модель міста, яку можна назвати амбівалентною і яка суміщає в собі ознаки двох попередніх. При цьому **амбівалентна** модель міфосимволічної інтерпретації міста, з одного боку, справді може поєднувати в межах одного твору, а частіше групи творів одного автора, об'єднаних міською тематикою, діаметрально протилежні оцінні настанови утопічного і есхатологічного спрямування. З іншого боку, амбівалентність оцінних

настанов автора, як правило, виявляється не через наголошення прогресивних чи регресивних аспектів буття міської цивілізації, а, власне, в нейтральному ставленні до міста з боку автора, який не сприймає його ні як абсолютне благо, ані як абсолютне зло (В. Онуфрієнко “Місто”, П. Косенко “Нью-Йорк...Нью-Йорк...Яка страшна потвора!..”, Н. Палій “Київські етюди”).

Характер ідейно-сислової інтерпретації предметної даності міста у межах усіх трьох його оцінних моделей (утопічної, есхатологічної, амбівалентної), як правило, визначає смислова опозиція протиставлення, яка спирається на п'ять основних семантичних типів:

1) **Місто в конфлікті / гармонії з природою.** Конфліктність міського середовища і його природного оточення властива для есхатологічної моделі міського простору. Природні пейзажі або перебувають на периферії даного типу простору, або ж, введені до твору, підкреслюють штучність, відчуженість міської цивілізації від природного її оточення і використовуються в ролі символів або прикмет неминучої руйнації міста як антиприродної, деградуєчої сили (Леся Українка “Подорож до моря”, С. Черкасенко “За містом”, О. Олесь “З гарячих вулиць, залитих кров'ю...”, Є. Маланюк “В цім закалюжнім Вавілоні...”). Навпаки, в межах утопічної моделі природні пейзажі органічно вписуються в міський простір і або доповнюють його, найчастіше за принципом паралелізму (міський/природний краєвид), або контрастно підсилюють міський краєвид (за формулою: місто змінює і підпорядковує до власних потреб природний ландшафт, долає природні перешкоди, які до того були непідвладні силі людського розуму) (М. Драй-Хмара “Лани – як хустка в басамани...”, М. Рильський “Ластівки”, В. Ярошенко “Степи”, А. Панів “На місто стомлене...”).

2) **Місто в конфлікті / гармонії з селом.** Концепція міста як головного чинника руйнації та занепаду села характеризує есхатологічну модель міського простору (місто “висмоктує” із села його життєдайні соки, руйнує патріархальні “батьківські” звичаї, нівелює моральні принципи та норми, нівечить душу селянина, денационалізує його свідомість тощо) (Д. Фальківський “Та й піду ж я за місто...”, Т. Осьмачка “Сучасне місто лжеязиче...”, Д. Загул “На відпочинку”). В утопічній моделі міського простору функція села схожа на ту, яку виконує природне оточення: від встановлення повної гармонії між селом та містом – до позиції села як “молодшого брата”, яке місто неконфліктним чином намагається цивілізувати (В. Сосюра “Майстерня”, “Я з села заводського до міста...”, “Сьогодні”, Є. Фомін “Тімн будівництву”).

3) **Місто в конфлікті / гармонії з містом.** У межах даної опозиції реалізуються дві семантичні моделі. По-перше, місто може бути протиставлене іншому місту за ознаками: столиця - провінція, столиця – інша (колишня, наприклад) столиця, своє – чуже місто тощо. По-друге, об'єктом протиставлення можуть виступати й якісь семантичні атрибути

одного і того ж міста, співвіднесені найчастіше за ознакою: минуле міста та його сучасність. Есхатологічну модель міського простору в даному контексті характеризує, як правило, прагнення до різкої поляризації об'єктів протиставлення, емоційного “згущення фарб” (С. Черкасенко “На руїнах”, М. Драй-Хмара “Чернігів”, С. Голованівський “Париж”, І. Драч “Київський сонет”), тоді як у контексті утопічної моделі спостерігається більш “м'який”, позбавлений різких контрастів і емоційних упередженостей варіант співвіднесення (Л. Дмитерко “Дихає місто на повні груди”, “Чомусь мені згадався Лісабон”, В. Біляїв “Батьків гай”, Яр Славутич “Вавилон”).

4) **Місто в конфлікті / гармонії з людиною.** Конфліктні стосунки міста і людини – це образна схема, яка цілком вписується в межі есхатологічної моделі міського простору (місто пригнічує людину, нівелює її особистість, спустошує її душу, перетворює людину на бездушну механічну істоту, гвинтик великого міського механізму) (О. Ольжич “Ясне мерехтіння кіна...”, Л. Дмитерко “Рокфеллер-центр – немов більмо...”, М. Луків “Манхеттен. Дума про людину”). В утопічній моделі міського простору людина перебуває в цілковитій гармонії з містом, його законами, більше того, людина – повноправний господар міського простору, який вона підпорядковує власним потребам і гармонізує у відповідності до своїх матеріальних та духовних прагнень (В. Сосюра “Ніч”, В. Онуфрієнко “Трудівники”, І. Драч “Двоє ввечері пішки...”).

5) **Місто в конфлікті / гармонії з суспільством та його попередніми культурно-історичними здобутками.** З погляду есхатологічної моделі, місто – це середовище, яке втратило або неухильно втрачає зв'язок із ціннісними надбаннями попередніх етапів історичного розвитку суспільства, знаменує їх регрес та занепад (Ю. Клен “Урбанізація”, В. Гдаль “Біля пам'ятника князя Володимира”, І. Андрусак “Богдан. Софійська площа. 2002”). В семантичній перспективі утопічної моделі місто – це закономірний етап матеріально-технічного та духовно-культурного розвитку людського суспільства, який акумулює в собі найкращі здобутки попереднього історичного досвіду, коригує і спрямовує їх у майбутнє, яке мислиться як безумовний тріумф міської, машинно-технічної цивілізації (Ю. Дараган “Київ”, Д. Загул “Геліополіс”, М. Філянський “Київ”, Є. Маланюк “Київ”).

Отже, основою побудови тієї або іншої семантичної моделі міста в поетичному тексті виступає певна (утопічна, есхатологічна, амбівалентна) авторська ідейно-естетична оцінна настанова, яка визначає тип міфосимволічної інтерпретації елементів міського простору (фольклорний, фольклорно-історичний, сакральний, культурно-історичний, індивідуально-творчий) і реалізується у формі такої семантичної опозиції, де місто зображується в конфлікті/гармонії з його природним та соціальним оточенням. Встановлені закономірності



організації семантичної моделі міста – лише перший крок у напрямку комплексного аналізу феномену міського тексту української поезії.

**Вихор І. В. Семантичні моделі міста в українській урбаністичній поезії**

В статті досліджуються художні особливості поетичного міського тексту, визначаються основні типи міфосимволічної інтерпретації елементів міського простору в українській урбаністичній поезії.

*Ключові слова:* урбаністична поезія, міський текст, топос міста, міфосимволічна інтерпретація.

**Выхор И. В. Семантические модели города в украинской урбанистической поэзии**

В статье исследуются художественные особенности поэтического городского текста, определяются основные типы мифосимволической интерпретации элементов городского пространства в украинской урбанистической поэзии.

*Ключевые слова:* урбанистическая поэзия, городской текст, топос города, мифосимволическая интерпретация.

**Vyhor I. V. Semantic city models in the Ukrainian urban poetry**

In the article the artistic features of urban poetic text are studied, the main types of myth and symbolic elements of urban space interpretation in the Ukrainian urban poetry are identified.

*Key words:* urban poetry, urban text, text, city topos, myth and symbolic interpretation.

УДК 821.161.2-31.09+929 Дереш

**І. П. Гречаник**

**ДИФУЗІЯ ХРОНОТОПНИХ ФОРМ  
У РОМАНІ ЛЮБКА ДЕРЕША “КУЛЬТ”**

Роман “Культ” є одним з найперших творів молодого українського автора. Тут перетинаються яскраві образи, розгортається напружена інтрига, динамічний сюжет і водночас саме цей роман яскраво відбиває тенденції українського письма 90-х років ХХ століття і репрезентує ідейні тенденції нового десятиліття.

Метою поданого дослідження є встановити особливості конструювання хронотопу в романі Любка Дереша “Культ”. Український літературний процес цього періоду є надзвичайно складним та нетотожним, і саме у цей час у різнобарв’ї літературних напрямів, течій і

жанрів постає українська фантастична література, як позаробоча форма. Першими репрезентаторами фантастики як специфічної жанрової форми стали Володимир Винниченко, Юрій Смолич, Юрій Винничук, Олесь Бердник тощо. На початку 90-х років тенденція втілення фантастичного в художній твір як специфічного прийому або цілого методу захопила і Любка Дереша. У своєму першому романі “Культ”, надрукованому у часописі “Четвер” у 2002, автор користується надбаннями традиції, що усталилася в національній фантастичній літературі, але водночас уводить новітню форму конструювання фантастичної художньої площини: *поетанна деструкція раціональної дійсності*. У романі “Культ” постає об’єктивно-атрибутивний хронотоп головного героя Юрка Банзая. Ця часопросторова форма актуалізована як зовнішня відносно персонажа дійсність, яка фактично не подається автором тексту, а постає через світосприйняття персонажа, переломлюється через систему його перцептивного простору. Герой – осьовий центр розгортання цієї хронотопної структури. З перших сторінок роману Юрко потрапляє у нову для нього часопросторову форму, яка є основою умовою нашарування нової моделі перцептивного простору персонажа. У Мідних Буках Банзай влаштовується на роботу в коледж, при цьому незвичайне у тексті породжене своєрідним очікуванням героя на нього: “Ось уже тиждень, як він працював у коледжі. Навчання почалося 28-го, що само по собі було поганим знаком” [1, с. 7]. цей момент є переламним між основними художніми денотативними площинами, оскільки містить в собі перспективну конотацію. Слід зазначити, що однією з провідних ознак, які простежуються у фантастичних творах є чутливий до незвичайного головний персонаж, який більшою мірою сам провокує появу чарівного. З моменту фіксації незвичного, символічного маркування події активізується моделювання концепції суб’єктивно-психологічного хронотопу персонажа. Атрибути навколишньої дійсності постають тут як окремі уривки, сплески-пам’яті, історії, спогади “одного буття”, які, слід звернути увагу, виділені у тексті на конструктивному рівні, у вигляді підрозділів. Так розкривається історія директора Андрія Ярославовича, що “у своєму довгому фотелі сидів чинно і поважно, з високо піднятим підборіддям, наче хетський цар Суппілуліума I” [1, с. 11]. Історичні асоціативні паралелі поглиблюють зміст художнього тексту та надають йому особливої семантики.

Локальні форми художнього простору у творі постають фрагментарно і обмежені лише тими об’єктами, що впадають до ока персонажа: підвіконня, кава з коньяком, таблиці тощо. Специфічний принцип об’єктної деталізації, вихоплення окремих предметів із суміжними метафізичними паралелями виводять нарацію на новий рівень художньої оповіді. Спостерігаємо своєрідну форму синтезу об’єктивно-атрибутивного та суб’єктивно-психологічного хронотопу тексту, що проходить на рівні свідомості героя, відображеної крізь призму оповіді автора. Опис особистого простору Юрка в коледжі побудований в

опозиційній формі: з вуст директора у свідомості героя локус постає як “Кабінет з трьома вентиляторами з червоного дерева під стелею, які мірно розсікають повітря, з велетенським письмовим столом...” [1, с. 12], а з невеликим розривом у часі відповідно до цього постає на шостому поверсі “... стінна шафа”, яка і була його справжнім кабінетом: “у нірці було вікно, дуже щільно заставлене всілякого роду таблицями та графіками”. У локальному описі постає “мацьопкий письмовий столик”, з лакованої вагонки і “мала книжкова шафа, яка у порівнянні зі всім іншим виглядала просто велетенською” [1, с. 12]. Звужений, задушний, тісний простір коледжу, що перенасичений людьми, у більшій кількості вчителями та учнями формує оточення Юрка, який здійснює спробу “втулитися” у цей надзвичайно тісний для нього світлик. Така вузькість просторової форми інспірує появу фантастичного об’єктивно-атрибутивного часопростору, маркованого у формі “містики” або “hard fiction”.

Одним із перших містикологізованих образів є лист Юрка від певного У. з Пенсільванії, яким відкривається третій розділ роману. Автор відтворює лист у стилі, що притаманний постмодерністичній традиції, шрифтом подібним до друкарської машинки, зберігаючи конотацію чужорідного тексту у власній оповіді, у такий спосіб візуалізуючи його особливість. Саме з цього моменту в художньому творі постають “отвори” у пам’яті Юрія. Події поступово починають нашаровуватися одна на одну, утворюючи форму *колажу*: “З наступного дня Банзай запам’ятав лише невеличкі, наче записочки, клапти” [1, с. 21], “далі йшли видерті сторінки” [1, с. 22]. Спостерігаємо, що часопростір об’єктивно-атрибутивної форми певною мірою починає зміщуватися в бік індивідуального, суб’єктивно-психологічного часопростору. Зображувана раціональна дійсність певною мірою трансформує внутрішній світ героя, і далі наближує його до простору “hard fiction”.

Зовнішня відносно персонажа дійсність моделює систему знаків, що відбиваються у внутрішньому просторі: “...знаки, вони почали з’являтися тут і там, у найнесподіваніших місцях” [1, с. 37]. Одним з *часопросторових фікспоінтів* у творі є поява образу моряка-пенсіонера Романа Корія, що працює новим сторожем коледжу. Причому специфічним у тексті є сам момент його, на перший погляд здавалося б, алогічної появи. Паралельно до цього містифікаційної форми набувають так звані “усвідомлені” сновидіння, які наразі сприймаються як продукт реальної відносно героя дійсності. Саме з появою Корія герой пов’язує містичні явища, наприклад, сторож читав книжку Юргена фон Юнута, яку нібито герой читає уві сні: проступає перший тісний зв’язок суб’єкта і об’єкта. Сучасна дійсність з її неприхованою і не завжди приємною реальністю певною мірою провокує появу містичного, яке актуалізоване на межі об’єктивно-атрибутивного та суб’єктивно-психологічного хронотопу героя. Для того, щоб зафіксувати незвичайне, що зокрема проявляється у сновидінні, Банзай уводить щоденник “Сонька-дрімка: ще

мені сниться”. І згодом помічає за собою здатність “замовляти” сновидіння. Таким чином у таємній бібліотеці Банзай бував по кілька разів уві сні. Саме тут репрезентована форма розлогого суб’єктивно-психологічного хронотопу героя, який постає ніби друга реальність, паралельно до початкової реальності роману. Таким чином, навколишня “неприкрашена дійсність” стає поштовхом до деформації перцептивних образів у свідомості персонажа, тлом актуалізації такої хронотопної системи автор обирає сновидіння. Отже, оніричний часопростір у Дереша є одним з найефективніших “виходів” внутрішнього “Я” персонажа в індивідуальних часових і просторових координатах. “Вихід Я” актуалізований у формі діалогу з певним наглядцем. Саме тут внутрішнє вирівнюється з трансцендентним: свідомість – неперервна, а сон – не відпочинок для мозку. Саме у таких внутрішніх діалогах постає модель “іншого рівня” [1, с. 63], де “... порожнеча – це найдосконаліша форма”. Такі часопросторові вияви суб’єктивно-психологічного часопростору героя, перенесення у невідому бібліотеку, де багато культових книжок, ставляться під сумнів самим персонажем, він свято вірить у “іншу присутність”. Містикологізація об’єктивно-атрибутивної дійсності відбувається вночі, коли, прокинувшись, герой у вікно побачив на хіднику Корія, з “темними від крові очима і вогнем під сонячним сплетінням, він... повільно відірвався від асфальту й поплив угору повітрям прямісінько до Банзаєвого вікна” [1, с. 65]. Спостерігаємо, що містичні факти, усвідомлені Банзаєм з книжок, які він читав уві сні, актуалізовані в об’єктивно-атрибутивному часопросторі. Тобто містикалізована свідомість героя та гнітюче зовнішнє середовище інспірують появу незвичайного образу. Надалі кожна наступна зустріч Банзая з Корієм породжує містичний простір, актуалізований на основі сприйняття героя, яке є продуктом зрушень у суб’єктивно-психологічному часопросторі. Так, як перша, друга зустріч лякає Бондаря. При зустрічі з пиятикою Корнієм Юрій переноситься у містичне середовище, де стикається з самим Азатотом – оком хаосу, над яким стоїть вища форма Йог-Сотота. Для зовнішнього відносно героя простору у цей момент герой нібито втрачає свідомість, у внутрішньому – переноситься у фантастичну площину. У цей момент містикалізований зовнішній простір, зливаючись з містичним внутрішнім, утворює фантастичну площину роману на прикладі образу Дарці, яка практикує “вихід” душі з фізичного тіла: “вона лежала, розслаблена на ліжку, вона прислухалася до звуків у голові. Дарця впустила їх у свідомість – голосне ритмічне і чітке клацання, тріск. Звуки, позбавлені присутності життя. Раптом вона відчула, як права рука самовільно піднялась у повітря. Хвиля сильного страху мала б здаватися, повернути її у нормальний стан, але контакт з тілом зник” [1, с. 89]. Домінантним у суб’єктивно-психологічній порожнечі героїні є відчуття присутності стороннього. За допомогою свідомості героїня повертається в тіло.

Отже, спостерігаємо явище деструктивної містикалізації об'єктивно-атрибутивного часопростору на основі процесів у суб'єктивно-психологічному хронотопі. Координація дій відбувається на основі такої системи взаємовідносин просторових площин. У такій конгруенції відбувається градація фантастичного: Дарка і Юрко об'єднують свої містичні знання і вміння, що дає підстави виділяти поряд з нефантастичною дійсністю фантастичну, що визначається специфічним колом образів і явищ. Слід зауважити, що у постмодерній прозі ці дві дійсності синтезовані з найменшим опором художнього середовища, оскільки особливості літературного напрямку передбачають максималізацію реальності, на різних рівнях актуалізації, найчастіше на межі свідомості і несвідомості. Зустріч Банзя з Азатотом у трансцендентному просторі розкривають філософсько-містичне поле роману. Невипадковим є образ Азатота, запозиченого з міфології Г. Лавкрафта ("Міфів Ктулху"). Азатот у творі уособлює образ безтілесного духу зла. Він є окремим простором, замкненою в собі реальністю. Ця міфологічна просторова форма розкриває теорію місць *тонкої реальності*, яких уникає суспільство: покинуті будинки, неосвячені храми, пустелі, гори тощо. У такий спосіб окреслюється відносна теорія добра і зла у світі, містика – засіб відтворення цієї опозиції.

Друга частина твору "Затемнення свідомості" базується на деструкції реальності, об'єктивно-атрибутивного часопростору і репрезентує злиття полів сновидіння та раціональності. Герої не здатні ідентифікувати площину, у якій вони знаходяться. Вони подорожують із сновидіння у сновидіння, розширюючи межі суб'єктивно-психологічного часопростору. Тут навіть містикалізація досягається шляхом зворотнього відліку часу.

Сон – засіб проникнення в іншу реальність. Він є полем для боротьби з Великим Хробаком, Йог-Сототом. Експресія боротьби настільки велика, що автор застосовує форму, відірвану від об'єктивно-атрибутивного часопростору героя, він існує лише у суб'єктивно-психологічних формах, які перемикаються в тексті на основі "діалогу сновидінь". Простір марення є фантастичною реальністю, яка водночас є продуктом об'єктивно-атрибутивного часопростору в постмодерному тексті.

Перший роман Любка Дереша "Культь" є втіленням дифузії різних часопросторових пластів на рівні фантастичного і нефантастичного художнього денотатів. Автор синтезує основні часопросторові форми в площині свідомості персонажів, тобто у їх суб'єктивно-психологічному часопросторі. Письменник демонструє складну систему взаємодії часопросторових пластів художнього твору, ускладнюючи її художні вияви.

### **Література**

**1. Дереш Л.** Культ: [роман] / Л. Дереш. – Львів : Кальварія; Київ : Книжник, 2002. – 208 с. **2. Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – С. 234 – 407. **3. Бахтин М. М.** Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 504 с. **4. Брандис Е.** Фантастика и новое видение мира / Е. Брандис // Звезда. – 1981. – № 8. – С. 41 – 49.

#### **Гречаник І. П. Дифузія хронотопних форм у романі Любка Дереша “Культ”**

У статті розглядаються основні принципи моделювання часопросторових форм на базі синтезу фантастичного і нефантастичного простору в романі Любка Дереша “Культ”.

*Ключові слова:* хронотоп, дифузія, фантастичний.

#### **Гречаник И. П. Диффузия хронотопных форм в романе Любка Дереша “Культ”**

В статье рассматриваются основные принципы моделирования пространственно-временных форм на основе синтеза фантастического и нефантастического пространства в романе Любка Дереша “Культ”.

*Ключевые слова:* хронотоп, диффузия, фантастический.

#### **Grechanyk I. P. Chronotopic diffusion in Lubko Deresh's novel “Kult”**

The main principles of the chronotopic modeling, which is based on the fiction and non-fiction space, in the novel “Kult” by Lubko Deresh is considered in the article.

*Key words:* chronotope, diffusion, fiction.

УДК 82.09:821.161

**Ю. В. Данькевич**

### **КОНЦЕПТ МІСТА У ТВОРЧОСТІ ФУТУРИСТІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ГЕО ШКУРУПІЯ)**

Індивідуальна самобутність прозописьма Гео Шкурупія, що різнить її від творчих пошуків авангардних митців 20 – 30-х років минулого століття, складає неповторне явище в національній літературі. Спрямована на інваріантність естетичної самореалізації українства, вона, безперечно, мала вплив як на розвиток авангардного мистецького

мислення означеного періоду, так і на формування теоретичних постулатів футуризму в Україні в сучасних літературних та наукових працях.

Так, у збірці “Барабан. Вітрина друга” поет вдало використовує, за слушною заувагою Н. Костенко, “власний варіант рухливого та неоднорідного акцентного вірша” [1, с. 104], що нагадує поетичну манеру В. Маяковського:

Очам підведеним  
синім знесиллям,  
штукатурні підфарбованих щок,  
місто  
кендюхи гладких пузів  
вивалило,  
лякаючи дівчат і жінок (“Ви”) [6, с. 10].

На рівні психології місто Гео Шкурупія виглядає досить непривабливо. Митець, обравши темою його дно, у такий спосіб маргіналізував власну поетичну естетику. Оригінальний образ локусу у Гео Шкурупія набував суто індивідуальних рис через його виразну деструктивну експресію та ритмоінтонаційну динаміку поетичного мовлення митця.

Всеохоплення панфутуристичною теорією, осмислення її постулатів у царині поетичних експериментів продовжується в наступній збірці Шкурупія “Жарини слів. Вибрані поезії” (1925 р.). Її строкатість була викликана поєднанням суто формально-пошукових поезій “Психетоз” та “Барабану” із політичними (“З нами Ленін”, “Замах на революцію”). Однак насамперед названі збірки Гео Шкурупія характеризувалися тотальною лінгвістичною і смисловою руйнацією усталеного розуміння і сприйняття поезії. Як вияв деструктивної лірики була використана алітерація, яка творила художній ефект урбаністичного крайобразу:

Шерех шин шкребе скло,  
зойк,  
дзиг коліс,  
зігзаг  
замерзло  
нагадує плес блиск [5, с. 112].

Енергійний, чіткий ритм, що відтворював добу, використав Гео Шкурупій у власному варіанті маршу-декламації. Митець, продовжуючи традиції В. Маяковського у цьому жанровому різновиді, створив ряд індивідуальних образів (Антанта, фронт, життя воєнного міста), що символічно відтворювали настрої доби:

Рур –  
риком рви фрак,  
фронт зубів вищери...  
Тру-ру-Рур-тра-рам...

кури димарями наш горн.  
Крізь брязк і зойк драм,  
вперед переможнім маршом!.. (Рура марш) [5, с. 3].

Створену Гео Шкурупієм модель маршу з-поміж інших зразків, представлених в українській літературі означеного періоду, вирізняла чітка авторська налаштованість на передачу руху й темпоритму історичних подій через алітерацію, засобами змістової та емоційної виразності.

У великій прозі, розроблюючи образи природного оточення, Гео Шкурупій чітко дотримувався теоретичних засад митців “лівої” формації – позбутися притаманного українській літературі захоплення пейзажами. У “Дверях в день” письменник описав завод та майстерні, що за звичаєм не обходяться без труб, пари та гудків. Оригінально відтворено їх роботу у незвичних футурних паралелях зі звучанням: гудок – чорний та тонкий, як палиця, своїм звисаючим густим звуком нагадує не що інше, як “гудіння велетенського джмеля, що важко пролетів містечком” [8, с. 43].

Автор, також, створює локус ринку, урбаністичний опис якого Гео Шкурупій звів до метафори: ринок “шумить, гарячково вирує, кричить. Продає цибулю й фальшиві діаманти, сперечається та б’ється, коли справа набуває азартної гри. Життя тут кипить найнапруженіше. Тут можна знайти все, що виробляє країна: від фабричних виробів до потворних покидьків людства” [8, с. 34]. Ринок – маленька держава у складі великої, де “концентрується темп і рух, де переливається хвилями життя, де люди безтурботно й легковажно женуться за своїми буденними потребами” [8, с. 34]. Майстерне використання Гео Шкурупієм тропу підтверджує слушну заувагу Ортега-і-Гасета: “Метафора є, мабуть, однією з найплідніших можливостей людини. Її ефективність межує з чаклунством, вона здається інструментом творчості, який бог залишив в одному із своїх створінь, як неухважний хірург забуває інструмент у животі оперованого” [2, с. 258].

Задля досягнення акустичного ефекту онома топесю імітовано звуки праці, що оточували Гая на Дніпрельстані. У творі письменник використав “детективну” структуру й неологізм, вжитий для відтворення специфіки життя людини в місті: “засмальцовані машиною робітники, чисто й скромно одягнені службовці, запарижанені власною тупістю міщани й непмани виконували узаконений ритуал убивства: вони вбивали час і наповнений озоном літній вечір” [8, с. 21].

У романі “Жанна батальйонерка” інтерпретація композиції відбувається через назви розділів. Так, у “Привидах” персоніфікований образ Києва зіставляється автором із ліричним настроєм головного персонажа Стефана Бойка, який прагне впізнати Жанну у подібних постатях незнайомок. Більше того, саме спогади Стефана про Жанну супроводжуються топосами Києва. У побудові “Жанни батальйонерки” образ міста виокремлюється як фрагментарна мікротема урбаністичного



крайобразу. Гео Шкурупій імпресіоністично передав через відтінки чистого кольору: позолочене листя осінніх каштанів та рудуваті черепки стежок.

Пластика будівель органічно поєднується з величчю природи, створюючи з нею одне ціле: димарі фабрик не порушують гармонію Подолу, вигляд фунікулера на Володимирській гірці підкреслює велич Андріївської церкви, суворий “Арсенал” поглиблює романтику та екзотику Лаврських дзвіниць. Автор переконаний: “тим, хто кохається на старовині й пейзажах, це місто є фантастичний скарб, фантастичніший за скарби Мазепи” [8, с. 159]. Історія міста, насичена війнами, руїнами та будівництвом, не вплинула на романтичну ауру Києва, коли жоден “примхливий витвір старовинного ювеліра не міг би бути кращий за це місто. І ніяка вигадка романіста не могла б вигадати подій, що їх пережив Київ” [8, с. 159]. Панфутуристична тяглисть письменника до механізації знайшла свій вияв у рядках, де йдеться про заводи й фабрики. Працю на них автор уподібнив до руху колес машин, “через які проходив робочий день” [8, с. 159]. Доповідь Бойко краще обмірковував під ритмічне похитування на коліях трамвайного вагону вздовж Шевченківського бульвару.

Специфіка зовнішньої форми двох вищезазначених романів Гео Шкурупія з-поміж прози 20-х – 30-х років минулого століття характеризується індивідуалізованою формою мовлення, виразність якої простежується через авторські порівняння (“Чудове місто Київ одяглось у свій зимовий одяг з блискучого білого хутра. Зима, як величезна цукроварня, постачала Європі рафінований цукор, що мав смак звичайної води” [8, с. 46]).

У 1934 році харківське видавництво “Радянська література” надрукувало останній роман Гео Шкурупія “Міс Адрієна”. Невеликий за обсягом твір, 64 сторінки малого друкарського формату, мав найбільший наклад (10 тисяч примірників) серед інших видань митця. Поява “Міс Адрієни” у популярній в 30-х роках ХХ століття серії “Бібліотека радянської літератури” засвідчувала, що, незважаючи на суб’єктивну критику романів “Двері в день” та “Жанна батальйонерка”, письменник знайшов свого читача. Арешт, який стався в тому самому році, що й вихід роману, завадив критичному осмисленню “Міс Адрієни”. Лише 1968 року А. Тростянецький у передмові до книги “Двері в день” згадав про твір у контексті художнього доробку митця. Автор, ігноруючи авангардно-експериментальне спрямування “Міс Адрієни”, був схильний розглядати роман з точки зору соціалістичного реалізму та ідейно-естетичних параметрів. Непослідовність критика виявилася у тому, що спершу твір названо “художньо слабким” стосовно показу зображувальної автором дійсності. Надалі, “показовою”, за А. Тростянецьким, у романі, із відкиданням футуристичних блукань і всілякого роду експериментів, була конкретність та простота в авторському відтворенні класово-ідеологічних персонажів.

У загальній змістовій організації роману значне місце письменник надав образам природного та речового оточення. Футуристичне осмислення Гео Шкурупієм дійсності було засобом передачі художнього зображення урбанізованого опису. Розроблений письменником контрастний опис міста з його необхідними атрибутами розширював і доповнював зміст роману “Міс Адрієна”. Система образів топосу та його підрозділів була побудована на постійному русі як визначального чинника Гео Шкурупія.

Місто у письменника становило єдине ціле із його мешканцями. Рухи людей були позбавлені зайвої метушні та квапливості, таким чином органічно доповнюючи топос. Автор “Міс Адрієни” наділив краєвид імпресіоністичними рисами: переламані будівлі, краєвиди з обов’язковими проваллями. Локусами виокреслено вулиці, що “котили гамірливе життя”, тротуаром “йшли люди”, бруківкою їхали або мчали автомобілі, наповнюючи оточуючих “безтурботністю і бензиновим запахом” [11, с. 5], проїжджали торговці з зеленню на базар, пройшов трамвай. Подобицями передано робітниче селище як доповнення великого міста. На безрадісне існування його мешканців вказували маленькі котеджі та брудні й високі мури робітничих будинків, вузькі двори. Місцевість доповнював індустріальний пейзаж із димарями заводів із гудками. Окремо, як і в “Дверях в день”, митець зупинився на спогляданні головним персонажем вітринних крамниць. Але, на відміну від попереднього роману, вітрини позбавлені міщанських ознак, визначаючи тим самим в експозиції наступний розвиток подій. Адже, якщо Теодор Гай перебував у моральній недузі, то Франц Каркаш відчував свою фізичну слабкість від голоду. Саме тому Шкурупій розробив контрастне зіставлення між “обпатраним й веселим поросям” [11, с. 5] та бажанням Каркаша поїсти.

Загалом, саме порівняння та метафори у Гео Шкурупія відтворюють ставлення до зображуваного, створюючи образні мікроелементи цілого (мотиви міста або людини) та його частин (вулиці, окремих частин тіла та одягу). Похмурий Франц вертався додому вулицями, що “були знайомі йому, як власні черевики, стерті об ці остогидлі тротуари” [11, с. 5]. Пересування людини у просторі міста особливо виокремлене в “Міс Адрієні”. Соціальний статус мешканців, що “пливли” тисячами ніг, письменник детально визначив очима головного персонажа, який позасвідомо зафіксував ходу людей. Саме ноги взяли на себе характеротворчість хазяїв. “То були ноги дівчат у блискучих шовкових панчохах, що на них ледве помітна стрілка була дороговказом, яким ніхто ніколи не користувався. То були ноги чоловічі й жіночі, худі й товсті, неспокійні й солідні, які, здавалось, були створені для того, щоб лежати під широким бюрком” [11, с. 6].

Відтворення сучасного індустріального темпоритму митець посилив метафорами: “довгі конвеєрні стрічки автомобілів” [11, с. 10]. Ліхтарі Гео Шкурупій уподібнив до “жовтих електричних груш”, що

“виростали на чорних платанах парку” [11, с. 42]. Казкову асоціацію викликав лише їхній світ, що нагадував “чарівні плоди в казці про жар-птицю” [11, с. 42].

Враження, що справляло місто на його мешканців, передано через кольорову семантику. Домінантним був чорний. Таким в авторському розумінні виглядав пролетаріат, “викинутий на вулицю підприємцями”: “чорні, як чорне було і їхнє буття” [11, с. 42]. Підкресленою ознакою їхнього існування, позбавленого радощів, слугували “безрадісні” казарми, вузькі двори, що нагадували “глибоку кам’яну криницю”, кволі діти, які росли, як квіти, позбавлені сонця.

Деструктивістсько-конструктивістські новації та епатаж у поезії, шукання першооснов футуристичного руху, концепції творення урбаністичних мешканців, часом маргіналів, із філософським осмисленням їхнього існування, своєрідних міських топосів та локусів заклали підвалини формальних новаторських прозових експериментів. Попередником Гео Шкурупія в експериментуванні із формою у національній літературі перших десятиріч ХХ ст. був Гнат Михайличенко. Зокрема його “Блакитний роман” – твір-сповідь, твір-вирок, в якому осмислюється людське буття. З його нечіткою межею життя-смерть. Окрім того, в останні місяці життя, коли Гнат Михайличенко переймався лише літературними справами, за ініціативою Михайля Семенка він планував створення нової літературної організації “Здоровий футуризм”.

### **Література**

- 1. Костенко Н. В.** Українське віршування ХХ століття / Н. В. Костенко. – К. : Либідь, 1993. – 143 с.
- 2. Ортега-і-Гасет Х.** Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет. – К. : Основи, 1994. – 420 с.
- 3. Сулима М.** Український футуризм / Микола Сулима. – Ніредьгаза : Педагогічний інститут імені Дьордя Бешшеньєї, 1996. – 256 с.
- 4. Шкурупій Гео.** Монгольські оповідання / Гео Шкурупій. – Харків : Рух, 1932. – 116 с.
- 5. Шкурупій Гео.** Жарини слів. Вибрані поезії / Гео Шкурупій. – Харків : Книгоспілка, 1925. – 40 с.
- 6. Шкурупій Гео.** Барабан. Вітрина друга / Гео Шкурупій. – К. : Ranfuturysty, 1923. – 62 с.
- 7. Шкурупій Гео.** Страшна мить / Гео Шкурупій. – Харків, Одеса : Держ. вид-во України, 1930. – 32 с.
- 8. Шкурупій Гео.** Двері в день / Гео Шкурупій. – Харків-К. : Література і мистецтво, 1931. – 231 с.
- 9. Шкурупій Гео.** Жанна батальйонерка / Гео Шкурупій. – Харків-К. : Книгоспілка, 1930. – 167 с.
- 10. Шкурупій Гео.** Жанна батальйонерка / Гео Шкурупій // Сучасність. – 1982. – Ч. 1–2. – С. 38 – 81.
- 11. Шкурупій Гео.** Міс Адрієна. Роман / Гео Шкурупій. – Харків : Рад. література, 1934. – 64 с.

**Данькевич Ю. В. Концепт міста у творчості футуристів  
(на прикладі творів Гео Шкурупія)**

У статті розглядаються художні методи та прийоми, за допомогою яких Гео Шкурупій створював образ міста. Якщо у поезіях місто було зображено зі споду, із його маргіналами, то у прозі, особливо у романах, образ, крізь футуристичні авторські порівняння, конкретизується та поетизується.

*Ключові слова:* художні методи, образ міста, маргінали, футуристичні авторські порівняння, поетика.

**Данькевич Ю. В. Концепт города в творчестве футуристов  
(на примере произведений Гео Шкурупия)**

В статье рассматриваются художественные методы и приемы, с помощью которых Гео Шкурупий создавал образ города. Если в поэзиях город был изображен со дна, с его маргиналами, то в прозе, особенно в романах, образ, через футуристические авторские сравнения, конкретизируется и поэтизируется.

*Ключевые слова:* художественные методы, образ города, маргиналы, футуристические авторские сравнения, поэтика.

**Dankevych Y. Concept of a city in works of futurists (literature of  
Geo Shkurupij)**

The arts methods and receptions are described in this article, that Geo Shkurupij creates a new symbol of city with help of city was represented in poetry from point of view of reflection of bottom with marginals, on the one hand. It shall be represented in prose, especially in novels from point of view of other comparison of author with specification.

*Key words:* methods, receptions, a new symbol, marginals, comparison.

УДК 821.161.2-31X.09

**В. О. Зенгва**

**МІСЦЕ “ІВАНА ІВАНОВИЧА” В МЕГАТЕКСТІ  
М. ХВИЛЬОВОГО**

Оповідання “Іван Іванович” посідає особливе місце в художній спадщині М. Хвильового. Цей гостросатиричний твір “найбільш ... виразно поставив питання про фальшивість тих, хто претендував на звання господарів “нового”, постреволуційного життя, носіїв “нової” моралі, а по суті, був лише гіршою, “хамською” копією дореволюційної бюрократії, барської зарозумілості й презирства до “черні”, прикритих

комуністичним словоблуддям” [1, с. 40]. Функція “Івана Івановича” не вичерпується “публіцистичним”, за словами самого автора, висміюванням “маленьких недоліків великої машини”; оповідання органічного вписується в світ “Осені”, створений М. Хвильовим у його новелах, повістях і незавершеному романі, світ усвідомлення провалу революції, світ, повний трагічної суперечності омріяної “далі” й безжальної реальності.

“Іван Іванович” не є популярним серед дослідників твором М. Хвильового. Існує кілька робіт, присвячених оповіданню, що в основному зосереджені на його іронічно-сатиричному дискурсі (Ю. Безхутрий [1], О. Гриценко [2], О. Поляруш [3], І. Цюп’як [4] та ін.), однак вони не вичерпують усі смислові лакуни твору. Як і майже уся літературна спадщина М. Хвильового, “Іван Іванович” – полісемантичний текст, у якому уважний читач зможе знайти не лише іронію та сатиру на сучасне письменнику суспільство, а й зовсім несподівані відголоски трагедії Я, Сайгорів, Анархів, Карамазових тощо.

Метою роботи є дослідити автотекстуальні зв’язки оповідання з іншими творами М. Хвильового та визначити його роль і значення у творчості автора, особливу семантику, яку надає “Іван Іванович” мегатексту письменника.

Важливим семантичним маркером у розумінні прихованої семантики “Івана Івановича” є розлогий епіграф із Гоголя. “Зачем же изображать бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства? Что же делать, если уже таковы свойства сочинителя, и, заболев собственным несовершенством, уже и не может он изображать ничего другого, как только бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства? И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок. Зато какая глушь и какой закоулок!” [5, с. 331]. За сюжетом “Іван Іванович” є начебто іронічною відповіддю Гоголю: “Мовляв, дійсно, досить зображувати бідність та завулки. Чому б не написати “мажорного” твору про людину, у якої “все в порядку”?” Але таке пояснення розкриває лише перший, далеко не найголовніший, семантичний шар епіграфу.

У тексті епіграфу акцент стоїть на трьох словах – **бідність, завулок і глуш**. Перше із цих слів, очевидно, є даниною точності цитування Гоголя, у той час як два інших несуть у собі посилання на провідні мотиви творчості М. Хвильового. Завулок і глуш – це локус існування героїв автора, кінцева зупинка їхньої подорожі у пошуках ідеалу – “мятежної далі”, “загірної комуні” тощо. Так, у завулку, “на глухім шляху” живе Наталя Миколаївна “До повіту – 60, до станції – 80. Навкруги – глуш, глуш, глуш...” [5, с. 62]; “у переулках” губиться Я на своєму шляху до матері Марії [5, с. 220]; у “завулку” зникають наречена Марія, персоніфікована революція та Б’янка “Марія оправляє блузку й раптом зникає у темряву, у глухий міський завулок” [5, с. 208], “Я

вийшла на майдан Трьох Комунарів і звернула у кривий завулок” [5, с. 270], нарешті, існує у М. Хвильового окремий текст під назвою “Заулок” і т. д. Дім самого Івана Івановича розташовано у “зовсім непоганому *закутку*” “із голови до п’ят революційного міста”.

Важливим ключем до розуміння закодованого змісту оповідання є назва цього “закутку” – “вулиця Томаса Мора”. Томас Мор, як відомо, автор знаменитої “Утопії”. У тексті М. Хвильового зображено начебто майже “утопічне” життя, можливо, саме та “загірна комуна”, до якої так прагнули його герої революції, заради чого вони жертвували життям, совістю, моральністю. “Тут так весело і бадьоро грає електрика своїм матовим блиском і так мило сміється Фіалка і Май, що прямо – мажор. Тут так симпатично і затишно (саме в цьому революційно витриманому закутку), що мимоволі починаєш дивуватись і думаєш: “Чого ж нам іще треба?” [5, с. 343]. Інша річ, це утопічне життя, разуче контрастує із життям більшості населення радянської України, про що автор нагадує блискучою іронічною реплікою: “Правда, частина пролетаріату ще не дістала собі домашнього радіорупора...” [5, с. 343]. Таке протиставлення життя більшості і меншості, уміщене в одній фразі краще будь-яких розлогих описів демонструє справжню підлоту ситого життя у голодній країні, ту грандіозну брехню, на якій воно побудоване. Однак Іван Іванович погоджується на таке життя, він чіпляється за нього з останніх сил і готовий на все, щоб зберегти за собою привілеї нової “барщини”. Більше того, на нього погоджуються й інші персонажі Хвильового, ті, хто неначебто на словах засуджують обивательський добробут. Показово, що найбільш докладно описані трагічні герої письменника – анарх та Карамазов – за способом життя з матеріального боку дещо схожі на Івана Івановича, і їхні душевні метання відбуваються аж ніяк не в злиденних інтер’єрах, а на курортах, де вони “проїдають народні гроші”.

Очевидні паралелі мають діалоги про велику “проблему” сьогоднішнього меню Дмитрія Карамазова і Ганни із “Вальдшнепів” та Івана Івановича й Марфи Галактіонівни з “Івана Івановича”: “Ну, що ми, хлопці, будемо сьогодні обідати? – спитала вона.

– Очевидно, котлети й пюре з сметаною, – поспішно відповів Дмитрій” [6]. “Ну, так що ж ми будемо сьогодні обідати? – питає Іван Іванович і усміхається мажорно-витриманою усмішкою... – А ти як гадаєш? Ну? От тобі й ребус!” [5, с. 340]. Слід підкреслити, що в оповіданні планування меню відіграє особливу роль, адже розмову на ліжку, протягом якої воно відбувається, винесено у підзаголовок розділу, крім того, сам процес відгадування страв названо *ребусом*, важливим словом для М. Хвильового, адже воно є одним із самоозначень текстів письменника. Символічним збігом можна назвати те, що й Іван Іванович, і Дмитрій Карамазов у вирішенні спільної для них проблеми приходять до однакового рішення – вони їстимуть котлети. “Таким чином, виясняється, що сьогодні на друге блюдо нічого не треба, а треба тільки – малоросійський борщ, желе, капшучки, вірменську горілку (до речі, мій

герой завжди п'є в міру) і котлети. Але котлети не на друге, а для дітей і для всіх інших, звичайно, крім Івана Івановича, коли Іван Іванович не захоче їсти котлет” [5, с. 340]. Котлети як частина меню є майже непомітним, на перший погляд, іронічно-сатиричним мотивом у творах М. Хвильового, що має певне значення. Так, саме чужо, більше того, відібрану у дитини котлету їсть Анфиса Павлівна із “Колонії, вілли...”: “Анфиса Павлівна подивилась на Павлину Анфісівну та й подавилась. Павлина Анфісівна ж сама невинність: вона ж не знала, що Анфиса Павлівна дитячу котлету їла” [5, с. 25]; борщ і котлети радить їсти анархові метранпаж Карно в анонімному листі: “Я вам раджу: жити, читати газети, журнали “Огоньок” тощо, любитися прекрасними краєвидами з командної висоти, “кушати” борщ, котлети й т. п.” [7] тощо. А якщо згадати про те, що котлети у пореволюційній Україні для звичайного “пролетаріату” фактично є недосяжним делікатесом, то стає зрозуміло, яку думку намагався донести до читача М. Хвильовий, педалюючи цей мотив. Котлети у творах письменника є символом тілесного, тваринного начала в людині, символом вічного шлунку, через який людина іде на компроміси із совістю. Показово, що котлети – страва з м'яса, а отже той, хто їсть їх, є хижак, убивцею. Персонажі М. Хвильового, які їдять котлети, в принципі теж готові на все заради насичення.

Ще однією деталлю, що зближує “Вальдшнепів” та “Івана Івановича”, є епізодичний, однак надзвичайно важливий образ куховарки. Куховарка – неосвічений, злидений представник тієї частини пролетаріату, що “поки що не дістала домашнього радіорупора”, за М. Хвильовим, є лакмусовим папірцем, що мав би за нових часів зміною свого становища, виходом із темноти та безпросвітних злиднів показати результати революції, виправдати її страшні “засоби”. Але що ж сталося із куховаркою у пореволюційні дні? Де її місце у новому “демократичному” суспільстві? Недвозначну відповідь маємо у “Івані Івановичі”: місце куховарки як уособлення простого народу, як і раніше, біля “помийного корита”. “З радіорупора чути оркестр якоїсь оперетки, а з кухні чути, як Явдоха пореється біля *помийного корита* (виділення наше – З. В.)” [5, с. 356]. “– Хай буде по-вашому, – знизала вона плечима і, знизавши плечима, взялася за *цеберку з помиями* (виділення наше – З. В.)” [5, с. 362]. Образ Одарки із “Вальдшнепів” є ще більш символічним. Недаремно М. Хвильовий змальовує її таким собі непорушним мовчазним сфінксом, якого Карамазов майже боїться, адже Одарка є знаком слабкості, конформізму, втіленням провалу революційних ідей у його особистому житті. “...в цей момент у кімнату зайшла Одарка й зупинилась на порозі.

– Я слухаю! – сказала вона. – Ви мене кликали?

– Що ви слухаєте? – надзвичайно сумним голосом спитав Дмитрій. – Невже ви не вмієте говорити людською мовою?” [6]. Показово, що і в оповіданні, і в романі куховарка є джерелом загрози для

свого хазяїна, вона немов нагадує їм про неминучість розплати за солодке життя серед голоду та злиднів. "...кухарка Явдоха щось наспівує в кухні, але наспівує вона якусь зовсім незрозумілу пісню: з одного боку нібито мажорну, а з другого – начебто дражить ("У народі ходять звістка, що на все ще буде чистка...Ось тоді моя рука РСІ й партійная КаКа")" [5, с. 334]). "Служка мовчки подивилась на свого хазяїна, її кам'яні очі застигли в якійсь одній крапці, і вся вона була якась штучно-дерев'яна, як статуя спеціального призначення" [6]. Таким чином, образ кухарки в творчості М. Хвильового є нагадуванням про ту відповідальність, яку несе його герой за долю "простого народу", про невідповідність обіцяного та реального пореволюційного життя.

Оптимістичний фінал "Івана Івановича" начебто дає надію на те, що справедливість все-таки восторжествує, а зло буде покаране "...райком прислав комісію, так би мовити необ'єктивну, по-перше, вона констатувала, що товариш Лайтер не опозиціонер і не бузотер, а просто собі активний партієць, по-друге, комісія наказала негайно перебрати бюро комосередку, а по-третє (це вже просто собі якесь трагічне непорозуміння), Івану Івановичу, Марфі Галактіонівні, Методію Кириловичу і ще багатьом ще до чистки судилося "вийти з партії" [5, с. 364]. Але і тут Хвильовий залишає привід сумніватися у абсолютній перемозі "добра", тому що, по-перше, серед списку виключених із партії, не знаходимо імені головного начальника Семена Яковича, який, очевидно, залишився на своїй посаді, щоб і далі відстоювати партійні ідеали – брехню, лицемірство та пристосуванство, – по-друге, кухарка Явдоха (читай "простий народ") у тексті оповідання так і не дізналася про ті зміни, що відбулися у комосередку: "Що ж до кухарки Явдохи, то вона поки що *нічого не знала* (виділення наше – З.В.)..." [5, с. 364]. Іван Іванович наприкінці оповідання як ніколи далекий від усвідомлення своєї відповідальності за продовження "старого" життя в новій країні: "Боже мій, яке трагічне непорозуміння! Чому саме мені судилося так страждати за революцію? Чим я провинився?" [5, с. 364]. Отже, реальних змін чистка не принесла, і з *завулку*, для Явдохи – буквально-матеріального, а для Івана Івановича – алегорично-морального, немає виходу.

Важливим для розуміння глибинного змісту "Івана Івановича" є розшифрування релігійно-містичних мотивів оповідання. Згадки про християнство з'являються у творі неначебто у контексті сатири на антирелігійну політику, що її вела комуністична партія у 20 – 30-ті роки ХХ століття. Іван Іванович та його колеги, заперечуючи церкву, немов намагаються створити їй альтернативу, якийсь новий культ, що йому вони поклоняються з не меншим завзяттям, ніж віруючі божеству. У оповіданні маємо багато доволі прозорих натяків на це позірне протиставлення. Так, збори комосередку проходять у один час із церковною вечірньою " – Чи не час нам уже іти в ячейку? – сказав Іван Іванович, коли на сусідній дзвіниці вдарило до вечірні" [5, с. 345];



персонажі надягають інакший, ніби призначений для обряду одяг: “Щось надзвичайно зворушливе було у цьому перевдяганні, ніби це перевдягання подібне до того, що ми його спостерігаємо у вівтарі” [5, с. 345]; пародійні ознаки храму, культової споруди має зал засідань комосередку, у якому розташовано своєрідний іконостас нового часу: “Тут на стіні висять мало не всі вожді революції” [5, с. 347]; у душі релігійної служби проходить і саме зібрання: “Було тихо. Тільки зрідка прокидалось то тут, то там стримане шепотіння” [5, с. 347] та ін. Щоб вповні зрозуміти глибинний зміст оповідання, потрібно усвідомити, не лише прозору пародію Хвильового на аж надто завзяту антирелігійну пропаганду, а й те, що, в інтерпретації письменника ком’ячейка, до якої належить Іван Іванович, протиставлена релігії, християнству, нарешті, Богу, є втіленням абсолютного демонічного зла. Доводять це важливе для розуміння всієї творчості М. Хвильового припущення деякі епізоди із оповідання.

Перший із них – “побиття камінням” дискусійщика товариша Лайтера, котрий є у творі певним символом доброго начала, Ісусом Христом сьогодення. Про явні паралелі між Христом та товаришем Лайтером свідчить діалог Методія Кириловича та Івана Івановича, в якому Лайтера начебто “переплутали” із месією, та вступна частина монологу Івана Івановича з трибуни, де порівняння з Христом стає очевидним. “От, приміром, візьмемо Ісуса Христа, – сказав він. Наш народ і досі не знає, що Христос був єврей.

– А де він тепер працює? – спитав Іван Іванович.

– Христос? – здивовано подививсь Методій Кирилович.

– Та який там Христос! Товариш Лайтер!” [5, с. 349].

“Наш друг, товариш Лайтер, хоче взяти на себе роль *місіонера* (виділення наше – З. В. ) і проповідувати свої сумнівні і, як ви бачили, безґрунтовні ідеї в тій країні, яка ніколи не була християнською...” [5, с. 353].

У цьому контексті навряд чи можна назвати випадковим те дієслово, яким Іван Іванович означає виступ дискусійщика: “Попередній оратор, товариш Лайтер, багато *розпинався* (виділення наше – З. В. ) із цієї трибуни...”. Таким чином, на зборах комосередку – імпровізованій вечірній – відбувається розп’яття Лайтера-Христа. Таке дійство дуже схоже на “чорну месу” прихильників диявола. Власне, сам диявол теж тут присутній – це головний начальник Семен Якович. Хоча його диявольська суть з’ясується пізніше у властивій М. Хвильовому закодованій формі.

Важко не звернути уваги на епізод, де Іван Іванович, тремтячи від страху, телефонує своєму начальнику з приводу брошури, яка невідомо яким чином опинилася в його портфелі. “– Сорок ноль два... Не вільно? Фу!... Чорт!...” [5, с. 355]. Якщо додати цифри номеру Семена Яковича, матимемо 6. У тексті говориться: “Чути було, як він знову сказав: “4002”, але знову було не вільно. І так до трьох разів” [5, с. 355]. Тож справжній

номер Семена Яковича – 666 – число диявола. Крім того, Іван Іванович сам називає свого начальника на ім'я “Чорт!..”. Таким чином, перед нами відкривається справжнє розуміння М. Хвильовим тієї системи, до якої належать Івани Івановичі, Марфи Галактіонівни, Методії Кириловичі, проти якої безуспішно намагається боротися товариш Лайтер і сам автор, – це система абсолютного зла, ворожа людині за своєю суттю. Недаремно одним із провідних мотивів “Івана Івановича” є мотив страху, зачинених дверей, неможливості вільно висловити свою думку. З одного боку, він немовбито є віддзеркаленням пристосуванства Івана Івановича, а з іншого, яскраво характеризує ту реальність, в якій існувала творча інтелігенція 20 – 30-х років в Радянській Україні. “– Тек-с! – говорить нарешті, зітхаючи, Іван Іванович і сідає на канапу. – Коли хочеш, я буквально не розумію!

– Чого ти, Жане, не розумієш? – питає Марфа Галактіонівна...

– Невже і ти почав сумніватись? – говорить вона таємничим голосом і попередливо *заглядає в другу кімнату (виділення наше – З. В.)*: чи не зайшов хто?” [5, с. 336]; “Що ти мелеш! – *оглядаючись (виділення наше – З. В.)*, скрикнула Марфа Галактіонівна. – Ти ще гляди ляпни десь. Чого доброго, подумують, що ти проти побудови соціалізму в одній країні” [5, с. 345].

Таким чином, “Іван Іванович” не лише сатира М. Хвильового на окремих членів комуністичної партії; оповідання яскраво змальовує і характеризує ту систему, частиною якої є його головний персонаж. Більше того, текст викликає закономірне питання: чи система стане кращою, якщо з неї викреслити Івана Івановича, чи Іван Іванович стане кращим, якщо зруйнувати систему, в якій він існує? Навряд чи тут можна відповісти однозначно. Адже Іван Іванович – представник не лише радянського пореволюційного ладу, це “вічна” маленька людина, що хоче жити, незважаючи ні на що, людина, якій байдуже до високих поривів та ідеалів, людина, заклопотана тим, “що сьогодні на обід”. Ця маленька людина живе у всі часи, вона має обличчя своєї епохи, бо асимілюється до неї, щоб вижити. Перетворення на Івана Івановича – віртуозного пристосуванця, зацькованого страхом втрати своїх привілеїв, – є третім, мабуть, найтрагічнішим, виходом героя письменника (поряд із самогубством та божевіллям) в умовах радянської системи.

У перспективі дана стаття має стати частиною дослідження антропології героя М. Хвильового, а саме “трьох виходів”, які бачить письменник для свого сучасника.

### **Література**

- 1. Безхутрий Ю.** Оповідання М. Хвильового “Іван Іванович”: іронія як засіб формування художнього світу / Ю. М. Безхутрий // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2006. – № 19-21. – С. 40 – 44.
- 2. Гриценко О.** “Іван Іванович”: текст і контекст: [аналіз повісті

М. Хвильового] / О. Гриценко // Вітчизна. – 1989. – № 2. – С. 136 – 142. **3. Поляруш О.** Микола Хвильовий – сатирик (на матеріалі повісті “Іван Іванович”) / О. С. Поляруш // Наукові записки кафедри української літератури: до 65-річчя Кіровоград. пед. ін-ту ім. В. К. Винниченка. – Кіровоград, 1995. – Вип.1. – С. 99 – 102. **4. Цюп’як І.** Іронія як основа виражальності в повісті М. Хвильового “Іван Іванович” / І. Цюп’як // Актуальні проблеми літературознавства: зб. наук. праць. – Д., 1998. – Т. 3. – С. 99 – 103. **5. Хвильовий М.** Вальдшнепи / М. Хвильовий [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://bookz.ru/authors/hvil\\_ovii-m/valdshne/1-valdshne.html](http://bookz.ru/authors/hvil_ovii-m/valdshne/1-valdshne.html). **6. Хвильовий М.** Сині етюди / М. Хвильовий. – К.: Радянський письменник, 1989. – 421 с. **7. Хвильовий М.** Повість про санаторійну зону / М. Хвильовий [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://bookz.ru/authors/hvil\\_ovii-m/valdshne/1-valdshne.html](http://bookz.ru/authors/hvil_ovii-m/valdshne/1-valdshne.html).

**Зенгва В. О. Місце “Івана Івановича” в мегатексті М. Хвильового**

Стаття присвячена аналізу взаємодії оповідання “Іван Іванович” з іншими творами М. Хвильового, його місця у мегатексті письменника. Особлива увага у дослідженні приділяється провідним мотивам творчості автора – мотиву глуші, завулку та ін. У роботі виділено релігійно-містичні елементи оповідання, розшифрування яких дозволяє глибше зрозуміти творчість М. Хвильового.

*Ключові слова:* мегатекст, автотекстуальний зв’язок, релігійно-містичний мотив.

**Зенгва В. А. Место “Ивана Ивановича” в мегатексте Н. Хвильового**

Статья посвящена анализу взаимодействия рассказа “Иван Иванович” с другими произведениями Н. Хвильового, его места в мегатексте писателя. Особенное внимание в исследовании уделяется раскрытию ведущих мотивов творчества автора – мотива глуши, переулка и др. В работе выделено религиозно-мистические элементы рассказа, расшифровка которых позволяет глубже понять творчество Н. Хвильового.

*Ключевые слова:* мегатекст, автотекстуальная связь, религиозно-мистический мотив.

**Zengva V. A. “Ivan Ivanovicha’s” place in the N. Hvylovoj’s megatext**

The article is devoted to the analysis of the connection of the story “Ivan Ivanovich” with N. Hvylovoj’s other works, its place in the megatext of the writer. The especial attention in the research is given to disclosing of the leading motives of the author’s creativity – the motive of a solitude, a lane,

etc. In the work is allocated the religious-mystical elements of the story, which decoding allows to understand the creativity of N. Hvylovoj more deeply.

*Key words:* megatext, autotextual connection, religious-mystical motive.

УДК 21 (439 + 477) (043.3/.5)

**О. М. Зимомря**

### **ХУДОЖНІЙ ЛАНДШАФТ ТВОРЧОСТІ ЛАСЛА БАЛЛІ: ПАРАДИГМА ІМАГОЛОГІЇ**

Цілісність елементів процесу рецепції містить безпосередню залежність від сфери естетичного пізнання міжлітературних явищ. Їхнє системне вивчення творить, у свою чергу, передумову для зрозуміння специфіки художнього досвіду *Іншого*, а відтак і для налагодження плідного міжлітературного діалогу. У цьому контексті заслуговує на увагу твердження визначної української дослідниці Людмили Грицик, яка аргументовано підкреслила: “Перспектива залишається за типологічними й імагологічними студіями як складових діалогу культур. Цей діалог утілений не тільки в художньому тексті, але й вибудованих на новій теоретико-методологічній основі розмислах, що впевнено реалізує сучасна компаративістика. Озброєна науковими напрацюваннями феноменології, герменевтики, структуралізму і постструктуралізму, вона простежує на різних рівнях як глобальні закономірності в розвитку літератури, так і літературні феномени, властиві окремим культурним регіонам” [2, с. 35]. На сучасному етапі розвитку літературознавства не викликає заперечень той факт, що саме імагологічні розвідки покликані визначати точки дотику компаративістики з сутнісними ознаками літературних систем споріднених і неспоріднених народів, у тім числі питань жанрових трансформацій і модифікацій крізь призму типологічного зіставлення.

Стрижневим завданням імагологічного дослідження проступає дезавування надуманих стереотипів і висвітлення правдивих уявлень як рідного, так і чужинного народів, що вкорінені у суспільній свідомості. Така функціональна діагностика найбільш повно розкривається у художній творчості. Бо ж, як наголосила у праці “Образне зображення Балкан” (“Imagining the Balkans”, 1997) Марія Тодорова, “імагологія займається літературними образами інших” [13, с. 7]. Примітно, що на зламі ХХ – початку ХХІ століть і в Україні з’явилася ціла низка студій (Л. Грицик, Д. Наливайко, О. Галич, Я. Поліщук, В. Орехов, Н. Петриненко, Н. Бедзір), які за сучасних умов вже не тільки мають “зовнішню схожість з імагологією як науковою галуззю” [5, с. 93], але й

посідають безпосередню дотичність до неї. Вони присвячені осмисленню особливостей міжлітературних взаємодій українського письменства з російською, польською, німецькою, австрійською, англійською літературами.

Вивчення художнього тексту у контексті типологічних зіставлень зі спорідненими та неспорідненими національними літературами залишається однією з найактуальніших у сучасній філологічній науці дослідницьких проблем. Йдеться про розкриття культурологічного, ментального сприйняття художнього ландшафту, пов'язаного передусім з осяганням соціально-психологічних образів у мистецьких здобутках представників національного письменства різних народів. “По-новому означаючи образи *свого* і *чужого*, – дійшов аргументованого висновку у монографії “Із дискурсів і дискусій” Ярослав Поліщук, – ми тим самим можемо позбутися минулих страхів та упереджень, набуваючи натомість свідомості інтересу до чужого досвіду як вартості, визволеної з-під впливу заангажованих ідеологічних схем минулого” [7, с. 70]. У цьому контексті заслуговує на увагу художній світ відомого майстра слова з Закарпаття Ласла Балли, який творить угорською та українською мовами.

Висвітлюючи проблему двоїстості як складової художнього ландшафту творчості Ласла Балли, слід враховувати як об'єктивні умови, так і можливості самореалізації. Свою роль відіграв тут чинник спонукальності. Як засвідчив аналіз матеріалу, залежно від розвитку історичних обставин він активізовував той чи інший спектр жанрів.

1. 1951 – 1961 рр.: за складної післявоєнної ситуації письменник шукає самореалізації у ліричних жанрах. Це зумовлено як вимогами часу, так і прагненням без перепон цензурних лецят донести до читача емоційний заряд своєї творчості крізь призму ліричної тональності. Ось красномовне зізнання Ласла Балли: “Почав з віршів, бо у прозі мені було складніше перелаштуватись”. На перші спроби пера у періодичних виданнях з'явилися численні позитивні відгуки з-під пера українських (С. Панько, Й. Балог, К. Лесков, С. Потокій, Ю. Шкробинець, Т. Баржо, Є. Гортвай) та угорських (О. Габор) критиків.

Творчість цього періоду несе на собі ідеологічну печать доби, яка відобразилася на жанровому масиві. Звідси – декларативність і схематичність зображення образів. Протилежність ранній поезії – збірка віршів “Ікебана” (“Ікебана”, Ужгород, 1993). Тут генологічна свідомість митця – розкута. А передвістям цієї розкованості стала поява 1989 року книжки “Під кроною віку”, де містяться вибрані вірші за 1943 – 1988 рр. в українськомовних перекладах.

Упродовж 1950 – 1960 рр. в окремих виданнях побачили світ угорськомовні інтерпретації Ласла Балли творів М. Коцюбинського, В. Стефаніка, Л. Мартовича, Д. Ткача, В. Хоменка. Робимо на цьому акцент, оскільки переклад належить, за спостереженнями В. Будного та М. Ільницького, до “спектру посередницьких жанрів, які розповсюджують етнокультурні образи” [1, с. 352]. Для Ласла Балли,

який з об'єктивних причин не був обізнаний з етнографічним матеріалом українського народу, перекладацька діяльність творила унікальну можливість щодо зовнішніх запозичень тем, мотивів, образів.

2. 1961 – 1990: автор звертається більшою мірою до жанрів малої (новела, оповідання, гумореска) та середньої (повість) прози. Це засвідчило тенденцію до оновлення українсько-угорської літератури. Незважаючи на те, що угорське письменство в ситуації натиску радянського нормативу перебувало на становищі певного периферійного художнього явища, воно зберегло свою специфіку й потенційну потужність. За переконливою оцінкою Івана Мегели, “попри невеликі кількісні параметри, угорськомовна література розвивається і вшир і вглиб, не канонізуючи досягнуте, не обмежуючись протореними стежками, відкидаючи заяложені образи і стандартизовані художні вирішення” [4, с. 6]. Без сумніву, такому поступу сприяла формотворча вигадливість Ласла Балли, яка дозволила йому провести пошуки ефективних засобів художнього зображення і всебічного змалювання дійсності. Примітна деталь: у 50 – 70-х рр. ХХ століття спостерігався розквіт малих епічних форм в Угорщині, осердя яких творило розкриття внутрішнього світу людини [9, с. 319 – 320]. Новелістика Ласла Балли засвідчила: прозаїк добре володіє засобами психологічного аналізу. Тому певне моралізування, виголошення так званих “правильних” думок не перекреслює художньої цінності його творів зазначеного періоду.

3. 1990 – 2001 рр.: ці роки максимально охоплюють прагнення митця осмислити минуле й теперішнє, гостро відобразити соціальну проблематику. Ласло Балла розкрився на повний голос як романіст у циклі творів під узагальненою назвою “Зустрінуться в неосяжності” (“A végtelenben találkoznak”). До циклу увійшли такі романи, як “Кого любить, того й карає” (“Azt bünteti, kit szeret”, Будапешт, 1990), “Велике ніщо” (“A Nagy Semmi”, Будапешт, 1993), “Зустрінуться в неосяжності” (“A végtelenben találkoznak”, Будапешт, 1994), “Перукарня для сліпого” (“Borbélyműhely a Vakhoz”, Будапешт-Ужгород, 1995), “Ааронове благословення” (“Ároni áldás”, Ужгород, 1996), “На грані буття” (“A lét határán”, Ужгород, 2001). Останні два належать до його улюблених. У згаданому циклі автор осмислює проблеми культурної ідентифікації угорців Закарпаття на широкому тлі політичного й суспільно-громадського життя. Його стрижневим виразником постають перипетії трьох поколінь родини Герлоці. Автобіографічний елемент присутній у всіх шістьох частинах. У цьому зв'язку доцільно покликатися на слова Ласла Балли, що містяться у пролозі до первістка циклу. “Головною причиною того, що свій твір я вибудував у річищі документального роману, – стверджує автор, – стало прагнення якомога достовірно зобразити картину життя закарпатських угорців, насамперед інтелігенції, у початкові, важкі часи після 1944 року” [11, с. 7]. Звідси – мемуарний характер візії, сповненої лірико-сентиментальним началом. Вона сконцентрована на оцінці етнокультурної самосвідомості угорців за

радянської та пострадянської епохи. З іншого боку, має місце спроба інтерпретації й певною мірою корекції фактів власної біографії: ще раз пройти зупинками свого життя на відстані часу.

4. Від 2001 року виявлення авторської особистості Ласла Балла у цілому не позначене інтенсивністю з огляду на стан його здоров'я. Переважно виходять друком перероблені та вдосконалені текстові варіанти попередніх творів. Упродовж десятиліття побачили світ збірки малої прози “Скульптура на центральній площі” (“Szobor a főtéren”, Ужгород, 2001), “Самотні золоті дощики” (“Árva aranyesők”, Ужгород, 2004), “Осінні тополі” (“Őszi nyárfák”, Ужгород, 2007), вибрані поезії за 1942 – 2006 рр. під назвою “Сліпий політ” (“Vakrepülés”, Ужгород, 2006), а також автобіографічні книжки “Кухня неможливої людини. Моє життя: Карпати ігоз со” (“Szegény ember vízzel főz. Életem: a Kárpáti igaz szó”, Ужгород, 2002) та “Молодість: колись була академія” (“Ifjúságom: volt egyszer egy akadémia”, 2009). У цьому контексті варто наголосити: на сучасному етапі українсько-угорська література загалом перебуває у стані акумуляції творчого потенціалу. Однак систематизація наявних закономірностей розвитку її внутрішніх процесів засвідчує динамічний характер поступу угорськомовного письменства в Україні.

Для художньої концепції Ласла Балли, що утверджувалася упродовж 1946 – 1991 рр., примітним є ідеологічне заломлення. З одного боку, воно належить до свідомості автора, а з іншого – це знак дикції навколишньої реальності з її пізнавальними, етичними, дидактичними нормами. На різних етапах життя йому судилося бути членом обкому партії, депутатом Закарпатської обласної ради, головним редактором газети “Карпати Ігоз Со”, редактором угорськомовного відділення видавництва “Радянська школа”, завідуючим редакцією видань угорською мовою видавництва “Карпати”, викладачем Ужгородського університету. Така активність, за його словами, пізнати “босорканську (відьмацьку – О. З.) кухню влади: як робилося, якими методами, які були типи людей, як влада змінювала людей” [8, с. 14]. У зв'язку з цим виникає запитання: яким чином співвідноситься авторська позиція зі заідеологізованими нашаруваннями? Її логіка проступає з наступного зізнання письменника: “Після війни певний час не хотів висловлюватись як письменник; певним чином я мав внутрішній протест проти нової влади. Тим паче, що угорською друкуватися й не було можливості. Згодом, коли у Радянському Союзі почали з'являтися книжки угорською (перекладали передусім праці Сталіна та Леніна з російської мови), я таки зважився відіслати видавцеві мій роман “Ельза”. Попри усвідомлення того факту, що твір написаний *не в дусі панівної ідеології*, я наївно сподівався на його публікацію. Відмовили з чіткою мотивацією: “не відповідає вимогам соціалістичного реалізму”. Я знову відступив. Але згодом почав замислюватись над словами Ісуса Христа про те, що талант не можна марнувати, закопувати в землю. Зрозуміло, що за таких обставин ступити на літературну ниву можна було тільки в

тому випадку, якщо б почав писати *згідно офіційним доктринам* (курсив – О. З.)” [3, с. 400 – 401]. Відповідно у творчості Ласла Балли зазначеного періоду мають місце значні світоглядні трансформації, що націлені на ідеологічне виокремлення соціальних моментів *мовою епохи*. Таким чином, можна вести мову про догідність між висловлюваннями героя та позицією автора, який у своїх текстах переважно ідентифікує себе без тіні приховуваності. За допомогою літературної творчості він не тільки віддзеркалює пізнану дійсність, але й виражає певні нормативні уявлення про роль людини у світі. Іншими словами, Ласло Балла і за умов тоталітарного режиму намагався potwierditi свої етичні ідеали.

Образи українців меншою мірою цікавлять Ласлу Баллу, ніж “автообрази”. Диспропорція між “Своїм” та “Іншим” є ще більш очевидною у жанрах епічної форми. В інтерв’ю з авторкою дисертації творець повісті “Зойк мідної пластини” (“A lemezcsattogató”, 1985) зауважив: “У моїй прозі є правдиві прототи́пи художніх образів. Але вони не були з середовища письменників та української інтелігенції. Це – мої знайомі, члени родини. При цьому жоден образ не постав в його натуральному вигляді. Я змінював їх, як це вимагала фабула, композиція. Чистих прототипів нема. Є, звісно, й такі персонажі, які абсолютно не існували”.

Впадає в око: свідомість автора не розчиняється в образах “Інших”, які залишаються для нього “Сторонніми”. Він переважно дистанціюється від них, не наповнює їх своєрідними рисами. Таким чином, письменник залишається внутрішньо закритим для чужорідної системи цінностей. Це призводить до об’єктивізації таких образів, оскільки він утримується від категоричних суджень. Вони лишаються осторонь позицій, які б розкривали своєрідність їхнього бачення українсько-угорської чи угорсько-української міжкультурної взаємодії. У цьому сенсі стратегія Ласла Балли окреслення “Іншого” не має спільних ознак з парадигмами “дискредитації (демонізації)” чи “екзотизації” [10, с. 25]. Радше можна вести мову про певну проєкцію ідеалізації. Особливо це відчувається тоді, коли персонажі-українці позбуваються ролі пасивного фону і стають, хоч і другорядними, але все ж дійовими особами (перший секретар окружкому Катко (оповідання “Портрет”), партизан Костя (п’єса “Остання рота”). Примітно, що власні назви таких героїв позбавлені повної номінації. Отже, образи українців переважно вкраплені в організацію текстової структури таким чином, що паралельно виконують функцію окремішньої форми вираження – нерідко в кризовій ситуації – свідомості героя-угорця. Ось характерний приклад.

Текст мовою оригіналу (оповідання “Visszapillantó tükör”, 1976):

“Meghagyták neki: csak számoljon, számoljon, amíg el nem alszik. Huszonkettőig jutott el. Még mondhatta volna azt is, hogy “huszonhárom”, meg hogy “huszonnégy”, mert még néhány pillanatig eszméleténél volt...”

...Még azon töprengett egy pillanatig, hogy miért asszisztál itt most az anyja villogó fehérben, azután gondolatban kiejtette: “Huszonhárom”. Ezt már



magyarul; az előbb, az orvos nyelvéhez igazodva, ukránul számolt” [12, с. 105].

Текст мовою мети (оповідання “Дзеркало заднього огляду” з однойменної прозової збірки “Visszapillantó tükör” – переклад О. З.):

“Йому веліли рахувати, рахувати, допоки не засне. Він дійшов до двадцяти двох. Звісно, він міг би продовжувати: “двадцять три”, “двадцять чотири” – ще якусь хвилюк залишався при свідомості...

...Якусь мить він гадав, чому в цій племенистій білизні асистентом виступає його мати, а потім подумки вимовив: “двадцять три”. На цей раз вже угорською, бо досі, пристосовуючись до мови лікаря, рахував по-українськи”.

Ілюстрації, де б виразно проступали розмаїті комбінації Свого / Іншого, можна б продовжити. На такому фактологічному тлі зримою стає специфіка міжкультурного діалогу. У його рамках відтінюється стрижнева лінія мистецької стратегії Ласла Балли: пізнавати своє через інше, а інше – через своє. І це закономірно. Адже одножилна система в умовах замкнутого простору середовища національної меншини приречена на звуження та спрощення ідейно-естетичних рішень. Тобто зовнішній вплив на угорську культуру перетворюється на джерело нової інформації. Тим паче, що вона твориться на території титульної нації – українців. Таким чином, контакт з представниками народу-сусіда зумовлене й потребою та спонуюкою розширення кола читачів. У пошуках нової ідентичності Ласло Балла не обмежується вкрапленням у художній світ культурного простору Закарпаття. Він долучає до нього на рівні імагологічних локусів образи Києва, Львова, Запоріжжя, Харкова, а також Москви, Ленінграда, Воркути, Бреста, Ваймара, Лайпціга, Бухенвальда.

Докладний аналіз творів Ласла Балли дозволив дійти висновку: особистість з оточення одноплемінників для нього більш приваблива з огляду на потенційну динаміку духовного розвитку і водночас як носія внутрішніх протиріч і криз. Тому герої-угорці гармонійно вписуються у художню тканину текстів. Вони відповідають вимогам сюжетної колізії, якій властива двоїста кінцівка з відкритою можливістю для подальшого розгортання оповіді вже в уяві реципієнта. А відтак – творять органічний компонент гри з читачем шляхом зіставлення протилежних суджень, образів для посилення враження. Разом з тим у них фактично відсутнє відчуття двоїстості навколишнього середовища, в якому співіснують представники різних національностей. Відповідно мовленнева культура персонажів відзначається однорідністю, яку зрідка порушує голос “Іншого”. Це пояснює той факт, що у текстах нема акцентованого способу номінації, яка б наголошувала бінарність опозиції “Ми” – “Сторонні”. Тобто фактично відсутній спосіб викладення позиції на рівні “імітації чужоземного погляду” [6, с. 103]. Йдеться про свого роду психологічний запобіжник від асиміляції, якій угорці ефективно опираються. Загалом у такому підході письменника до зображення

поліетнічного середовища віддзеркалена сучасна модель імагологічного вчення. Як аргументовано акцентував у ґрунтовному дослідженні “Теорія літератури і компаративістика” Дмитро Наливайко, “імагологічний образ Іншого, імаго, є феномен культури, що корелятивно репрезентує Іншого в певній культурі, зберігаючи тією чи іншою мірою автохтонний зміст, структуру” [5, с. 102].

Ефективність дискурсу українсько-угорської літературної взаємодії у творчості Ласла Балли позначається тим, що пасивне сприйняття чужомовної матерії та її образів заміщується актом предметного чину. У результаті їхнього опрацювання згідно з художніми задумами письменника виникає нова комунікативна площина. Для неї властиве неординарне бачення світу, що базується на особистому досвіді автора. Він опирається не на національні стереотипи як певні розпізнавальні знаки, “інтертекстуальні конструкти, успадковані від попередньої текстуальної традиції” [1, с. 360], а на безпосереднє спостереження дійсності. Крім цього, вміння розширювати художній контекст не тільки за рахунок фактичного матеріалу, а й потужної творчої уяви дозволила Ласлові Баллі проникати у глибини культурного та суспільно-політичного простору, в межах якого діє угорська меншина Закарпаття.

### **Література**

- 1. Будний В., Ільницький М.** Порівняльне літературознавство : [підручник] / Василь Будний, Микола Ільницький. – К. : Вид. дім “Київо-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
- 2. Грицик Л.** Українська компаративістика: концептуальні проєкції / Людмила Грицик. – Донецьк: Юго-Восток, 2010. – 299 с.
- 3. Зимомря О.** Художній світ Ласла Балли: оцінки імагологічних вимірів / Олена Зимомря // Наукові записки Тернопільського національного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Літературознавство: Збірник наукових праць з нагоди 60-річчя доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука; [за ред. Н. М. Поплавської]. – Тернопіль : ТНПУ, 2009. – Вип. 27. – С. 397 – 403.
- 4. Мегела І.** “Хай слово мовлене інакше...”. Угорська література на Закарпатті / Іван Мегела // Літературна Україна. – К., 1986. – № 47. – 20 листопада. – С. 6.
- 5. Наливайко Д. С.** Теорія літератури й компаративістика / Д. С. Наливайко. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 348 с.
- 6. Орехов В. В.** “Ответная” літературная рецепция как объект имагологии / В. В. Орехов // Літературна компаративістика. Вип. I. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2005. – С. 98 – 110.
- 7. Поліщук Я.** Із дискурсів і дискусій / Ярослав Поліщук. – Харків : Акта, 2008. – 286 с.
- 8. Федака С.** Ласло Балла: “Я пізнав босорканську кухню влади” / Сергій Федака // Срібна Земля-Фест. – Ужгород, 2007. – 19-25 липня. – № 26 (581). – С. 14.
- 9. Шахова К.** Сучасна угорська повість / Кіра Шахова // Сучасна угорська повість ; [упоряд., післям., біогр. довідки про авт. К. Шахової]. – К. : Дніпро, 1983. – С. 317 – 326.

- 10. Bakula B.** Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki) / Bogusław Bakula // Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja. – Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2006. – Nr 6. – S. 11 – 33.
- 11. Balla L.** Azt bünteti, kit szeret / László Balla. – Budapest : Háttér Lap- és Könyvkiadó, 1990. – 316 o.
- 12. Balla L.** Visszapillantó tükör. Valogatott írások / László Balla. – Uzshorod : Kárpáti Könyvkiadó, 1977. – 272 o.
- 13. Todorova M.** Imagining the Balkans / Maria Todorova. – New York : Oxford University Press, 1997. – 257 p.

**Зимомря О. М. Художній ландшафт творчості Ласла Балли: парадигма імагології**

У статті розкриваються особливості художнього ландшафту творчості українського письменника Ласла Балли, який творить угорською мовою, з проекцією на парадигму імагології.

*Ключові слова:* українсько-угорський дискурс, творчість Ласла Балли, імагологічні виміри, парадигма імагології, національні образи, проблема двоїстості.

**Зимомря О. М. Художественный ландшафт творчества Ласла Баллы: парадигма имагологии**

В статье раскрываются особенности художественного ландшафта творчества украинского писателя Ласла Баллы, который пишет на венгерском языке, с проекцией на парадигму имагологии.

*Ключевые слова:* украинско-венгерский дискурс, творчество Ласла Баллы, имагологические измерения, парадигма имагологии, национальные образы, проблема двойственности.

**Zymomrya O. M. The artistic landscape in the works of László Balla: paradigm of the imagology**

The peculiarities of the artistic landscape in the works of László Balla, who writes in Hungarian language, are outlined in the article through the prism of the imagological paradigm.

*Key words:* the Ukrainian-Hungarian discourse, works of Laszlo Balla, imagological aspects, paradigm of the imagology, national images, problem of duality.

УДК 821.161.2.09 – 053.2/5 “19”

**В. В. Кизилова**

## **УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ ХХ СТОЛІТТЯ. ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ МОДИФІКАЦІЇ**

Література для дітей ХХ століття – явище унікальне в своєму роді. 20-ті – 90-ті роки – час, коли на території України панували радянські закони, – якнайгірше позначився на художній творчості. Доробок письменників, які творили для дітей у добу ідеологічної заангажованості художнього мислення, потребує сьогодні всебічного аналізу щодо його жанрово-стильових та ідейно-естетичних концептів.

У сучасному літературознавстві є низка вагомих досліджень, що тією чи іншою мірою зачіпають проблеми творчості для дітей (Д. Білецький, І. Бойцун, О. Будугай, Я. Гоян, А. Гурбанська, В. Дончик, М. Жулинський, С. Іванюк, П. Кириченко, Н. Кіліченко, П. Кононенко, А. Костецький, В. Неділько, О. Папуша, Н. Резніченко, М. Слабошпицький, М. Славова, Р. Стаднійчук, Б. Чайковський, Ю. Ярмиш, Ю. Ячейкін та інші). Ми ж маємо на меті дати загальну характеристику зазначеного періоду з проекцією на жанрово-стильову та ідейно-естетичну своєрідність творчості письменників радянського періоду.

9 березня 1917 року в Києві було створено Центральну Раду, проголошено Українську Народну Республіку. У цей час в Україні створюються національні газети, журнали. Серед них – дитяча та юнацька преса: “Каменяр” (Київ, 1918), “Зірка” (Вінниця, 1919), “Гасло” (Прилуки, 1918). Як правило, вони існували недовго; пропагували навчання українською мовою, поповнення шкільних бібліотек творами української літератури і книгами з українознавства.

Українська інтелігенція (письменники, композитори, художники, артисти) вітали Українську Народну Республіку. Проте протистояння між незалежним Києвом і більшовистською Москвою після жовтня 1917 р. загострюються.

На тлі цих подій лише поодинокі письменники свідомо віддають свій талант дітям. Найпомітнішою постаттю серед них є **Степан Васильченко**. (Степан Васильович Панасенко, 1879 – 1932 рр.). Письменник відмовився від практики змальовувати дитину як об’єкт виховання. Через образи дітей він порушував суспільно вагомі питання: освіти, моралі, долі талантів, громадянської свідомості.

З 20-их років у літературі все почало вимірюватися ставленням до жовтневої революції. Значна частина письменників, які не сприйняли її (у тому числі й ті, хто писав для дітей), емігрували на захід. Це – Володимир Винниченко, Євген Маланюк, Спиридон Черкасенко, Олександр Олесь та ін. В Україні почала формуватися **радянська**

література для дітей – з новими морально-етичними цінностями, критичним переосмисленням набутоків старої школи, науки, літератури й естетики. Найважливішою функцією цієї літератури стала виховна, відтак найактуальнішою проблемою перших пореволюційних десятиліть стало виховання нової людини, патріота, інтернаціоналіста.

Показово, що в 1921 році в Москві з'явився науковий заклад – Інститут дитячого читання. Тут розглядалися зловоденні питання розвитку літератури для дітей: традиції і новаторство, роль казки, критерії оцінки дитячої книги, її мова, зміст, герої.

Життєво важливою для дитячої літератури була дискусія про казку, що виникла на початку 20-х років і продовжувалася у третьому десятилітті. У цей час вона офіційно була заборонена. Заперечення проти казки зводились до того, що вона відображає ідеологію буржуазного світу, відволікає дитину від реального життя, містить у собі містицизм і релігійність. Особливий опір цьому жанру чинила Н. К. Крупська. В Україні її підтримувала Харківська школа письменників на чолі з Е. Яновською.

Найактивніше у 20-ті роки публікувався **Андрій Головко** (1897 – 1972). Його твори розкривали драматичні події революційних років (розруха, громадянська війна, голод, пошуки майбутнього). Позитивний емоційний заряд мали герої його творів: діти-подвижники, діти-мрійники, діти, які вірили у світле майбутнє. Схвальні оцінки А. Головко отримує і у критиків, посідає перші місця в рейтингах.

Середина 20-х років позначена утвердженням літератури для наймолодших читачів – дошкільнят та учнів молодших класів. Низку веселих творів для малят у цей період написали поети (Н. Забіла “Про маленьку мавпу”, Юрій Будяк “Загадочки-думочки”, О. Донченко “Голубина пошта”, “Півень у звіринці”, “Про kota-воркота”).

У прозі досить поширеним був жанр “шкільної повісті” (С. Васильченко “Авіаційний гурток”, “Олив'яний перстень”; І. Микитенко “Гавриїл Кириченко – школяр”). З'являються перші пригодницькі та науково-фантастичні твори (О. Копиленко – зб. “Сеньчині пригоди”, Ю. Смолич “Господарство доктора Гальванеску”). На межі десятиліть з'являється анімалістична проза (М. Йогансен).

Розвиток літератури для дітей у 30-і роки був позначений пильною увагою керівництва країни до виховання “належного підростаючого покоління”. На рубежі десятиліть вийшло понад десять постанов, пов'язаних із цим. Постановою ЦК ВКП(б) “Про перебудову літературно-художніх організацій” (1932 р.) ліквідовано літературно-художні організації й визначено єдиним творчим методом літератури метод соціалістичного реалізму.

У квітні 1934р. в Україні було проведено нараду з питань дитячої літератури. Нарком освіти В. Затонський у доповіді “Завдання дитячої літератури на сучасному етапі” проаналізував тогочасну українську дитячу літературу, підкресливши її роль у формуванні нової людини. До

позитивних здобутків він зарахував твори Н. Забіли, О. Копиленка, М. Трублаїні, наголосив, що дітям необхідні твори про революцію і партію з героєм – новою людиною. “Ця нова людина повинна бути загартована в сучасних класових боях, смілива, готова до бою з класовим ворогом й силами природи...” [2, с. 105].

У 30 – 40 рр. стає популярним пригодницький жанр (О. Донченко “Школа над морем”; М. Трублаїні “Лахтак”, “Шхуна “Колумб”, “Глибинний шлях”). Тема школи й навчання знаходить місце у творчості О. Копиленка, О. Донченка.

Значно збагачується в 30-і роки поезія для малят. Найактивніше працює в цій царині Н. Забіла. Виходять її книжки “Тук-тук” (1931), “Зайчик” (1934), “Веснянка” (1937), “Про дівчинку, яка нічого не їла” (1937), “Про дівчинку, яка всього боялася” (1938). У 1934 р. виходить цикл оповідань “Ясоччина книжка”.

Першим з українських письменників, хто відкрив юному читачеві Північ і її людей – чукчів, ескімосів, їх побут, звичаї, тваринний і рослинний світ став **Микола Трублаїні** (справжнє прізвище Трублаєвський, 1907 – 1941). В журналах для дітей з’являлися його оповідання “Погонич блакитного кита” (1933), “Вовки гоняться за оленями” (1933), “Малий посланець” (1933), “Крила рожевої чайки” (1933). Жителі заполяр’я вражали читача своєю мужністю, сміливістю, самопожертвою, вмінням в суворих умовах Півночі знаходити вихід з екстремальних ситуацій.

Період Великої Вітчизняної війни в українській літературі (у тому числі й літературі для дітей) позначений припливом патріотичних ідей та морально-етичних проблем. Чільне місце посіли твори-звернення до всіх людей незалежно від віку. Їх прикметною рисою стала плакатність та дидактична однозначність.

Одним з перших в цей час розмову з дітьми повів **Юрій Яновський** (1902 – 1954). У своїх творах для дітей і про дітей він говорив насамперед про дитячий патріотизм у роки війни. Попри ідеологічні нашарування, які, звичайно ж, мали місце (зважмо на добу й умови написання більшості творів письменника для дітей), вони мають художню вартість насамперед завдяки своїм життєстверджувальним мотивам, надзвичайно тонкому і вдумливому психоаналізові дитячої поведінки, вмінню передати вчинки і прагнення маленьких героїв за допомогою індивідуально неповторних стильових прийомів майстра.

Воєнна риторика залишилася актуальною в літературі для дітей і в наступних десятиліттях. Крім неї, голосно зазвучала ще й тема праці, а особливо – тема Сталіна, мудрого вождя і вчителя. Йому присвячували свої вірші М. Рильський, І. Муратов, І. Гончаренко, П. Воронько, І. Нехода, В. Бичко.

Про “підкування” про літературу для дітей в 50-і роки свідчить велика кількість заходів, на яких обговорювались злободенні питання часу: XIII пленум Спілки письменників СРСР (1950), сесія Академії

педагогічних наук РРФСР (1952), Всесоюзна нарада з питань літератури для дітей (1952). З трибун проголошувалися традиційні істини: підвищувати ідейно-художні впливи на читачів. Теорія літератури, критика і власне література шукали позитивного героя, створювали схеми, образи, виробничі трактати, перебуваючи під диктатом позитивності, безконфліктності.

Найпопулярнішим українським дитячим письменником 50-х можна вважати **Платона Воронька** (1913 – 1988). Сам поет часто говорив про себе: “Чи я поет для дорослих – не знаю. А що для дітей, то кожного разу переконаюся. Прийшов у школу – читають, у дитсадок – читають., по радіо – передають, з телеекрану – звучать, у підручниках – друкують. Справді-бо дитячий” [2, с. 167].

Як дитячий письменник П. Воронько багато в чому схожий на того, що пише для дорослих. Йому притаманна висока якість поезії, близькість до народної пісні, до ігрової поезії. Малята добре знають вірші-мініатюри Воронька. З педагогічним тактом, жартівливо, з усмішкою в них говориться про вади дітей, хоча найчастіше йдеться начебто про тварин. Вагомий внесок зробив Платон Воронько в жанр казки. Більшість творів цього жанру мають центральними персонажами явища природи. Письменник використовував і відомі казкові мотиви, хоча завжди оригінально їх трактував.

**Юрій Збанацький** (1914 – 1994) в літературу для дітей прийшов з партизанською темою. Перший його твір – повість “Таємниця Соколиного бору” (1948). Юрій Збанацький залишиться вірним темі подвигу у визвольній війні і в наступних творах: “Лісова красуня” (1955), “Між добрими людьми” (1955), “Єдина” (1958) та ін.

Період кінця 50-х – початку 60-х прийнято називати хрущовською відлигою. Він позитивно позначився на розвитку української літератури, в тому числі й літератури для дітей. Письменники у весь голос заговорили про Україну з властивими їй національними ознаками: історією, етносом, культурою, мовою. Шістдесятники мали вплив на суспільно-громадську думку, віщували відродження національної свідомості, демократизацію.

На сторінках періодики й окремими виданнями з’явилися твори Л. Костенко, В. Симоненка, І. Драча, М. Вінграновського, Є. Гуцала, В. Шевчука, Г. Тютюнника та ін. І за змістом, і за формою вони відрізнялися від “класичних соцреалістичних” насамперед спробами національного самовираження, осмисленням суспільних явищ періоду культу особи Сталіна, переоцінкою цінностей.

Посилилася увага й до літератури для дітей. Газета “Літературна Україна” провела широку дискусію, зупиняючись на специфіці, проблематиці, образності творів для юних читачів. У ній взяли участь М. Малиновська, Л. Бойко, Т. Буженко, Ю. Ярмиш. Було наголошено на вадах, що їх повинен оминати дитячий твір: “риторичний дидактизм, сентиментальна солодковість, хибна цікавість”. “Дидактизм силкується

замінити собою ідейність. Сентиментальна солодковість удає, нібито з її допомогою книга набирає емоційної наснаги, стає засобом естетичного впливу, а хибна цікавість самовпевнено вважає, буцімто вона є вірною ознакою вікової специфіки” [1].

Особливого розвитку в 60-ті роки набув в Україні жанр казки. (Ю. Збанацький, Л. Письменна, Г. Бойко, Б. Чалий, І. Багмут та ін.). Казка актуалізувала загальнолюдські цінності, конфлікт у творах відображав зіткнення сил добра і зла в їхньому первісному розумінні.

З казкою увійшов у дитячу літературу **Всеволод Нестайко** (нар. 1930 року). Письменник виявив себе талановитим майстром веселих книг. Ще однією прикметною рисою його творів є глибоке знання й розуміння психології дітей, їхнього внутрішнього світу, особливостей і закономірностей сприймання навколишнього.

У Всеволода Нестайка вийшло (з перевиданнями) 123 книги. Його твори перекладено на 20 мов світу. Трилогія “Тореадори з Васюківки” перевидувалася 25 разів. Він є автором п’єс для дитячих театрів: “Вітька Магелан” (1974), “Перо Жарт-птиці” (1976), п’єси-казки для лялькових театрів “Загадковий Яшка”, “Солом’яний бичок і рок-група “Ко-за-чок” та ін.

VII з’їзд письменників України (1976), Республіканська нарада з питань дитячої та юнацької літератури (1976) категорично орієнтували письменників на формування комуністичної свідомості засобами художнього слова, зображення позитивного героя з середовища робітничого класу. Соціально-виховна сила книг для дітей та юнацтва часто породжувала другорядність мистецької, естетичної вартості творів.

Утім, варто зазначити, що в 70-ті роки в Україні значно зросла кількість видань для дітей, збільшилися тиражі, поліпшилося оформлення. З метою активізації критики почав виходити літературно-критичний альманах “Література. Діти. Час”. У дні святкування 100-річчя з дня народження Лесі Українки уряд республіки встановив премію ім. Лесі Українки за кращі твори для дітей. першими її лауреатами стали Н. Забіла (1972), І. Багмут (1973), О. Іваненко (1974), Ю. Збанацький (1975). На республіканській нараді з питань дитячої літератури 1978 р. зверталася увага на поглиблення роботи з молодими талантами, що пишуть для дітей, на удосконалення шкільних програм.

Активно працював на ниві літератури для дітей у 70-ті роки **Віктор Близнець** (1933 – 1981). Творча спадщина письменника складається із збірки оповідань “Ойойкове гніздо” (1963), повістей “Паруси над степом” (1965), “Землянка” (1966), “Древляни” (1968), “Звук павутинки” (1970), “Мовчун” (1972), “Женя і Синько” (1974), роману “Підземні барикади” (1977), збірки оповідань “Як народжується стежка” (1977), повісті-казки “Земля світлячків” (1979).

Твори про дітей і для дітей В. Близнець писав у період обмеження творчих свобод, позначених ідеологічним пресингом адміністративно-бюрократичної системи. Книги письменника не вписувалися у



соцреалістичні схеми й канони, позначені щедрою вигадкою, веселою грою зі словом.

Як і кожний великий талант, **Григор Тютюнник** (1931 – 1980) частину свого серця віддав дітям. З 1970 року письменник активно працював у галузі дитячої літератури. Цього року видав збірку оповідань для дошкільнят “Ласочка”. Пізніше – збірки оповідань і казок “Лісова сторожка” (1971), “Степова казка” (1973), “Однокрил” (1974).

Дітям старшого віку Григор Тютюнник присвятив оповідання “Зав’язь”, “На згарищі”, “Дивак”, “Смерть кавалера”, “Сито, сито”, “Обнова” та ін. і повісті “Облога”, “Климко”, “Вогник далеко в степу”. Письменнику вдалося в цих творах з надзвичайною проникливістю розкрити душу маленької людини, її найпотаємніші почуття і мрії. На автобіографічному матеріалі побудовані повісті “Облога”, “Климко”, “Вогник далеко в степу”. Вони продовжують одна одну, відтворюючи певні часові періоди в житті українського народу – початок війни, роки фашистської окупації, повоєнні часи – і водночас розкривають етапи формування цілого покоління, дитинство якого припало на війну, а змужніння – на нелегку відбудову.

**Микола Вінграновський** (1936 – 2004) належить до когорти шістдесятників. Його перша поетична книга “Атомні прелюди” побачила світ 1962 року. Перша книга для дітей – “Андрійко-говорійко” (1970) – була пов’язана з народженням сина Андрія. У своїх наступних творах для маленьких читачів автор оспівав чудову українську природу, подарував дітям радість сонця, річки, квітів, трав, комах. У багатьох поезіях (“Мак і кіт”, “Хто воно?”, “Маленьке зайченятко”, “Гуси”, “Почапали каченята” та ін.). М. Вінграновського діють тваринки, які дивуються красою навколишнього світу і спонукають до цього своїх читачів.

Проза М. Вінграновського протестує проти війни, людського зла, байдужості, черствості. У центрі уваги письменника – людина і природа, людина і тварини, птахи, їх стосунки.

У 80-ті роки видавництво “Веселка” стало одним з найбільших видавництв літератури для дітей у світі. Щорічно там друкувалося 240 – 250 назв книг загальним тиражем понад 40 мільйонів примірників. Тут друкувалися переклади творів народів СРСР, зарубіжних країн, молоде покоління українських письменників. На сторінках цього видавництва заявили про себе Оксана Сенатович, Анатолій Костецький, Тамара Коломієць, Ірина Жиленко.

Перу **Ірини Жиленко** (нар. 1941 р.) належить низка збірок для дітей: “Достигають колосочки” (1964), “Вуличка мого дитинства” (1978), “Двічі по два –дорівнює кульбабці” (1983), “Казки про буфетного гнома” (1985), “Новорічна історія про двері, яких нема, і про те, як корисно іноді помилятися номером” (1986). Твори, що увійшли до цих збірок, випромінюють добро, оптимізм, вони насичені атмосферою, свята,

радості, добра, казки, що так необхідні дітям і є прикметною ознакою мистецького кредо письменниці.

Щирими материнськими інтонаціями насичені поезії **Тамари Коломієць** (нар. 1935 р.). Поетесі належить авторство понад 30 дитячих збірок, серед яких “Хиталочка-гойдалочка”, (1965), “Помічники” (1966), “Недобрий чоловік Нехай” (1967), “Котилося котильце” (1969), “Червоний пароплав” (1971), “Луговий аеродром” (1972), “Починаються дива”, “Хто розсипав роси” (1975), “Візьму вербову гілочку” (1983), “Найперша стежечка” (1985), “Пісня джерельця” (1986), “Дошик-накрапайчик” (1988), “Веселе місто Алфавіт” (1991) та ін. У них – вірші, колісанки, казки, пісеньки, загадки, лічилки. Поетеса майстерно обіграє предмети побуту, домашніх і диких тварин. Ігрова атмосфера присутня майже у кожному творі. Півники, зайчики, гноми, братики й сестрички – усі граються. Грайлива педагогіка Т. Коломієць ненав’язлива, цікава, добра. Письменниця навіть в коротких віршиках подає привабливі образи, використовує цікавий і захоплюючий сюжет, що подобається маленьким читачам.

Перу **Євгена Гуцала** (1937 – 1995) належать збірки оповідань “Люди серед людей” (1962), “Яблука з осіннього саду” (1964), “Хустина шовку зеленого” (1966), “Запах кропу” (1969). Вони переконали читачів, що Є. Гуцало – самобутній новеліст. Автор залюбки писав про дітей і світ дитинства. У 1969 році вийшла збірка оповідань “У лелечому селі”, що стала однією з кращих в сучасній українській літературі про дітей. Юним читачам написано книги новел “Олень Август” (1965), “Пролетіли коні” (1966), “З горіха зерня” (1967), “У лелечому селі” (1969), “Дениско” (1973), “За обручем” (1976), “Зелене листячко з вирію” (1977), “Сайорра” (1980), “Жовтий гостинець” (1981) та ін.

Після смерті письменника з’явилася збірка оповідань “Діти Чорнобиля” (1995), в якій автор намагався правдиво розповісти про трагічне буття дітей післячорнобильської України.

У 90-х роках українська дитяча література збагатилася народознавчою тематикою (Л. Павленко “Квіт папороті”), цікавими творами на тему етнопедагогіки (Г. Кирпа “Забавлянки мами Мар’янки”, розмаїттям абеток Г. Чубач, Т. Коломієць, Л. Полтава, І. Малкович, І. Січовик).

До юного читача повертається заборонена раніше спадщина (твори Б.-І. Антонича, О. Олеся, В. Винниченка, М. Йогансена), художній доробок письменників діаспори (Л. Полтава, О. Мак, І. Качуровський, Г. Мазуренко, К. Перелісна та ін.).

**Дмитро Білоус** (1920 – 2004) прийшов в літературу для дітей у II пол. ХХ ст. З’явилися друком його книги “Упертий Гриць” (1959), “Пташині голоси” (1961), “Лікарня в зоопарку” (1962), “Сад на Лисій горі” (1972), “Триць Гачок” (1986) та ін. У них письменник торкнувся традиційних образів і сюжетів: садіння саду, виховання учнів, допомога старшим тощо. Наприкінці свого творчого шляху поет створив три збірки

для дітей, що докорінно відрізнялися від усіх попередніх. Це “Диво калинове” (1988), “Чари барвінкові” (1994), “За Україну молюся” (2000). У них поет заговорив з дітьми про національне диво – українську мову.

Творчій манері **Анатолія Костецького** (нар. 1948 р.) притаманне, вміння поєднувати повну серйозність із гумором та іронією; дитячі мри, фантазії – з реальністю навколишнього світу.

Кожна книжка Анатолія Костецького – чи то поетична, чи то прозова – зустрічається школярами з радістю. Письменник віддає багато часу перекладам творів для дітей з англійської, німецької та деяких слов'янських мов. Він також автор багатьох наукових праць із питань теорії, історії та критики дитячої літератури.

Наприкінці ХХ ст. до українського читача прийшла заборонена раніше література. Твори письменників, які працювали для дітей в еміграції, сьогодні доступні широкому колу читачів, уведені в шкільні програми.

Іван Багряний, Ольга Мак, Катерина Перелісна, Роман Завадович, Микола Щербак, Віра Вовк, Леонід Полтава – далеко не повний перелік авторів, творами яких збагатилася в останні роки українська література для дітей. Вони – різні за жанрами (загадки, вірші, оповідання, казки), тематикою, сюжетобудовою. Проте всі об'єднані великою любов'ю до України, нашого народу, несуть у собі потужний естетичний та виховний потенціал.

Оновленою вступила література для дітей у ХХІ століття. Об'єктивні зрушення, що відбулися в сучасному українському літературознавстві, змінили критерії оцінки й інтерпретації художніх творів, літературних явищ, подій тощо. Торкнулося це і літератури для молодшого читача. Довгий час її намагалися пристосувати до життя, до придуманих ідеологічних схем. При цьому зневажалася глибинна суть, належність до мистецтва, зневажався той величезний моральний потенціал, яким вона володіє. Вираз “виховна функція дитячої літератури”, що був таким звичним для вітчизняного літературознавства упродовж багатьох десятиліть і обумовлював її специфіку, канув в історію. У сучасному підході до розгляду творів для дітей зважаємо на ідеально-вічну шкалу та систему цінностей (Бог, милосердя, доброта, порядність, істина) та практично-реальні норми (любов до рідної землі, рідної оселі, до навчання, праці, повага до батьків тощо), без яких не може бути повноцінного становлення особистості. Специфічною сьогодні стала письменницька майстерність художньо-образного втілення у творі цих норм і цінностей виключно естетичними засобами.

### **Література**

**1. Бойко Л.** Не табу, а таланти / Л. Бойко // Літературна Україна. – 1969. – 14 березня. **2. Костюченко В.** Літературними стежками. Нарис історії української літератури для дітей ХХ століття / В. Костюченко. – К. : “К.І.С”., 2009. – 344 с.

**Кизилова В. В. Українська література для дітей ХХ століття. Ідейно-естетичні та жанрово-стильові модифікації**

Стаття присвячена проблемам української літератури для дітей радянського періоду. Автор аналізує творчість письменників 20 –80 рр. ХХст. щодо її ідейно-естетичної та жанрово-стильової своєрідності.

*Ключові слова:* дитяча література, стиль, жанр, ідейно-естетична своєрідність.

**Кизилова В. В. Украинская литература для детей ХХ века. Идейно-эстетические и жанрово-стилевые модификации**

Статья посвящена проблемам украинской литературы для детей советского периода. Автор анализирует творчество писателей 20 – 80 годов ХХ века с позиции его идейно-эстетических и жанрово-стилевых особенностей.

*Ключевые слова:* детская литература, стиль, жанр, идейно-эстетическое своеобразие.

**Kizilova V. V. Ukrainian literature for the children of the XX-th century. Idea-aesthetic and genre-style peculiarities**

The article is devoted to problems of the Ukrainian literature for the children of the Soviet period of time. The author analyses the writers works of the 20s and 80s of the 20<sup>th</sup> century from the point of his idea-aesthetic and genre-style peculiarities.

*Key words:* literature for children, style, genre, idea-aesthetic peculiarities.

УДК 82-2

**О. В. Когут**

**АРХЕТИП ГОЛОДУ/СМЕРТІ  
В СЮЖЕТАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ**

У прадавніх віруваннях українців голод/смерть пов'язані із Чорнобогом – богом ночі та Мокошею – богинею долі, що “уособлює межу двох світів: живих і мертвих, дня і ночі, літа й зими” [1, с. 106 – 109]. У Густинським літописі (під 1070 р.) є запис про волхвів, які стверджують, що “Чорнобог живе в пеклі. (...) ...лише світло може протидіяти цій смертоносній істоті, яка на своїх крижаних крилах розносить холод і сніг, голод або якусь іншу холеру” [2, с. 589]. Аналогічні уявлення про богів голоду, смерті, бідності, розбрату й хвороб зустрічаємо й у інших народів світу. Це римські богині Фамес і

Паупертата (Пенія), грецька Лімес (Ліма) та Ефон, давньошумерський Ерра. Тема смерті не одноразово ставала предметом наукових досліджень учених на протязі всього шляху розвитку людства. Роздуми про минуність буття та безсмертя зустрічаємо у творах античних філософів, Отців церкви, мислителів середньовіччя та епохи відродження, нового часу, модернізму та постмодерну. Наукові студії над цією проблематикою Платона, Шопенгауера, Сковороди, Хайдеггера, Камю, Бодріяра стали знаковими для нашої історії. Вплив голоду на людину вчені розглядали в контексті фізіологічних, психологічних і буттєвих парадигм, однак у науковому обізі відсутні студії стосовно цього архетипу в контексті сучасної української драматургії, що й обумовило актуальність нашої роботи.

Мета пропонованого дослідження полягає в аналізі архетипу голоду/смерті у сюжетах сучасної національної драматургії. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

– розглянути політеїстичні, християнські, психологічні сюжетні коди п'єси;

– проаналізувати архетипи голоду/смерті; землі/дому/роду; Самості.

Предметом дослідження стала драма О. Клименко “Intermezzo”.

Назва драми О. Клименко викликає низку асоціацій з повістю М. Коцюбинського. На думку спадає притаманна творам письменника імпресіоністична поетика та сонячне замилюванням. Сюжет п'єси це також стилізація казки “Хо” цього ж автора. Сучасний драматург передає настрій творів свого попередника, створює певну ілюзію знаного, відчутого та сприйнятого, водночас перекодифіковує асоційовані сюжети та образи, що вповні співвідносяться з запропонованою Н. Чечель концепцією “органічності і тяглості”, вказує на “ігровий полістилістичний архетип, як вияв контрастної амбівалентності й полікультурності ментального архетипу й “онтологічного оптимізму” (за С. Кримським) українського народу” [3, с. 18].

П'єса сучасного драматурга сповнена архетипних сюжетів та образів, символів і префігурацій, виразно прочитуються елементи поетики бароко, романтизму, психологізму, сюрреалізму. Драма містить чимало інтертекстуальних покликань, вказівок на знакові постаті тієї епохи (товариш Петровський, Всеволод Аполонович Галицький, Коцюбинський Юрій Михайлович, Горький, Плужник, Косинка, Підмогильний, Ягода), що постають як “цитати доби”.

Жанр драми автор означає як “антракт у боротьбі за виживання на 4 дні”. Чітко вказує хронотоп п'єси – це чотири дні в покинутій сільській господі (код української ментальності). Дійові особи позбавлені власних імен – це радше носії певних професій і соціальних ролей (Редактор – Євген Володимирович), інтегровані драматургом до гри одного актора (Майзель, Лапко, Індус, Хлопець) чи актриси (Тамара, Муруня, Морана) та містичного чоловіка Хо. Він “уявлявся дуже різним: то лісовий цар, то

звичайний дідько. (...) вигуки “Ох-хо-хо!” чи “Гай-гай!” в українських обрядах є засобом викликання душ небіжчиків” [2, с. 351]. Хо, незважаючи на свою прадавність і архетипність, віртуозно володіє неологізмами лексики радянської влади: “недозаготовлений”, “депортація”, “куркулі”, “буржуазний націоналіст”, проте, це не допомагає йому переконати Редактора в реальності власного існування. Однак, незважаючи на це, Хо існує, навіть іронізує над представником “червоної професури”, котрий ходив у вишиванці, але боявся доторкнутись до нього, щоб не зашкодити “матеріалістичному світогляду”. Від нього віє холодом (притаманно мешканцям потойбіччям), який відчувають люди при наближенні інфернальних істот у п’єсах В. Тарасова “Полювання на кохання”, “Скажена співачка з Невідомим”, С. Новицької “Шинкарка”.

“Спеціаліст з марксизму-ленінізму-сталінізму” як каже про Редактора Хо – “тонкосердий” – залишив у місті дружину – Лілею й приїхав у село редагувати переклади “класиків”. Заангажований радянською літературною машиною першої чверті ХХ століття, він неспроможний навіть упізнати Хо, намагається ідентифікувати його як українського Мефістофеля, ледь не Кирпатого (за В. Винниченком). Чоловік вважає, що божеволіє, адже розмовляє з собакою Лапком і кицькою Марунею (згорнута сюжетна матриця апокрифа-притчі про “котячий і собачий хліб”) та моховим пеньком. Акт повернення до себе справжнього триває, його відрядження у село – подорож на шляху до самопізнання. Аналогічний прийом застосовує Я. Верещак у п’єсі “Моя душа зі шрамом на коліні”. Його герой – Слав-Ко-Ка мандрує потойбіччям і просить прощення в своїх домашніх улюбленців – квітів Опунції та Гузманії, кицьки Фірсі, собаки Сера Тоббі, мишки Йісо.

Через редакторські потуги над трьома джерелами і складниками марксизму іронізує Хо: “Бодай би щось нове вигадали” – вказівка на архетипний образ Святої Трійці (Отець, Син і Дух Святий). У XII столітті калабрійський монах Іоахим де Флора сформулював уявлення про діахронічне розуміння Трійці. Адже згідно християнських постулатів Бог єдиний у трьох лицах: Бог – Отець, Бог – Син, Бог – Дух Святий, отже Свята Трійця поза часом, вона вічна і завжди в трьох Лицях. Іоахим де Флора проголосив, що Свята Трійця розгорнула себе в часі. Спершу існує як вік Отця – епоха Старого Заповіту; вік Сина – час Євангелії, а гряде вік Святого Духа, де пануватиме свобода, рівність, достаток і чудеса, що власне й є “третім царством” [4]. Врешті, Редактор стає навколішки перед Хо, благаючи врятувати кохану дружину, але він не може втручатися, лише застерегти. Так само чинить і Володар Часу – Девілар у п’єсі О. Гончарова “Сім кроків до Голгофи” – спостерігає за беззаконням і жорстокістю лжемесії, і тільки перед смертю приводить до нього усі невинно загублені душі. Навіть темний світ відкидає цього грішника, що обрав собі шлях земного бога. У цей “час крові” смерть

постає свого роду визволенням, порятунком для душі Лілеї від підступу та зради, котрі стали нормою людської неоспільноти.

“Привид комунізму” ототожнюється з інфернальним злом, колективною грішною душею, що зависла між небом і землею й не знаходить спокою. Відбувається своєрідний діалог вчень – релігії любові – християнства та її чергового симулякру – ідеї комунізму, всесвітньої рівності та братства. Редактор і Хо лише виголошують ці парадигми, саме мовлення відчужене – це цитати з Святого Письма та Капіталу. Їх словесна дуель завершується риторичним запитанням Редактора: “Хто ти, Хо?”

Хо проорокує майбутнє й не криється з цим знанням від чужинця: “мільйони помруть з голоду. Кінець світу, котрий ти знав. Крапка” [5]. Руйнівного впливу псевдоцінностей зазнає не лише душевний стан Редактора, безлад охопив макрокосм, знівельовано християнські заповіді. “У контексті опозиції хаосу і порядку саме хаос є об’єктом страху, пов’язаний зі злом, а упорядкованість виступає символом позитивного, доброго або такого, що протистоїть страшному і злому. Коли ж такої опозиції немає, то і упорядковане також може бути страшним” [6, с. 241] власне надпорядок жахає й пригнічує не тільки Редактора, але й Олізара з п’єси В. Шевчука “Птахи з невидимого острова”.

Архетип зболеної української землі, коли на ній “всі замучені, розстріляні, гвалтом убиті повстануть – живим місця не залишаться” [5] – згорнута матриця архетипного біблійного сюжету Страшного Суду. Архетип часу (апокаліптичного) теж наскрізний у драмі О. Клименко – час дряпати, (час морани), час працювати, вовчий час. Натомість сюжетний час має дуалістичну природу: лінійно розгортається в реальному проміжку триванні чотирьох днів і космогонічний/міфічний, заглиблюється в дитячу пам’ять Редактора, сягає прадавніх часів, у міркуваннях про природу людської душі та її цінності, врешті, дивиться в майбутнє як хронологічно близьке (голодомор, репресії) так і далеке “Україна буде!”.

Архетип дому (малої батьківщини) у сюжеті п’єси репрезентовано через образ руїни, пустки на місці колись добротного хазяйства, де тепер “бур’ян вище людського зросту (...) обламана калина (...) комин із наквацяною чимось червоним зіркою і вгорі – запилений хрестик із зілля” [5], а замість господарів якийсь заїжджий чоловік. Драматург використовує архетипні національні символи: хата, калина, хрестик. Наскрізна в п’єсі псевдопатріотична пісня про “хозяина необъятной родины своей”, антитеза батьківщині, коли вихолощено саме значення цього слова так само як і розуміння хто є хазяїном (українське архетипне “чужі на рідній землі” та ментальна закоріненість у хліборобській праці). Н. Чечель обстоює “теорію синтетичності і полістилістичності українського менталітету, основу на монтажному горизонтально-вертикальному типі мислення народу України, поєднаному із садо-мазохістським психоаналітичним комплексом, типовим для пограниччя

долини і гори, кочового і осілого способу життя” [3, с. 105]. На психологічний садо-мозахістський код вказує цитований Майзелем “крилатий вислів” Ягоди “ні пожрати, ні посрати всмак ніколи”, зорієнтований на орально-анальні прояви.

Контекстуальною для драми О. Клименко є сюжетна архетипна матриця продавання/закладання душі. Вперше вона постає через слова української народної пісні, котру співають захмелілі Майзель і Редактор. Індус, обкладений додпродподатком, намагається продати медальйон, “панські якісь витребеньки” чи вимінати його на жито для голодної родини. Для нього це пам’ять про брата, який загинув за “савецьку власть” у 20-му, що вартує тридцять копійок (ціна зради – християнський код) у Торгсіні. В українському фольклорі властивістю повертати пам’ять наділено євшан-зілля, натомість у сюжеті “Intermezzo”, відповідно до теорії психоаналізу, спонукою для пригадування стала річ, знайома Редакторові з дитинства – це медальйон його бабусі, за котрий він ладен заплатити карбованця. Згодом чоловік пригадує дім з білими колонами, де бував у дитинстві й страшні події тієї ночі.

Спогади Редактора навіюють не менший холод аніж пророцтва іншосвітнього Хо, схожі на опис апокаліпсису. У них домінують кольори вогню, що заповнюють темряву ночі, жахливі звуки, що супроводжують вбивство рояля, котрий кричить і пручається неначе якийсь химерний звір. Бабуся дивом залишилася жива й урятувала внука, але її родину не минув соціальний апокаліпсис. Хлоп’яча пам’ять блокує цей жах, захищаючись від страху руйнування, загибелі дитинства. Знаково, що нищать саме рояль, адже він ознака приналежності до іншого світу, вищого, де немає “когось величезного, темного, у волохатому кожусі”, того, хто вбиває його. Опис-спогад Редактора наділяє вбивцю рояля демонічними рисами, що асоціюються із архетипними українськими інфернальними образами. Чоловік опиняється на помежів’ї минулого (Завойовник/Війна) та майбутнього (Голод/Смерть), репрезентованого християнським кодом – архетипні образи вершників апокаліпсису.

Драматург вказує на покоління з втраченим кодом батьківства, де є лише Мудра Стара (бабуся), а материнський код представлений тільки на рівні мегаархетипу України. Батько присутній як спогад про мерця, що “давно згнив там, у Галіції, у фронтовій могилі, разом із волоссям, мундиром, погонами, – хіба що гудзики збереглися. А тут його немовляче ніжне, мов шовк, волоссячко...” [5]. Повернення до пам’яті про батька – це свого роду латентна ретрансляція сюжетного архетипу про блудного сина, головню, в аспекті самопізнання через повернення до Бога.

Наскрізний у цій п’єсі мотив минулості людського життя, котре марнується між війнами, ідейною боротьбою, натомість тратиться “Іскра Божа” – єдине цінне що варто берегти. Коли вона згасає через щоденну пустопорожню роботу з текстом сповненим брехні та облуди, а життя минає в чергах за пайковим хлібом, Хо, резонує: “Колись люди хотіли



Царства Небесного, потім – увесь світ, що значно менше, але теж щось; тепер продають душу за пайку, щоправда в твоєму випадку – академічну” [5]. Людина зміліла, розмінялася на дріб’язок побутового комфорту. Християнський дискурс є чільним у сюжеті п’єси О. Клименко, драматург вустами героя апелює до авторитетів різних галузей науки, котрі тією чи іншою мірою долучилися до нищення божистої природи людини.

Архетипне протиставлення правда-кривда проектується через концепти істини-брехні, котрі намагаються вперто поміняти місцями адепти нової квазірелігії. Гріх усе-одно присутній у свідомості, таким сприймається егоїзм, адже слід думати “про всіх. Про колектив, державу, пролетаріт...”. Це перекручений постулат християнства, де спрофановано головну цінність – любов як милосердя, що важить навіть більше аніж справедливість (Іоан Павло II), врешті, тотожно формулі любові до всіх, що є головним концептом філософії П. Тейяра де Шардена. Натомість твориться культ смерті, нікрофільське замилювання, що вповні відповідає біблійному образу кривавого божества Молоха. Люди розучились жити – головна ціль – померти заради ідеї. Всі зібрання представників нової влади, неначе єдиний ритуал викликання смерті. У ремарках драматург подає опис Морани з червоним прапором, де символіка обох тоталітарних режимів, втілює образ зла як дволикого Януса – єдиного в іпостасях та суті: сталінізму і фашизму. Зрада та сплюндрування душі – головне завдання нової влади. Остаточна нівеляція людини в людині, підміна її декретами та постановами з’їздів.

О. Клименко у п’єсі “Intermezzo” ретранслює алегоричний образ Совісті Редактора, як і у драмах бароко, через слова Господа, котрі є головною спонкою збереження сутності людини. І. Міщенко вказує на архетипний страх голоду, відчуття його “як окремо існуючу хтонічну сутність” [7]. Страх нищить у людині подобу Божу. Л. Газнюк вважає, що “XX століття – час страхів, випущених на свободу в “пошуках втраченого часу” [6, с. 240]. Дослідниця вказує на одну з чільних парадигм Нового Заповіту – “Не бійся!”, що постає через головну Євангельську подію – подолання Сином Божим смерті. “Страх постає як феномен космосу, всієї системи цього світу і соціуму, він знову те почуття, яке наскрізь визначає зустріч людини з Богом, але вже не як з певною природною силою і стихією; тут зустріч з Ісусом Христом, з людиною, із якої значно інтенсивніше виходять сили трансценденції, аніж це було при зустрічі з природними силами. Чим глибше, тотальніше потрясіння від цієї зустрічі, тим більше і фундаментальніше звільнення” [6, с. 257]. Горілка зло – що “полегшує розставання з Образом Божим” в людині. Таким чином драматург актуалізує в сюжеті п’єси християнський код таїни святого причастя, вказує на його профанацію. Хліб (як тіло Христове, символ безкровної жертви) заступив Голод, Вино (кров Господня) підмінили горілкою.

Дівчина, котра годуватиме бійця інтелектуального фронту та й узагалі, шефтуватиме – активна комсомолка Тамара, котра поки що Оришка, змінює ім'я “бо це релігійний дурман і опіум для народу”. Вона не сприймає пояснень Редактора про генезу “класного” імені, котре належить грузинській святій та ще й цариці. Яскравий представник нової радянської дегенерації тотального невігластва, без імені та пам'яті. Коли радіотрансляція та спів Утьосова – вияв найвищої пролетарської культури, не те що “гиля-гиля, сірі гуси!”. Проте цей образ амбівалентний у своїй суті, адже Оришка виявляє милосердя й підгодовує старого німецького Шеремета, піклується про молодших братиків, проте Тамара твердо переконана, що коли “ворог не здається його знищують”. Тільки поняття ворога тут теж не однозначне й здоровому глузду не зрозуміло, де він, чи це розкуркулений дідусь, який вмирає голодною смертю у власній хаті чи індуси, чи Лапко (недозаготовлений) або ж сільський учитель (буржуазний націоналіст). У сюжеті відбувається своєрідна гра-переродження імен і, відповідно, дійових осіб, як от Майзель-Перебийніс (Перебийносів)-Малютов (Малюта Скуратов) – літературний архетип “землячка із цинковими гудзичками” у Т. Г. Шевченка. Аналогічне перевтілення представлено в драмі Я. Верещака “144000”.

Архетип смерті представлено через образ Оришки-Тамари-Муруні-Морани (язичницька богиня смерті Мокоша). На аналогічне перетікання образу медсестри у драмі В. Сердюка “Сестра милосердна” вказує М. Шаповал. На думку дослідниці він “співвідноситься з архетипом жінки (Анімою). Символічне наповнення цього образу проектується на всі жіночі іпостасі, – як реальні (антропоморфні), так і персоніфіковані природні та психічні феномени. (...) медсестра час від часу міняє маски (...) вона красуня, ангел, але водночас відьма, покинута дружина, вампіра; вона – дочка, але водночас і сексуальний об'єкт (...); вона і медсестра (рятівниця), і ... “дуже таємнича особа”... (...) не є простою алегорією смерті – перед нами первообраз, архетип, який мерехтить ледве вловимим значенням” [8, с. 184 – 185]. Латентно архетип смерті присутній також в уніфікованій та поскрибованій свідомості людей “нового гатунку”, відлитих “в однакову форму, – з брудної твані, підфарбованої кров'ю” адептами комуністичної ідеології, де сила – правда, а вбивство – подвиг.

Так на шляху до “світлого майбутнього” розкуркулили родину Шереметів і вивезли на Сибір, а німецькому батьку сімейства нова влада “милосердно” дозволила померти у власній хаті, котру разом із реманентом придбав голова за півтора карбованці (ціна людської душі). Старого поховав живцем, а коли повернувся у двір, то побачив, що “під грушею Шеремет сидить, у білій сорочці, і сам білий-білий, аж світиться” [5]. Груша – символ Світового Дерева, з якого постало все суще на Землі. “Образ дерева досить часто ще виникав у світі уяви сучасної невірливої людини, він являє собою шифрограму її

внутрішнього світу, драму, що розігрується в її несвідомому, що займає все її психологічне життя загалом, відбувається в її власному досвіді. Проте дерево як символ не пробуджує повністю свідомість людини, не робить її “відкритою” до всезагального. (...) ... не підносить її до рівня духовності й не може відкрити їй якусь структуру реального” [9, с. 354].

Голова та усі колгоспники і Редактор – хрещені, незважаючи на їх декларативні заяви про матеріалістичний світогляд вони Homo religious. Тому він стріляє у стару грушу, боячись воздаяння за свій переступ, а Редактору відкривається таємний зміст розмови груші та калини. Йдучи за твердженням романтиків, зокрема, Новалиса, що все одухотворене і має душу, тому так само страждає й співпереживає людині – осінній цвіт груші, коли дисгармонія в природі вказує на порушення буттєвих основ у світі людей. Образ старого Шеремета у п’єсі Клименко співпадає з архетипними уявленнями про Бога, саме таким він постає в драмі М. Куліша “Народний Малахій”, М. Ладо “Дуже проста історія”, Я. Верещака “Моя душа зі шрамом на коліні”.

Анамнез, – центральна доктрина в філософії Платона (“Менон”), “розв’язується через міф пригадування: вчити – означає пригадувати. Знання – це спогад про Ідею, що колись була відома безсмертній душі за міфічних часів, але потім була забута або стерлася з пам’яті” [10, с. 22]. Ж. Деріда (“Спогади”) вказує на сприйняття пам’яті не лише як нагадування про минуле, а й певну прогностичну рецепцію, що полягає в “наведенні мосту через безодню між минулим і теперішнім, поверненням до присутності неприсутнього тощо” [10, с. 22]. В історичній площині анамнез обговорювався мислителями стосовно пам’яті про голокост (Вишгород) [10, с. 22].

Свідомість Редактора не може вмістити й, головно, примирити існування діаметрально протилежних ціннісних систем – соціалістичної та християнської, перемежованої українськими архетипними інфернальними істотами. Як антигерой М. Куліша з однойменної п’єси Народний Малахій, що витворив у власній свідомості химерний світ “голубої далі” з новими людьми. Хо, як і Малахій, викликає асоціації із біблійним пророком, адже він, змінивши голос, виголошує пророцтва головним чином з книги Езекіїла (Гл.13; Гл.14; Гл.37) [11]. Драматург перекодифіковує інфернальний образ Хо відповідно до теорії тягlosti, спадкоємності політеїстичних і власне християнських традицій (це представлено в сюжеті драми В. Вовк “Іконостас України”), що пояснює його художню трансформацію в іпостась одного з чотирьох великих пророків Старого Заповіту. Зроблене М. Фуко фундаментальне зауваження у праці “Божевілля та безум, історія божевілля в класичну добу”, що “божевілля – це відсутність творіння” контекстуально проходить через усю п’єсу Т. Клименко. Ж. Деріда вказує на те, що звернення до гіпотези про Злого Генія (Декарт) “викликає до життя можливість повного божевілля... (...) яке вже буде не тільки безладом тіла, об’єкта, тіла-об’єкта поза межами *res cogitans* (речей, які мислять),

поза межами політичного й поліційно організованої громади, а божевільням, яке введе руйнацію в чисту думку, в об'єкти суто надчуттєві, в поле ясних і чітко окреслених ідей..." [12, с. 106].

У п'єсі О. Клименко представлено згорнуту матрицю архетипного сюжету української народної казки "Ох", котрому віддають у найми непутящих синів. Він тричі спалює наймита, згорає "усе те дріб'язкове, мізерне, непотрібне, що заважає душі хлопця світитися чистим жаром" [2, с. 351]. Це також ініціативна матриця, що дивним чином переходить межу ірреального й втілюється в реальній людській долі, адже Редактор згорить як і Свідзінський – (архетип очисного вогню), але ні на що його тепло не придасться: "ні зігрітися, ні страву зварити. Хіба землю попелом угноїш" – підсумовує Хо. Душа Редактора не переживає очищення катарсисом, він винесений за межі кону – його ініціатива не завершена. Тепер головна буттєва апорія чоловіка – знання майбутнього й неможливість утрутитись, змінити його, й не дати загасити в собі Іскру Божу – поєднує з давньогрецькою поетикою трагедій, залишається єдине – сподіватись. Любов чоловіка до дружини та доньки, без віри та без ґрунту. Надія як одна з християнських чеснот (Віра-надія-любов), позбавлена софійності – мудрості й віри – гине.

Вповні погоджуємося з міркуваннями Л. Тарнашинської, що "феномен долі народжує феномен особистості. Проте важко відповісти на запитання: людина є суб'єктом чи об'єктом власної долі? Одне безперечно: доля формує людину більшою мірою, аніж людина – власну долю (...). Надто тоді, коли йдеться про граничне буття, буття на межі..." [13, с. 205]. Дослідниця в цьому контексті розглядає також мотив приреченості та втечі, радше удаваної втечі від долі-фатуму, спричиняючи психологічну та емоційну напругу, де домінує "диктат долі", "над свідомістю постійно тяжіє архетип долі, від якої "не втечеш". Спроби митця вийти із силового поля впливу програмованого є "своєрідною грою-удаванням, нібито доказом власної волі й водночас самовиправданням" [13, с. 205].

Драматург актуалізує тему Заповідей Божих, яких повинні дотримуватись у своєму житті християни. Восьма гласить: "Не свідчи неправдиво!" співвідноситься з професією Редактора – "інженера людських душ". Апокаліптичний час, коли брехня сугестує істину, коли слово-творяще сіє облуду в ще не осквернених душах. Одинадцятую заповідь пропонує Неда Неждана в однойменній п'єсі, де блазнювання постає як ще один принцип світобудови, профануючи архетипне співвідношення Учитель (Ісус) – учні (апостоли). У драмі О. Клименко в сприйнятті дійових осіб Заповіді Божі стають чимось схожим на плакати, зміст яких усім відомий і вже не викликає жодної емоції, згодом залишається у пам'яті лише нечітким обрисом. Псевдобожки марксизму-ленінізму-сталінізму намагаються знівелювати й переписати по-новому Слово Істини, вкотре, блазень намагається бути схожим на Пана.

К. Юнг стверджував, що заглиблення в прадавні віки, “є спуском у печеру ініціації і потаємного знання. Подорож через психічну історію людства має своєю метою відновлення цілісності людини з допомогою пробудження пам’яті крові. Спуск до Матерів дозволив Фаусту реконструювати цільну гріховну людину – Паріса, з’єданого з Єленою – того homo tonus (цільна людина), котрий був забутий сучасниками, що загрузли в однобічності” [14, с. 423 – 424]. Фінал п’єси драматург означає в символічно-містичному ключі. На фоні чорного неба, де під старою грушею сидить Хо, до якого підходить Редактор, теж увесь у білому й їх засипає цвітом-снігом. Вони обоє дивляться на нас, неначе совість і сумління волають до Образу Божого в людині.

О. Клименко в драмі “Intermezzo”, як і в епоху бароко, прагне до максимального задіяння когнітивних структур читача (сприйняття, мови, мислення, пам’яті і навіть дії). Архетип голоду/смерті в п’єсі сучасного драматурга постає в дуалістичній природі матеріального та духовного, репрезентується через політеїстичні, християнські, психологічні сюжетні коди.

### **Література**

**1. Ткач М.** Володимирові боги: міфологічний зміст та систематизація головних персонажів язичницького культу / М. Ткач. – К.: Український Центр духовної культури, 2002. – 192 с. **2. Войтович В.** Українська міфологія / В. Войтович. – Вид. 2-ге, стереотип. – К.: Либідь, 2005. – 664 с. **3. Чечель Н. П.** Повертаючи стиль: філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. / Н. П. Чечель – К.: Видавець ПАРАПАН, 2004. – 240 с. **4. Дугін О.** Лекції. Центр консервативних досліджень / О. Дугін // Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://konservatizm.org/regions/rostov/060409131117.xhtml>. **5. Клименко О.** “Intermezzo” / О. Клименко // Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://kurbas.ua>. **6. Газнюк Л. М.** Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття. Монографія / Л. М. Газнюк. – К.: ПАРАПАН, 2008. – 368 с. **7. Міщенко І.** Архетипний страх голоду / І. Міщенко // Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://yoga.net.ua/lib.bhp?show>. **8. Шаповал М.** Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми: монографія / Мар’яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 352 с. **9. Бреле-Руеф К.** Божественна паранойя / К. Бреле-Руеф // Історія світової релігієзнавчої думки: Хрестоматія. – К.: Тандем, 1999. – С. 350 – 355. **10. Енциклопедія постмодернізму** / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун]. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с. **11. Біблія.** Святе письмо Старого та Нового завіту. – К.: БМВ, 1991. – 1528 с. **12. Дерида Ж.** Письмо та відмінність / Ж. Дерида. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 602 с. **13. Тарнашинська Л.** Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К.:

Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 534 с. 14. Юнг К. Пикассо // Юнг К. Г. Избранное / К.-Г. Юнг. – Минск: Попурри, 1992. – С. 417 – 426.

**Когут О. В. Архетип голоду/смерті в сюжетах сучасної української драматургії**

У статті автор розглядає архетип голоду в сюжетах сучасної української драматургії. Аналізується п'єса О. Клименко “Intermezzo”, досліджуються її політеїстичні, християнські, психологічні сюжетні коди.

*Ключові слова:* сюжет, архетип голоду, Бог, хліб.

**Когут О. В. Архетип голоду/смерти в сюжетах современной украинской драматургии**

В статье автор рассматривает архетип голода в сюжетах современной украинской драматургии. Анализируется пьеса О. Клименко “Intermezzo”, исследуются ее политеистические, христианские, психологические сюжетные коды.

*Ключевые слова:* сюжет, архетип голода, Бог, хлеб.

**Kogut O. V. Archetype of hunger/dead in the plots of modern Ukrainian drama**

In article the author investigates the archetype of hunger in the plots of modern Ukrainian drama. To the analysis of the play O. Klymenko “Intermezzo” are analyzed. Their polytheistic, Christian and psychological plot codes are investigated.

*Key words:* plot, archetype of hunger, God, bread.

УДК 821.161.2 Ш – 31.09

**Л. О. Костецька, Л. В. Чернявська**

**КАЗКОВИЙ НАРАТИВ  
РОМАНУ “ЕЛЕМЕНТАЛ” В. ШКЛЯРА**

Однією з форм літературної гри є інтертекст, що виявляється в архітекстуальності, а саме жанровому або структурному зв'язку з іншими текстами. Про цю тенденцію своєрідної близькості творів, що ведуть між собою діалог або перегукуються згадує І. Скоропанова, яка відзначає такі риси сучасного постмодерного тексту: свідомо цитатність, інтертекстуальність, використання гетерогенних елементів різноманітних семіотик, принципи ризоми, відсторонення через мовну масу, іронію, метамовна гра, організуюча роль ритму, розважальність і

одночасно суперінтелектуалізм/суперерудованість і – в зв'язку з цим – використання жанрових кодів як масової, так і елітарної літератури, а також наукового дослідження, орієнтація на множинність інтерпретацій тексту [1, с. 60]. Поки робота над твором триває відбувається два діалоги: між створюваним текстом і текстами, що були створені раніше; а також між автором та читачем. Таким чином, в романі письменник залучає казкові сюжети й мотиви з метою творення мовної гри, читач, у свою чергу, сприймає ці правила гри і бере в ній участь декодуючи, “впізнаючи” загальновідомі тексти.

Основою роману В. Шкляра “Елементал” стала казка про Котигорошка, автор використовує низку казкових мотивів – казки “Котик та півник”, “Кобиляча голова”, “Іван-Побиван”, “Князівна-жаба”, “Лисичка-сестричка і вовк-панібрат”.

До того ж казка, міф є найдавнішими формами осягнення дійсності. З міфологічних оповідей постають легенди й казки. Казка є одним із найдавніших епічних жанрів. Як вказує А. Ткаченко, “епос розвивався і в прозовій формі, від народних казок, оповідань, притч, повчань” [2, с. 80]. Жанр казки генетично пов'язаний із міфом, який поступово втрачає сакральні моменти. Міф, на думку Н. Фрая, є імітацією дії, яка знаходиться близько або на можливій грані бажань. Він зауважує, що “у примітивних спільнотах жваво розвиваються міфічні і народні казки... У нашій традиції належне місце відведене ймовірності людського досвіду, що вміло і постійно підлягає імітації” [3, с. 114].

Оригінальне трактування міфу знаходимо у Г.-Г. Гадамера, який вказує на одну з його функцій у змінній системі художньо-естетичних орієнтацій. Він зазначає, що кінець V століття відзначається зростанням мовної свідомості, ознаменовується появою нового риторично-діалектичного ідеалу виховання. Тоді міф стає “мало не риторичним поняттям для розповідного способу зображення взагалі. Адже розповідати – це не “доказувати”, а тільки хотіти переконувати й бути вірогідним” [4, с. 108]. Отже, спостерігається тенденція викладу промов у формі міфу, яким активно починають користуватись майстри риторики, міф стає вигадкою. Певно, що на цьому етапі відбувається відокремлення міфу і казки, генетично споріднених жанрів.

Своєрідний підсумок у вирішенні проблеми співвідношення казки і міфу робить В. Пропп, дискутуючи із К. Леві-Стросом. Він підкреслює, що казка народжується пізніше за міф, і хоч вони й можуть існувати паралельно, але їхні сюжети належать до різних композиційних систем, таким чином, становлять собою різні сюжети [5, с. 227]. В основі їх розмежування полягає вже названа нами втрата сакралізації, притаманна казці.

Рисами жанру казки є невизначеність хронотопу, ілюстрування етичної теми, алегоричність, символічні й фантастичні елементи. Він досить канонізований як будь-який жанр народної творчості, зокрема, “найвизначальнішою рисою казки є вигадка, творча мрія, фантазія, якою

більш чи менш інтенсивно забарвлено кожен оповідку. Сюжет казки завжди викінчений, динамічний” [2, с. 139]. Такими ж характеристиками наділений і пригодницький жанр і це зближує його з народною казкою. Казка і міф стоять у витоків літературної творчості, тому В. Шкляр не випадково обирає народний казковий сюжет. Ця літературна гра є цікавою для “впізнавання” сучасним українським читачем.

Народна казка має ряд класифікацій. Так, в радянській фольклористиці виробилась вульгаризована суспільна класифікація: казки про тварин, чарівні (героїко-фантастичні) та соціально-побутові [6, с. 6]. Більш вдалим, на нашу думку, є поділ на тематичні групи, який був зроблений С. Єфремовим: казки про звірів, моралістичного змісту, з міфологічною основою, побутові [7, с. 266].

Дослідник фольклору В. Пропп порушує важливу проблему визначення такого жанру як казка. На його думку, жанр – поняття умовне, в загальноприйнятому розумінні казка є жанром, але “до складу казок належать різні за своєю поетичною природою твори. За своєю поетичною структурою чарівні казки – дещо зовсім інше, ніж казки кумулятивні чи казки про пошехонців. Відповідно, казка – поняття більш широке, ніж жанр” [5, с. 175 – 176]. Притримуємось і ми такої думки, до того ж дійсно народна казка акумулює в собі національні ментальні структури.

В. Пропп дослідив елементи поетики народної казки, порушивши важливу проблему наукової класифікації і каталогізації народної прози. Він подає таку класифікацію казок за структурною ознакою: чарівні, кумулятивні (ланцюжкові казки, форма яких побудована на основі накопичення, нагромадження, що завершується веселою катастрофою, наприклад, казка “Ріпка”).

В. Шкляр використовує казки про звірів, моралістичного змісту та казки з міфологічною основою (за тематичним поділом С. Єфремова), казки чарівні за структурою.

Для В. Шкляра казкові сюжети є художньою грою, до якої він активно залучає читача. Письменник спонукає реципієнта впізнавати зашифровані в творі, можливо призабуті сюжети, які є приємними для згадування, бо вони належать до періоду дитинства, найщасливішого для кожної людини.

Зооморфні образи твору готують до сприйняття казкового нарративу роману. Уявні перевтілення головного героя в коня (жеребця) переходять у фольклорні мотиви брата й сестри. Ці образи передбачають як позначення прямої родової приналежності, так і образу наречених. У В. Шкляра мотив “брата-сестри” зовнішньо отримує форму “легенди”: брат (головний герой) шукає свою “сестру” (Асю). Цей мотив залучає до свого семантичного поля й пісенний елемент наречених (що в деяких піснях трансформований у мотив інцесту (світовий і національний міфологічний мотив), наприклад, народний сюжет розроблено у творі М. Костомарова “Брат з сестрою”) і казковий сюжет, коли брат іде



шукати свою сестру (і братів), щоб визволити її від змія (“Казка про Котигорошко”). Отже, вже тут накреслюється казкова семантика образів: головний герой – Котигорошко, Біслан – Змій (трансформація цього образу передбачає й біблійного спокусника, адже Біслан спокушає Асю піти з ним і вона зраджує головного героя, якому обіцяла піти “до Холодного Яру сестрою-жалібницею (сестра, сестра...)” [8, с. 96], Ася – сестра (із трансформацією в образ “лисички-сестрички”).

Ася-студентка приймає пропозицію головного героя бути членом молодіжного військового формування “Холодний Яр”, відвідує заняття зі східних двобоїв, а потім, закохавшись у красеня Біслана, що входив до проросійського чеченського угруповання, стає не лише його соратницею-помічницею, а й одним із найактивніших учасників угруповання. Так “сестриця-жалібниця” (образ овіяний ніжністю, має високий реєстр служіння величній справі, наприклад, у дослідженні М. Костомарова суспільного життя українців, що відбите у народній творчості, вказується, що сестра в українців – це особа, гідна любові й поваги, “сварка брата й сестри вважається однією з причин кари Божої над зіпсованим суспільством людського роду” [9, с. 172]) стає “лисичкою-сестричкою” (символом хитрощів, підступності, зради).

Для народної казки є характерною опозиція позитивного персонажа й злих сил, які зазнають неминучої поразки. Всі персонажі казок умовно можна поділити на злотворців, добротворців, знедолених. Персонажі казок часто подібні своїми діями, їх самотність виявляється у зовнішності, характерах, мові, поведінці, зброї, атрибутах. Наприклад, Котигорошко воює зі змієм булавою. Ці самотні риси багатирів актуалізує й В. Шкляр у романі. Так, свої дії головний герой зіставляє із діями казкових багатирів Котигорошка та Івана-Побивана: “...я терпляче чекав, поки він застигне на обох ногах після викрутасу, і просто, по-нашому дзизнув його кулаком у маківку. Так забивають цвяхи у дошку, і, думаю, ось так по-простому гатив по голові змія Котигорошко, не витрачаючи сил ні на “і-й-йя”, ні на зайві рухи” [8, с. 107]; “Тому на прощання я взяв кухоль, у якому плавав рудий недопалок, і так, як Іван-побиван витискав юшку із каменя, вичавив з нього коричневу водичку та того, що прикинувся мертвим” [8, с. 108]. Цей епізод бійки в барі доповнюється не лише зіставленнями з казковими можливостями позитивних персонажів, але й поповнено яскравими образами інших казок: лисички-сестрички із казки “Лисичка-сестричка і вовк-панібрат” та образ віника й прутика. Формальним творцем казкового нарративу є оповідач-головний герой, який також наслідує розмовну, діалогізовану оповідь характерну для казок, зокрема застосовується діалог текстів (інтертекст): “Придурився, звичайно, як та лисиця, – згадав я ще одну казку, – і поки стрижений під “нулівку” валах, підбігши до мене, розвертав свою долоню “в ребро”, я міг би розповісти всю казку про лисицю, яка прикинулася мертвою, щоб вкрати у діда-лоха рибу, але в мене було вже мало часу, я ще мав купу справ до одинадцятої вечора, і

тому без будь-яких фокусів заломив ту руку назад і викинув угору своє коліно. Руця хруснула легко, як єдиний пруттик, витягнутий із віника. А всього віника зламати важко, цю казочку засвоїли навіть івани-придурки, й вони сипнули на мене гуртом, але, якщо серйозно, серед них не виявило жодного путнього спаринг-партнера для мене...” [8, с. 108]. В одному невеликому уривку (приблизно одна сторінка) використано чотири різнотипних казкових сюжети, за персонажами яких закріплені стійкі алегоричні характеристики.

Автор не лише послідовно асоціює дії головного героя із діями казкових персонажів Котигорошка і Івана-Побивана, але й застосовує сюжетний хід вербалізації персонажами цього казкового сюжету. Хеда, що є втіленням казкового образу королівни, яку отримує Котигорошко як винагорода за пригоди, просить головного героя розповісти їй казку. Коли він розповідає казку про Котигорошка, виявляється, що Хеда її знає: “Я жила в Україні. І, між іншим, ходила до школи” [8, с. 156]. Цей вислів супроводжується редакторським коментарем, який пояснює авторську алюзію: “Очевидно, тут натяк на те, що Джохар Дудаєв свого часу служив на Полтавщині, де стояла військова авіачастина” [8, с. 156].

Казковий наратив, пов’язаний з образом Хеди, увиразнює образ елемента. Коли виявляється, що врятована головним героєм дівчина – елементал, і немає жодного стосунку до родини Дудаєва, казка про Котигорошка виявляє свою приналежність до світової міфології, як сакральний текст, який є обов’язковим елементом світової культури – “Елементали знають усе, – сказав він [Андре Сіак]. – І коли перевтілюються в іншу людину, то роблять це бездоганно.

Бездоганно... Ось що означало це слово, коли йшлося про моє завдання. Про текст...” [8, с. 194]. Казка стає одним з елементів тексту, що складає головний герой виконуючи завдання і завершуючи власні невирішені питання, що постали на його життєвому шляху (завершення історії з Асею, “королівна” як винагорода за здійснення завдання, повернення в Україну).

Основним казковим сюжетом роману є казка про Котигорошка. Саме з ним асоціюється шлях головного героя. Персонажі цієї казки є давніми втіленнями уявлень людини про міфологічних істот, що населяють світ. Свідчення цього знаходимо у М. Костомарова: “Землю слов’яни населяли істотами добрими й злими. ... так в Росії вірять в котигорошків, чоловічка з ногіток – борода з лікоть” [9, с. 230]. Образи казок відбивають давні уявлення людини про добро і зло, що виявляється у поділі персонажів на добрих, носіїв справедливості, таких, що захищають жертв злоторців (знедолених), і злих, що кривдять, беруть у полон сестер, братів, посягають на їх життя. Як зазначають укладачі збірки “Українські народні казки”, “до цікавого художнього різновиду добротворців належать міфологічні істоти, які є своєрідним віддзеркаленням мрій людини про полегшення праці в усіх сферах трудової діяльності (Скороход, Слухало, Стріла, Морозно, Вернидуб,

Сучимотузок, Крутивус та ін.)” [6, с. 12]. Тому, говорячи про казковий наратив роману, слід враховувати сакральне значення казкових образів.

Казковий наратив постає у формі своєрідної літературної гри. Головний герой здійснюючи свій шлях ніби грається у казку: “Поїдемо борозною, яку проклав змії, – я все ще грався у казочки. – А там біля його двору ви мене почекаєте. Я покажу де.

– Якою ще борозною? – спитав тупий Сміт.

– Працюєш у тракторній бригаді і не знаєш, що таке борозна?” [8, с. 109].

Гра є одним із найцікавіших літературних прийомів. Гра, на думку Й. Гайзінга, має ряд рис: вона є вільною діяльністю, умовним заняттям, що виконується повсякденним життям; має ізольований характер, обмежуючись часом і простором; виконується за певними правилами; створює специфічну емоційну атмосферу напруги, ритму, гармонії; створює певні громадські угруповання [10, с. 30]. Постмодернізм ревізує концепцію гри. Постмодерністська гра – це “гра в літературу”, мистецтво взагалі, це “гра в літературний твір”, “гра з літературним твором”. Шлях головного героя також постає як суцільна гра, що за змістом нагадує казкову історію.

Мотив дороги постає як перегук казкового тексту і авторського тексту, в якому оповідачем є головний герой (він є відповідальним за нарацію). Письменник у тексті виділяє графічно змістову концепцію шляху головного героя, яка визначається казковою структурою і виявляє архітекстуальний зв'язок, запозичуючи загальнотекстовий стилістичний прийом подачі змісту: “Дорогу, яка вела п р я м о, добре висвічували фари “Опеля”, а коли спалахувала блискавка, то темрява розсувалася навсібіч, і було добре видно березові гаї, розкішні листяні переліки, озерця... Не знаю, за що так дехто не любить Московію. Чудова країна, замилуєшся. Особливо ці берези... Я б сказав, країна березового ситцю... липового штапелю і соснового вельвету” [8, с. 110]. Графічне виділення робиться за допомогою напівжирного шрифту, крім того, в розрядку написано слово, що вказує на напрямок, який обирає головний герой на роздоріжжі (ліворуч, праворуч, прямо). Накреслюється казковий хронотоп.

Шлях обрано за казковим зразком і цей вибір здійснюється у формі гри. До цієї гри залучено й інший інтертекст. Дії відбуваються на ворожій території (щось подібне до “тридесятого царства”) і ця територія також інтертекстуально означена: країна “березового ситцю”. Цей інтертекст доповнено автором-оповідачем: також країна “липового штапелю” і “соснового вельвету”. Таким чином, ворожий простір поетизується і йде розмежування географічне (поетичне) і змістово-політичне (територія зла).

Продовжуючи “грати” в казкову дорогу автор більш чітко розставляє змістові акценти (накреслюючи антиномію добро-зло): “Коли ми повернули праворуч, я подумав про коня, а коли ліворуч – про голову.

І попросив Вессона вимкнути фари, хоча до того найідилішнього куточка було ще далеченько” [8, с. 110 – 111]. Наратор імітує казковий вибір, актуалізуючи (шляхом графічного виділення) елементи казкового тексту.

Підтвердження власного вибору (казкове “прямо підеш – сам загинеш”) перемежується із мотивом елемента: “поплив поміж дерев уперед, п р я м о, п р я м о” [8, с. 111], “я дістаю твого дна і пливу п р я м о, п р я м о, мені лиш кілька разів доведеться виринути на поверхню, щоб набрати повітря й окинути оком, що там попереду” [8, с. 113].

Гра в дитячий фольклор відбувається із застосуванням алегоричних образів лисички-сестрички, зайчика, а також із загальнотекстовим стилістичним прийомом подачі змісту у вигляді казки й лічилочки: “Ні-ні, тепер він спатиме довго, не менше за старшого брата, котрий пішов наловити йому риби, а тут лисичка-сестричка, та, що діда-лоха обдурила, чи то пак, він зустрів зайчика... Раз, два, три... коротка якась лічилочка, треба сказати” [8, с. 116].

Слід звернути увагу на те, що казковий інтертекст є більш інтенсивним у другій частині твору. Письменник активно асоціює дії головного героя з діями казкових богатирів: “Вони не здогадувалися, що я їм не довіряю, не знали, що в “Какаду” я побував у ролі Котигорошка, а в такому разі під час моїх московських пригод Ібрагімові випала роль Вернигори, Смітові – Вернидуба, а Вессонові – Крутивуса. Усе в тому суворому порядку, як ці хлопці з’являються в казочці, а потім намагаються обвести Котигорошка довкола пальця” [8, с. 130]. Оповідач дотримується структури казкового сюжету.

Оціночні характеристики образів також витримані у казковому стилі: “А казочка вона ж мудра. Вона каже, що ці найвірніші друзяки вирішують убити Котигорошка відразу після того, як він визволить королівну. Тому я й повертався до них з королівною уже готовий до всього” [8, с. 130]. Дії побратимів Котигорошка відзначаються підступністю, яку породжує заздрість. Казка в цьому випадку є надзвичайно правдивою і точною у відтворенні людської психології. Цей урок засвоює і головний персонаж.

Оповідач в романі легітимізує казкову гру. Головний герой визнає свою гру в казку: “Погравшись ще трохи в Котигорошка, я без зайвих зусиль знайшов собі нове помешкання” [8, с.131]. Казковий наратив пов’язаний і казкою про Котигорошка подає підсумок пригод головного героя, який асоціюючи свої дії з казкою робить логічний наголос на перемозі добра над злом, коли всі злотворці покарані, а добротворець отримує свою нагороду за виконану місію: “Єдине в чому я переплюнув Котигорошка і що зовсім не входило в мої плани, то це, що у лігві змія я знайшов відразу і сестру Оленку, і королівну” [8, с. 130]. Власне завершення шляху підсумовується асоціацією, казковим інтертекстом.

Казка про Котигорошка пов’язується з іншими казками. В одному

з уривків відбувається своєрідний перехід від одного казкового сюжету до іншого: “Я позирнув у дзеркало на свою королівну і подумав, що, зрештою, всі ці казочки закінчуються весіллям, де п’ють мед-горілку, по вусах тече, а в рот не попадає. А мені про одруження нема чого й мріяти. Хіба що колись трапиться якась царівна-жаба” [8, с. 132]. Так, образ царівни-жаби постає багатосемантичним: по-перше, це образ досконалої краси, яку головний герой отримує в нагороду, по-друге, образ царівни-жаби пов’язаний із пошуком і визволенням із полону змія, по-третє, царівна-жаба є стійкою асоціацією із військовим загоном “Жаби”, до якого обоє елементалів (головний герой і Хеда) належать.

Ще одне казкове втілення персонажів казки про Котигорошка – дідок з бородою в сажень, який в давніх віруваннях поставав як злий дух: “Та ген же він, той дідок із бородою на сажень, що хотів ухопити Котигорошка за чуба, та не вхопив, не вхопив... а тепер він летить назустріч на “мерсі”, ввімкнув сирену...” [8, с. 134]. Російський міліціонер став втіленням казкового образу. В ньому автор закріпив стереотип сучасного міліціонера – людини часто відданої справі, проте позбавленої творчого підходу до справи.

В казковому дусі розв’язується питання шляху (Квесту) головного героя, який він здійснює як власне призначення. Зробивши свій вибір одного разу – ставши воїном – він щоразу має ризикувати життям: “праворуч підеш – коня втратиш, ліворуч підеш – без голови зостанешся, а вирушиш прямо – назад не вернешся. Вернусь, не вернусь – не знаю, тільки знаю, що я вже втратив коня” [8, с. 139]. Казкові три шляхи, з яких обирає головний герой, це й три українські шляхи, які доводиться обирати нації в різні моменти її існування: “Тільки от три шляхи у мене українські” [8, с. 144]. Надзвичайно насичений інтертекст роману є ясним і зрозумілим для сучасного читача, він також свідчить про ерудицію автора, заглибленість у тему твору.

Казкова інтертекстальність простежується на змістовому рівні й виявляється в подібності композиційної і сюжетної організації (гра в казки головного героя). Пригадування казкових сюжетів, ідентифікація себе через посередництво іншого тексту стає основною прикметою характеру головного персонажа. Інтертекст є джерелом емоцій і елементом творчої реалізації письменника.

### **Література**

- 1. Скоропанова И.** Русская постмодернистская литература: [учеб. Пособие] / И. Скоропанова. – М. : Флинта: Наука, 2001. – 364 с.
- 2. Ткаченко А. О.** Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): [підручник для гуманітаріїв] / А. О. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
- 3. Фрай Н.** Архетипний аналіз: теорія мітів / Н. Фрай // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 109 – 135.
- 4. Гадамер Г.-Г.** Герменевтика і поетика / Г.-Г. Гадамер. – К. : Юніверс,

2001. – 288 с. **5. Пропп В. В.** Поетика фольклора / В. В. Пропп. – М.: Лабиринт, 1989. – 352 с. **6. Українські народні казки.** – К. : Веселка, 1989. – 412 с. **7. Єфремов С. О.** Історія українського письменства / С. О. Єфремов. – К.: Femina, 1995. – 688 с. **8. Шкляр В. М.** Елементал / В. М. Шкляр. – Львів: Кальварія, 2007. – 200 с. **9. Костомаров М. І.** Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров. – К.: Либідь, 1994. – 384 с. **10. Квіт С. М.** Основи герменевтики / С. М. Квіт. – К.: Видавничий дім “КМ Академія”, 2003. – 192 с.

**Костецька Л. О., Чернявська Л. В. Казковий нарратив роману “Елементал” В. Шкляра**

У статті досліджується казковий нарратив роману “Елементал” В. Шкляра. Письменник використовує тематичний поділ казок С. Єфремова. Казкова інтертекстуальність простежується на змістовому рівні й виявляється в подібності композиційної і сюжетної організації.

*Ключові слова:* інтертекст, казка, гра, міф, мотив дороги.

**Костецкая Л. А., Чернявская Л. В. Сказочный нарратив романа “Элементал” В. Шкляра**

В статье исследуется сказочный нарратив романа “Элементал” В. Шкляра. Писатель использует тематическое разделение сказок С. Ефремова. Сказочная интертекстуальность прослеживается на содержательном уровне и проявляется в схожести композиционной и сюжетной организации.

*Ключевые слова:* интертекст, сказка, игра, миф, мотив дороги.

**Kostetska L. O, Chernyavska L. V. The fairytale narrative of V. Shklar’s novel “The Elemental”**

The article uses the thematic division of S. Efremov’s fairy tales. Fairytale intertextuality can be fallavved an the content level and is being found in the composition and plot organization similarity.

*Key words:* intertext, fairy, game, myth, quest.

УДК [821.161.2.09:087.5]+929 Мензатюк

**О. С. Перетяга**

**“КИЇВСЬКІ КАЗКИ” З. МЕНЗАТЮК:  
ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ ОБРАЗУ МІСТА  
У ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

У кінці ХХ – на початку ХХІ ст., а надто останнім часом, набуває нового наукового осмислення урбаністична література. Надмірна увага

письменників до міста як генератора розвитку людської цивілізації, спричинена кризою межі століть: духовною, соціально-політичною, світовою економічною. У світі відбувається певний дисбаланс, дезорієнтування, хаос, у якому література покликана адаптувати сучасне суспільство до зматеріалізованого життя. За словами дослідниці української урбаністичної прози ХХ століття В. Фоменко: “Спільна мета письменників – осмислити місто як модель світобудови та усвідомити, як місто і світ в цілому взаємодіють із внутрішнім світом сучасника” [1, с. 9].

Окрім згадуваної вище праці В. Фоменко “Місто і література: українська візія”, дослідженню урбаністичної теми в українській літературі приділяли такі літературознавці, як І. Кравченко, Р. Мовчан, С. Павличко, М. Ткачук. Останнім часом усе частіше з’являються праці, у яких ґрунтовно досліджена тема міста. Маємо на увазі передовсім наукові праці Т. Зарембської “Початки польського урбаністичного письменництва”, В. Топорова “Місто і міф” та ін. І все ж наведені монографії використовувалися у даній статті лише в плані методологічному, оскільки в них аналізується зовсім інший матеріал.

Незважаючи на численні наукові студії, присвячені дослідженню урбаністичної літератури, тема наукової розвідки ще не була предметом спеціальної праці в українському літературознавстві кінця ХХ – початку ХХІ ст. Крім того, у ній уперше розглядається особливості зображення міста в дитячій літературі, у дихотомії “дитина – місто”.

Формулювання теми підказує, що в центрі нашої уваги проблема, яка не може бути розкрита в межах однієї статті. Наша мета – віднайти підхід до цієї проблеми і визначити особливості зображення міста в українській постмодерній літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. у площині збірки казок З. Мензатюк “Київські казки”. У зв’язку з цим серед важливих літературознавчих завдань актуальними виявляються:

- спроби осмислення передумови становлення та генези розвитку урбаністики в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст.;
- з’ясування особливостей художньої розробки теми міста в дитячій літературі на прикладі творчості Зірки Мензатюк;
- аналізування “Київських казок” письменниці, розкриття образу міста;
- оцінювання внеску Зірки Мензатюк у модернізацію сучасної літературної казки.

Короткі обриси урбаністичної тенденції в українській літературі допоможуть нам глибше зрозуміти специфіку змалювання образу міста в художніх творах різних епох, і спроектувати ці модерні надбання на дитячу літературу.

Починаючи від становлення української літератури і до кінця ХІХ ст., урбанізм у певній мірі позначився на творчості таких видатних митців, як Г. Сковорода, І. Котляревський, М. Гоголь, Т. Шевченко, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, у багатьох їхніх творах місто поставало в

опозиції з селом. Це пояснюється тим, що українське суспільство до XIX ст. та й протягом нього залишалося суспільством сільським, де місця справжнім міським громадянам не було. Місто було перш за все адміністративним центром, тому в українській суспільній свідомості воно поставало ніби в двох іпостасях: як втілення державності, і як втілення влади грошей, що знівечують людську душу. Місто сприймалося, як суцільне зло і приблизно так зображувалося в літературі у 80-х роках. Проза XX століття перестала орієнтуватися виключно на село або й зовсім від нього відмежувалася. Місто стає втіленням надій на краще життя, чому сприяє суспільно-історичний розвиток України. Письменники заглиблюються у сутність урбанізованого життя людини, досліджують складні стосунки людини і міста. Але особливим є те, що найчастіше в українській літературі відчутні антиурбаністичні трагічні мотиви, представлені в основному в опозиції “герой – місто”. Герой урбаністичної прози стає завойовником великого міста, переважно це виходець із села, який прагне підкорити цілий світ, але місто ламає його, герой асимілюється з містом, втрачаючи власне “я”, що викликає у душі героя екзистенційний жах (Г. Тарасюк “Тікаймо, Адаме, тікаймо!..”).

На теренах раннього модернізму образ міста сприймається як чуже, вороже середовище. Аби наблизити його, письменники звертаються до містифікації (М. Вороний, Ю. Будяк, А. Мамонтов). На думку Я. Поліщука, дилема рустикальної та урбаністичної ідей залишається визначальною також у творчості українських майстрів 1920 – 1930-х років – В. Підмогильного, Б.-І. Антонича, М. Хвильового, Є. Плужника, В. Домонтовича, І. Вільде [2, с. 39]. Своєрідним експериментом зі словом і звуком став вірш М. Семенка “Місто”, написаний у футуристичному ключі, де письменник вдало відтворив особливий кругообіг людського життя у мегаполісі.

З плином часу українська проза входить в нову “текстову психореальність міста, збагачуючи мову виражально-зображальними можливостями модерного виміру” [3, с. 44], що значною мірою позначилося на одному із перших українських міських романів “Танець тіней” (“В лабетах”) М. Яцківа, оповіданні “Над морем” Лесі Українки, романах В. Підмогильного та В. Домонтовича. Українське місто уславлюють і письменники інших літератур: Київ у творах російського класика М. Булгакова, Львів у творах австрійського письменника М. Поллака та ін.

На початку XXI ст. зовсім нового звучання набуває роман Олександра Ірванця “Рівне/Ровно”, який є новаторським у зображенні фантазмагоричного міста, болючої проблеми двох Україн. Нещодавно з’явилася урбаністична збірка поезій Богдана-Олега Горобчука “Місто в моєму тілі”, яка наскрізь пронизана суто міським духом, егоцентризмом, тілесністю. Урбанізм в літературі для дорослих, не міг залишити обабіч літературу для дітей, спочатку це були просто міські казки, на зразок



мандрів якоїсь тварини чи людини містом, але згодом місто стає тлом для створення сюжетів і образів для дитячих творів (І. Калинець).

В українській урбаністиці протягом попередніх століть поставали опозиції “місто і село”, “людина і місто”, “жінка і місто”, але “дитина і місто”, або “дитина в місті” зустрічаємо рідше. Треба зазначити, що в основному в літературі проблемі дитини і міста приділяли увагу найчастіше жінки, які не боялися експериментувати зі словом, сюжетом, інстинкт материнства змушував перейматися проблемами сучасності, переживати за підростаюче покоління, виховувати його на прикладі своїх літературних шедеврів. Взяти хоча б новелу Є. Кононенко “Три світи”, де через уяву дитини зображено розшаровану структуру міста: нижчий, зубожілий світ людей і душ, середній світ – життя міської інтелігенції та вищий – світ який живе духовним життям. І все ж таки найбеззахиснішими на сторінках урбаністичних творів постають діти, кинуті батьками на самоті з великим містом (“Один на трасі”, “Янгол з України” Г. Тарасюк, “Гидке каченя” Л. Тарнашинської). Або знедолені діти, діти сироти (“Тінь світла на темнім асфальті” Г. Тарасюк, “Життя без батьків...” Н. Сняданко). Особливо цікавою з боку урбаністики є трилогія І. Вільде “Метелики на шпильках”, де дитина зображена не як екзистенційний завойовник міста, а розгублена і самотня інфантильна людина.

Від позначеної у попередніх творах екзистенційної опозиції “дитина – місто – самотність”, де дитина постає у неприродному для неї соціумі, як центр ряду екзистенційних станів, спричинені ворожим ставленням міста, поступово відходять сучасні українські дитячі письменники. Саме ці метаморфози позначилися на “Київських казках” Зірки Мензатюк. Бо саме трагедія української зурбанізованої особистості, на наш погляд, бере витoki з національної ментальності українців. На зламі ХХ і ХХІ століть, образ міста стає мрією, надією на краще майбутнє, потужним індустріальним центром, культурним та науковим осередком тощо. Перед сучасними письменниками постає завдання показати дитину і місто у своєрідній дихотомії, а не в опозиції. Налаштувати дитячу свідомість на дружлюбне ставлення до міського життя, показати, що її особисте я не загубиться у міському вирі життя. Подібний оптимізм особливо необхідний в умовах кризового становища у світі, так однією з перших до цього завдання звернулася З. Мензатюк.

Задумка написати міські казки виникла у З. Мензатюк ще у шкільному віці, коли вона вперше побачила Київ: “Було то взимку, а зима тоді випала безсніжна й безнадійно сіра, звечора розкислою дорогою я добралася до поїзда, а вранці... Мені здалося, що сталося диво: Київ явився як біла казка, по коліна засипаний сліпучо-свіжим, пухнастим, чистим снігом. Звідтоді я не раз переконалася, що Київ таки казковий” [3, с. 95]. Крім того, до написання казок про Київ письменницю підштовхнула поїздка в Париж. Милуючись містом, З. Мензатюк зрозуміла, що про всі тамтешні дива вона дізналася з

художніх творів видатних митців: “Мені стало прикро, що Київ такою ж мірою не відображений в літературі, а мав би бути, бо він того вартий” [3, с. 95]. Спершу З. Мензатюк писала просто міські казки – про kota, який ходив на котячу виставку, про голубів, які оселилися у редакції газети “Радянська правда”. Згодом Київ став не лише тлом, а й головним героєм книжки.

Тематично “Київські казки” пов’язані зі столицею, її історичними закутками, де живуть, працюють, учаться, відпочивають кияни й забавляються вільний від уроків час діти. Київ – місто чарівне, міфічне, має свою багату історію, свою долю, свої народні звичаї, притаманні лише киянам. Тому Зірка Мензатюк з особливо патріотичним пафосом зобразила казкове місто у своїх творах, надала читачеві змогу дізнатися якомога більше про столицю України, прикипіти до неї серцем, відчути гордість за свою Батьківщину.

Головними героями творів З. Мензатюк стають звичайні діти, які й знайомлять з дивами Києва. Це дає змогу читачеві будь-якого віку дивитися на столицю замріяними дитячими очима, бачити те, що невіддільне очам дорослих: веселку з веселченятами у фонтані на Майдані Незалежності; відьом, які крадуть дощ, худобу і користуються парфумами “Чорна магія”; марсіанина, який приїхав подивитися на рай; справжнього Діда Мороза, що завітав на ялинку та інше. Завдяки своєму вмінню по-дитячому дивитися на оточуючий світ З. Мензатюк перетворила Київ на казку.

Образ Києва у “Київських казках” прикметно вбирає в себе різномірні асоціації: із побуту, стародавньої історії, індустріальних вражень, що переходять, зрештою, в ірреальну площину, розчиняючись у містичному тумані. Звернення до наїву, до ідей природної людини та світу первозданної, чистої екзотичної природи – творчий прийом Зірки Мензатюк. Сучасні українські дослідники нерідко сприймають це не як прийом, а як автентичну, як принципове повернення майстрів модерну до першоджерел.

Між тим, оцінюючи мотиви “Київських казок” З. Мензатюк, слід звернути увагу на парадоксальний характер поєднання первісних образів із сучасниками. У казці “День, що не має кінця” поряд зі звичайною дівчинкою йдуть Кий, Щек, Хорив та їх сестриця Либідь. У одній часовій площині їх об’єднує спільне свято День Києва. Звісно гості з далекого минулого не впізнають сучасне місто, яке змінилося: замість річки Почайни, яка у далекі часи була гаванню для княжих кораблів, з’явилася вулиця Почайнинська; на місці Боричіва узвозу, який вів на Княжу гору, тепер фунікулер, та й метро, безліч супермаркетів мало нагадують стародавній Київ. Але незмінним залишилося одне – живописні краєвиди: “Князь Кий вірив і не вірив, впізнав і не впізнав. Місто йому подобалося! А коли князь Кий поглянув з гори на мости через Дніпро, що наче стріли із молодецького лука, та як побачив за Дніпром міські масиви, що немов лебеді на воді, – Троєщину, Дарницю й аж ген-ген

Осокорки, – тут же Києве княже серце прихилилося до чудового міста...” [3, с. 32]. Оновлене місто залишило стародавню архітектуру, історію, а особливо незмінним залишився могутній дух Києва, його чоловіча харизма, велич.

Казки про Київ склали ще в княжі часи: казка про киянина з Подолу Кирила Кожум'яку, про чарівницю Добраду та ін. Кожна історична пам'ятка міста має свою легенду. Нещодавно з'явився твір сучасного дитячого письменника Олеся Ільченка “Місто з химерами” – це своєрідний міф про Київ, проілюстрований власними аматорськими фото автора.

Дія усіх казок збірки “Київські казки” З. Мензатюк відбувається у визначеному часі та просторі (сучасний дитині Київ), що значно відрізняє літературну казку письменниці від ініціального зачину, вживаного у народній казці. Так, стародавнє місто у творчості письменниці зображене у декількох площинах: у первісному своєму вигляді (з моменту заснування), у сучасному, модерному (європейське місто) й містичному.

Містичним він стає з настанням ночі, часом бісівських сил (казка “Про київських відьом та про дівчинку балетницю”). Лиса гора – місце їх зібрання у ніч напередодні великого свята, так званий “великий шабаш”. Саме той шабаш, який майстерно зображений у М. Булгакова (“Майстер та Маргарита”). Лиса гора у творі З. Мензатюк стає осередком усіх нечистот: “Крім киянок, прибули відьми й молоденькі відмочки з Гадяча, Бердичева, з преславного Конотопа, а дві дуже модні особи примчали з самого Парижа” [3, с. 67]. Звернення до містичної сторони Києва, обумовлено інтересом юного читача до страху, до паранормальних явищ. Світова дитяча література виявляє неабиякий інтерес до горору, що дозволяє дитині пережити власні страхи сміхом та іронією, сублімувати їх і звільнитися від негативних відчуттів, вгамовувати власну уяву. Тенденція літератури горору знаходить свої відголоски не лише у творчості Зірки Мензатюк, а й у творчості Олеся Ільченка “Таємниця старої обсерваторії”, “Місто з химерами” тощо.

Київ – одне з найбільших міст Європи, адміністративний, економічний, науковий і культурно-освітній центр України, де відбувається сплетення звичаїв, обрядів різних народів, культур. Показовим в цьому плані є ярмарок на Андріївському узвозі, майстерно описаний З. Мензатюк: “Там цілий ярмарок мистецтва. Зі всієї України сюди привозять, що найгарніше: гуцульські писанки, крелевецькі рушники, петриківські мальовані скриньки, опішнянські писані тарелі, а писані красуні й самі приїжджають звідусіль. І пісні також звідусіль – всі, які лиш є □...□ виступали циркові акробати, поляки з Кракова танцювали краков'як. Французи співали французьку пісню – і всі вони, як один, були в дерев'яних черевиках...” (“День, що не має кінця”) [3, с. 26, 31]. Тут дуже чітко передано яскраву кольорову гаму торгових рядів Андріївського узвозу: яскраві вивіски, розмаїття товару, мерехтіння

коштовностей та ін. Причому письменниця намагається нічого не втратити і добросовісно описує транспорт, обличчя людей, найрізноманітніші звуки і запахи, особливу емоційну атмосферу в місті, щоб у читача склалося враження про вирування життя у столиці.

Само по собі створення архітектурного обличчя Києва не стає для З. Мензатюк необхідним, хоча у казочці “День, що не має кінця” чимало суто описових сторінок. Топографічно чітко, із зазначенням районів і вулиць, відтворено столицю. Так, спочатку зображено оперний театр, згодом ботанічний сад, Майдан Незалежності, Хрещатик з його буденним поспіхом, гвалтом, пахощами тощо. Саме таке чітке зображення міста, відповідний поділ літературного матеріалу на окремі казки, які мають власну назву, характеризують збірку Зірки Мензатюк як урбаністичну.

Відповідним міським духом пройнято мову казок письменниці: численні довгі складні слова, штучно створені прикметники і прислівники, нагромадження однорідних членів речення, порівняльних зворотів, використання архаїзмів, міського сленгу та ін. Але особливості мовних зворотів “Київських казок” легко сприйматимуться сучасною дитиною, бо це природньо для міста.

Використання кольоративної лексики у творах З. Мензатюк – важливий засіб відтворення реальної дійсності й відображення особливостей художнього світосприйняття письменниці. Уміння Зірки Мензатюк відходити від пасивного споглядання явищ життя у місті Києві і прагнення відтворення їх не тільки крізь призму традиційних асоціацій з каштанами, але часто й усупереч їм, робить авторський стиль урбаністичної тематики З. Мензатюк самобутнім і своєрідним, індивідуалізує його.

Письменниця у своїх творах надає кольористичному епітетові великої значеннєвої ролі, перетворює його в епітет метафоричний і дуже часто – символічний; використовує його як характеротворчий засіб при змалювання образу міста. Київ у казках постає перед читачем у різні пори року, у різних кольорах. Навесні він бузкового кольору, влітку – зелений, восени – жовтогарячий, взимку – сліпучо-свіжий. Але перш за все Київ називають золотOVERXим, через золоті куполи безлічі київських церков.

Кольоратив “жовтий” представлений у досліджуваних творах у широкому спектрі не тільки відтінкових, але і смислових значень. Традиційним асоціативним значенням для цієї кольороназви є символ спокою, затишку, добробуту, чистоти, дитинності. Бузковий, фіолетовий – кольори найбільш тривалі, як правило досить трафаретно і навіть солодкувато використовувані в літературі. За допомогою цих кольорів автор зображує яскравість життя в Києві, його мінливість. Зелений колір у З. Мензатюк традиційно виступає символом молодості, сили, краси й надії, позначає тісний зв’язок з природою.

Окрім кольору, Київ у творах З. Мензатюк має й свій смак: він у солодкому київському торті, смачнющій київській котлеті, у вершковому морозиві й у варениках з вишні. Смакові, зорові, нюхові образи створюють атмосферу присутності Києва у кожному реченні казок З. Мензатюк, вказують на особливий міський дух.

Звернення письменниці до урбаністики в дитячій літературі – кардинально новаторський підхід. По-перше, тим, що образ Києва і життя в ньому дещо впізнане, знайоме, хоча у той же час трохи модернізоване, але все-таки впізнане для читача: знайомі красвиди, міський гвалт, специфічний український дух. Отже, твори З. Мензатюк написані в душі виключно національних традицій, до яких останнім часом мало звертаються письменники. У сучасній літературі відбувається прямиий супротив владі цієї традиції, подовження одвічної боротьби українства, однак зараз існують автори, які поєднують абсолютний модерн із національністю, скажімо, Леся Вороніна, Олександр Дерманський, Олесь Ільченко, Зірка Мензатюк та ін. Місто не стає для дитини чимось чужим, незнайомим, ворожим. Крізь призму дитячого світосприймання ми бачимо міську казку, у якій перетворено на казкових персонажів пересічних істот: журналістів щоденної газети, двірників, викладачів, студентів, митців, продавців і бездомних котів. Диво виникає просто під уважним поглядом письменниці на речі й події, повз які люди, поспішаючи, пробігають щодня. Постійні звернення до загальновідомих народних казок і легенд, наскрізний гумор надають неповторного чару “Київським казкам”. Саме таким Київ існує у дитячій уяві – без смогу, заторів на дорогах, всюдисущих куп сміття... Барвистий, привітний, з увічливими, усміхненими киянами та зачарованими, захопленими гостями. “Хтозна, може, оселившись у чарівній країні дитячих книг, наша столиця дійсно показковішає”, – зазначено у відгуку З. Жук на казки по-київські З. Мензатюк [5, с. 5].

### **Література**

- 1. Фоменко В.** Місто і література: українська візія / В. Г. Фоменко. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
- 2. Поліщук Я.** Сецесія: стиль парадоксів / Я. Поліщук // Слово і час. – 2000. – № 4. – С. 37 – 44.
- 3. Гусев В.** Человек и город в русской литературе конца XIX – начала XX века / В. Гусев // Література в контексті культури: [зб. наук. праць Дніпропетровського нац. ун-ту]. – Дніпропетровськ, 2001. – Вип. 6. – С. 43 – 50.
- 4. Мензатюк З.** Київські казки / З. Мензатюк. – Л. : Видавництво Старого Лева, 2006. – 91 с.
- 5. Жук З.** Казки по-київські / З. Жук // Друг читача. – 2007. – 9-29 березня. – С. 5.

**Перетята О. С. “Київські казки” З. Мензатюк: особливості зображення образу міста у дитячій літературі кінця ХХ – початку ХХІ століття**

Наукова стаття присвячена дослідженню урбаністичного способу життя у дихотомії “дитина – місто”. Особлива увага приділяється передумовам становлення та генезі розвитку урбаністики в українській літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст., зокрема у дитячій. Розкрито образ Києва у світоглядно-художній парадигмі “Київських казок” З. Мензатюк.

*Ключові слова:* урбаністика, місто, Київ, дитина, дихотомія.

**Перетятая О. С. “Киевские сказки” З. Мензатюк: особенности изображения образа города в детской литературе конца ХХ – начала ХХІ веков**

Научная статья посвящена исследованию урбанистического способа жизни в дихотомии “ребенок – город”. Особенное внимание уделяется предтечам становления и генезиса развития урбаністики в украинской детской литературе конца ХХ – начала ХХІ веков, особенно в детской. Розкрито образ Києва в мировозренческо-художественной парадигм “Киевских казок” З. Мензатюк.

*Ключевые слова:* урбаністика, город, Киев, ребенок, дихотомія.

**Peretyata O. S. “Kyiv fairy tales” by Z. Menzatyuk: peculiarities of city image depiction in children’s literature of the end of XX – beginning of XXI centuries**

Scientific article is devoted to the investigation of urban way of life in the dichotomy “child – city”. Particular attention is paid to presuppositions of formation and to genesis of urbanism development in Ukrainian literature of the end of XX – beginning XXI centuries especially in children’s literature. The image of Kyiv was disclosed in world outlook and artistic paradigm of “Kyiv fairy tales” Z. Menzatyuk.

*Key words:* urbanism, city, Kyiv, child, dichotomy.

УДК 821.161. 2.09

**С. Ф. Сіверська**

**НАРАТОЛОГІЯ: ДЖЕРЕЛА, ЗДОБУТКИ, ПЕРСПЕКТИВИ**

Українське літературознавство ХХ століття характеризується розмаїттям літературних течій, напрямків та шкіл. Однією з основних течій, яка не втратила своєї актуальності на сьогоднішній день, є наратологія, об’єктом дослідження якої є теорія оповіді. Наратологія дозволяє здійснювати аналіз структурної організації художнього твору та

діалогічної взаємодії автора та читача, що надає змогу об'єктивно оцінювати результати творчої роботи автора. Актуальність обраної теми статті вбачається в потребі простеження генези наратології як самостійної дисципліни у літературознавстві, необхідності розгляду значення цього напрямку в сучасній науці.

Мета дослідження полягає у комплексному вивченні праць з наратології та окресленні подальших перспектив цього напрямку. Досягнення мети передбачає розв'язання низки завдань, а саме: розгляд джерел виникнення наратології; аналіз основних праць; визначення основних тенденцій розвитку та подальших перспектив цього напрямку.

Проблема сприйняття художнього твору, цікавила багатьох, спочатку філософів, а згодом, коли літературознавство відокремилось від філософії, і літературознавців. Ще за античних часів Аристотель у своїй праці "Поетика" окреслив певні вимоги до структури літературного твору. Саме цей філософ створив трактат, в якому йдеться "про поетичне мистецтво як таке та про його види; про те, якими є можливості кожного виду; про те, як повинні складатися розповіді, щоб поетичний твір був добрим; крім того, зі скількох і яких він буває частин; та про інші предмети, які належать до такого ж дослідження" [1, с. 646]. Слід наголосити на тому, що давньогрецьким філософом були виділені способи оповіді, жанрові різновиди, художні прийоми тощо.

Одним з найперших учених, який почав розглядати літературу як систему, був німецький філософ Г. Гегель. "В гегелівській трактовці художня література як вид словесного мистецтва стає системою. Властивість бути художнім твором – системонабута: вона відсутня в тексті, який не відповідає системі "автор – твір – читач" [2, с. 14]. Саме розуміння літератури як системи поступово призвело до утворення різноманітних шкіл у літературознавстві. "Коли Гегель спочатку писав про твір мистецтва, а згодом про його творця та про суб'єкт, який сприймає цей твір, то він встановлював не тільки розташування елементів в системі "мистецтво", а перш за все їхню ієрархію, зумовлену функціями кожного з трьох елементів. Ця геніальна думка, сприйнята російськими формалістами, переходить у сучасні методи та методики вивчення художнього твору" [2, с. 17 – 18].

Школа формалістів, яка розпочала свою діяльність в Росії з невеликої літературної спільноти ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка), займалася вивченням структури літературного твору починаючи від фонетичного рівня і закінчуючи композиційною організацією. До ОПОЯЗу входили такі вчені-філологи, як В. Шкловський, Є. Поливанов, Л. Якубінський, Б. Єйхенбаум, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, М. Трубецкой, Р. Якобсон тощо. Наукові здобутки вчених-формалістів багато в чому вплинули на виникнення та розвиток таких напрямків у літературознавстві, як структуралізм, семіотика, наратологія, постструктуралізм, деконструктивізм тощо.

Наратологія сьогодні багато в чому спирається на концепцію “діалогізму”. Вперше ідею існуючих прямих та зворотніх зв’язків у системі “автор – твір – читач” висунув російський вчений М. Бахтін, який був розробником концепції діалогізму висловлювання, усного чи писемного. У праці “Проблема мовленнєвих жанрів” вчений висловлює думку про те, що всі сфери діяльності людини: від побуту до мистецтва, – пов’язані з процесами мовлення. В залежності від складності та тривалості висловлювань, а також сфери застосування, жанри поділяються на первинні (прості: побутовий діалог, воєнний наказ, публіцистичний виступ, стандартний перелік ділових паперів тощо), та вторинні (складні: наукові виступи та всі літературні жанри) [3, с. 252]. Не зважаючи на полеміку М. Бахтіна з формалістами, його часто відносять саме до них через те, що вчений у своїх роботах багато уваги приділяє вивченню різноманітних форм висловлювання. Основним питанням дискусії між ученими була різниця в поглядах на призначення мови у вислові. М. Бахтін звинувачував формалістів у тому, що вони не приділяли належної уваги зв’язку слова з історичною епохою. Класичною формою мовленнєвого спілкування вчений називає діалог. Художній твір теж являє собою репліку діалогу, окрему ланку загального комунікативного ланцюга, “він пов’язаний з іншими творами – висловлюваннями: і з тими, на які він відповідає, і з тими, які на нього відповідають; в той же час, подібно до репліки діалогу, він відділений від них абсолютними кордонами зміни мовленнєвих суб’єктів” [3, с. 268]. Подана концепція діалогізму текстів, розроблена М. Бахтіним, знайшла багатьох послідовників та в майбутньому багато в чому відгукнулася в теоріях прибічників структуралізму, які також були переконані в тому, що літературний твір виконує комунікативну функцію.

Слід сказати, що виникненню наратології передували дослідження структуралістів: Р. Якобсона, К. Леві-Строса, Р. Барта та інших. Р. Барт у статті “Смерть автора” зазначає, що саме читач, а не автор, є основним джерелом синтезу змістів, бо “текст складається з множинності різних видів письма, які виходять з різних культур та вступають один з одним у відношення діалогу, пародії, сварки, однак вся ця множинність фокусується в одній точці, якою є не автор, а читач. Читач – це той простір, де відбиваються всі до єдиної цитати, з яких складається письмо; текст набуває єдності не в походженні своєму, а в призначенні, тільки призначення це не особиста адреса; читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він всього лише *хтось*, хто зводить до єдності всі ті штрихи, що утворюють письмовий текст” [4, с. 390]. Говорячи про внесок Р. Барта в дослідження художнього тексту, слід сказати, що окреслені ним концепції були поштовхом для розробки згодом категорії інтертекстуальності, теоретиком якої виступила Ю. Крістева. Саме Р. Барт вперше розподілив між собою твір та текст.

Американський лінгвіст Р. Якобсон поглиблено цікавився поетикою мовленнєвих структур. У роботі “Лінгвістика та поетика”



вчений підкреслює основні компоненти, з яких складається будь-який комунікативний акт. “Адресант (addresser) надсилає повідомлення адресатові (addressee). Щоб повідомлення змогло виконати свої функції, необхідні: контекст, про який йдеться (в іншій, не зовсім однозначній термінології, “референт” – referent); адресат повинен сприймати контекст, який повинен бути або вербальним, або ж допускати вербалізацію; код, повністю або ж частково спільний для адресата (чи інакше, для того, хто кодує і того, хто декодує); і, нарешті, контакт – фізичний канал і психологічний зв’язок між адресатом і адресантом, що уможлиблюють встановлення та підтримання комунікації” [5, с. 361]. Ця концепція справила значний вплив на розробку теоретичної бази наратології, яка виокремилася трохи пізніше.

Ми підійшли до розгляду наріжного питання нашої статті: розвитку наратології. “Вона вийшла з фундаментального та новаторського дослідження В. Проппа “Морфологія чарівної казки” і була відгалуженням структуралізму. Наратологія, або теорія оповіді, зародилася наприкінці 60-х, як наслідок перегляду структуралістської концепції з позиції комунікативних уявлень про природу мистецтва. Нині це достатньо самостійна дисципліна з власними завданнями і можливостями вивчення текстів” [6, с. 51]. В своїй праці науковець досліджує сюжети більше двохсот російських народних казок, шукаючи схожі елементи в їх структурі, з метою виділення спільних мотивів.

Одним із найвизначніших дослідників наратології сьогодні є французький учений Ж. Женетт. Його ґрунтовна праця “Фігури” охоплює значну кількість аспектів вираження художньої мови. Назвавши свою книгу “Фігури”, Ж. Женетт, скоріше за все, хоче підкреслити найголовніший об’єкт свого дослідження: риторичні фігури, використані в художньому тексті. Він пише, що так само, як і фігури на шаховій дошці при пересуванні утворюють нові комбінації, в такий же спосіб і риторичні фігури при різноманітному розташуванні здатні утворювати нові комбінації. Вчений вбачав вплив художньої мови на свідомість реципієнта через мовленнєво-просторове утворення, якою є сукупність слів в площині художнього тексту, а “ефект, який мають фігури (природність, підвищеність, приємність), легко визначити, але їх сутність можна охарактеризувати так: кожна фігура – сама по собі, а всі вони разом відрізняються від не фігуральних виразів тим, що мають особливу модифікацію, яку і називають фігурою. <...> Простий, звичний вираз не має форми, на відміну від фігури: і ось ми знов прийшли до визначення фігури як розриву між знаком і змістом, як простору всередині мови” [7, с. 124]. Наявність “розриву” між природною та художньою мовою підкреслювалася і формалістами, і структуралістами, і наратологами. Головна відмінність між мовою літературною та нелітературною полягає в можливості висловлюватися, грубо кажучи, “фігурально”. Крім того в літературному творі Ж. Женетт вбачає багатопросторовість. Читач, сприймаючи художній текст, немов би занурюється в реальність,

створену автором, він починає жити в часі, який описується в творі, і реальний час для нього зупиняється; герої, їхні вчинки, переживання починають емоційно щиро сприйматися та переживатися читачем. Від того, наскільки правдиво вдасться письменнику передати всі події, які будуть відбуватися в творі, залежить успіх його розказаної історії.

Серед найвідоміших досліджень, присвячених вивченню наратології, слід назвати працю відомого німецького лінгвіста В. Шміда “Наратологія”, в якій вчений розглядає такі важливі питання сучасного літературознавства, як ознаки художньої оповіді, категорії автора та читача, наратора та нарататора, часовий зв'язок мотивів тощо. У зазначеній праці концепція наративності висвітлена з позицій подієвості будь-якого художнього твору. Серед найголовніших ознак художньої оповіді вчений виділяє такі, як наративність, фіктивність та естетичність. Кажучи про наративність художньої оповіді, вчений має на увазі подієвість, яка є особливою умовою існування наративу. Крім того, на думку вченого, подієвість повинна відповідати наступним критеріям: релевантність, непередбачуваність, незворотність, неповторюваність. Будь-який художній текст повинен вразити читача, вплинути на нього, перебіг подій у творі зображений з певною метою. “Вирішальним для описового або наративного характеру твору є не кількість вміщених в нього статичних або динамічних елементів, а їхня підсумкова функція. У більшості випадків домінує та або інша основна функція. Ця домінантність сприймається не завжди однакою чином” [8, с. 14]. Наступною ознакою художнього тексту автор називає фікціональність: “Бути фіктивним – означає бути тільки зображуваним. Літературний вимисел – зображення світу, яке не претендує на пряме відношення зображуваного до певного реального позалітературного світу. Фікція полягає в “робленні”, в конструкції вигаданого, можливого світу” [8, с. 31]. Поруч з ознакою фікціональності вчений виділяє ознаку естетичності художнього твору, яка також допомагає виокремити світ художній зі світу реального. В. Шмід зазначає: “Щоб охарактеризувати художню оповідь, необхідно звернутися до ознаки фікціональності. Але цієї ознаки недостатньо. Фікціональність та художність – поняття, які не співпадають. Є фікціональні оповідальні тексти, які не належать до області художньої літератури. Такі історії, які слугують прикладами в науковій або дидактичній роботі, текстові завдання в підручнику з математики, рекламні ролики тощо. Художній твір має ще одну ознаку – естетичність, вірніше естетичну функцію всього твору, в якому воно фігурує як складова частина зображуваного світу” [8, с. 36]. Науковець вважає функцію естетичності найголовнішою в художньому творі.

Слід зазначити, що наратологія на сьогоднішній день виокремилася як самостійна дисципліна. Сучасний український наратолог О. Ткачук у передмові до “Наратологічного словника” пише: “Сфера застосування наратології набуває надзвичайно широких параметрів. Її прихильники звільнилися від уявлення, що вони повинні

досліджувати тільки ті оповіді, котрі є класичними (царина традиційної літератури), збагнути, що антрополог, фольклорист, історик, навіть психоаналітик і теолог вивчають у той чи інший спосіб оповідь. Внаслідок цього наратологія стала сьогодні самодостатньою галуззю знання, з виробленою методологією і термінологією” [9, с. 3].

Т. Черкашина в монографії “Наративні виміри художньо-біографічної прози” зазначає, що сьогодні в українських “наратологічних студіях спостерігається термінологічний плюралізм, що сприяє якнайповнішому розкриттю комунікативних властивостей літератури” [10, с. 42]. Крім того, дослідниця акцентує увагу на існуванні різних наратологічних шкіл, – французької (прибічниками якої є Ж. Женетт, Я. Лінтвельт, М. Баль тощо), американської (С. Четмен, Дж. Прінс, тощо), німецької (В. Шмід, В. Кайзер), – які відрізняються між собою використанням різних термінів і понять. Кожна з означених шкіл має широкий інструментарій термінологічного апарату.

Одним з найперспективніших напрямків застосування наратології можна назвати когнітивне літературознавство, представники якого розглядають значення наративу у дослідженні когнітивних явищ. Наприклад, означеному питанню присвячені праці М. Тернера “Літературне мислення”, в якій розглядається метафоричність художнього мислення; Д. Херманн “Наратологія як когнітивна наука”, яка повністю висвітлює можливості застосування здобутків наратології у когнітивних дослідженнях.

Сьогодні розвиток літературознавства багато хто з учених пов’язує з розвитком комунікативної філософії. І це не дивно, адже в індустріальну епоху ХХІ століття не слід забувати про ціннісне навантаження комунікації. Теоретичні засади комунікативної філософії становлять дослідження К.-О. Апеля, Ю. Хабермаса, М. Ріделя, К. Ясперса, М. Бубера. З огляду на це слід зазначити, що наратологія набуває нової актуальності в дослідженні комунікативного аспекту діалогічної взаємодії різних суб’єктів.

Отже, ми простежили історію народження і розвитку наратології. Як самодостня галузь літературознавства вона виокремилася в 60-х роках ХХ століття. До того пройшла довгий шлях формування та становлення. Проблема впливу художнього твору на свідомість читача цікавила різних філософів і літературознавців ще від часів античності. Найпершою працею, яка торкнулася проблем естетичного зображення в творі є “Поетика” Аристотеля, яка багато віків і до сьогодні є однією з основних робіт, на яку спираються літературознавці. Гегель вперше запропонував розглядати художній твір в системі “автор – твір – читач”. Ця концепція виявилася життєздатною, згодом розглядалася російськими формалістами, структуралістами, наратологами, й до сьогодні її основа видозмінюється та доповнюється новими складовими в результаті досліджень того чи іншого аспекту. Наратологія сформувалася на ґрунті структуралізму, а поштовхом для її народження послугувала праця

російського фольклориста В. Проппа “Морфологія чарівної казки”, в якій автор шукає спільні елементи сюжету, досліджуючи більш узагальнені форми літературного вираження, що і послугувало початком для дослідження дискурсу. У класичному розумінні наратологія вивчає структуру художньої оповіді. На сьогоднішній день наратологія – це самодостатня галузь знання, скарбниця якої постійно поповнюється новими дослідженнями з літературознавства та інших гуманітарних галузей науки. Нині проблемами наратології займаються такі вчені, як Ж. Женетт, В. Шмід, Я. Лінтаельт, В. Кайзер, Дж. Прінс тощо. Серед українських дослідників слід назвати таких учених, як М. Ткачук, О. Ткачук, О. Капленко, Т. Черкашина, Ю. Осадча, І. Папуша, Л. Козакова, А. Корольова, В. Сірук, В. Балдинюк, В. Букачик та інші. Перспективи подальшого розвитку наратології вбачаються також в здійсненні досліджень з когнітивного літературознавства та комунікативної філософії.

### **Література**

**1. Аристотель.** Сочинения: в 4 т. / Аристотель; [пер. с древнегреч.; Общ. ред. А. И. Доватура]. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с. **2. Зинченко В. Г.** Методы изучения литературы. Системный подход : [учебное пособие] / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирино. – М. : Флинта: Наука, 2002. – 200 с. **3. Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин / [сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 445 с. **4. Барт Р.** Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Р. Барт; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с. **5. Якобсон Р.** Лінгвістика і поетика / Роман Якобсон // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [За ред. Марії Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 359 – 377. **6. Бандальєр Г.** На літературознавчому роздоріжжі / Ганна Бандальєр // Вісник НАН України. – 2007. – №1. – С. 48 – 59. **7. Женетт Ж.** Фигуры. В 2-х томах. Том 1 – 2 / Жерар Женетт; [Пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Гальцовой, Е. Гречаной и др.]; под ред. С. Зенкина – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-1.pdf>. **8. Шмид В.** Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/lit/shmid=narratology=a.htm>. **9. Ткачук О. М.** Наратологічний словник / О. М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с. **10. Черкашина Т. Ю.** Наративні виміри художньо-біографічної прози: [монографія] / Т. Ю. Черкашина. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2009. – 200 с.

**Сіверська С. Ф. Наратологія: джерела, здобутки, перспективи**

В статті ми розглянули довгий шлях становлення наратології: від започаткування до сьогодення. Свого найактивнішого розвитку цей літературознавчий напрям досяг у другій половині XX століття і не втрачає своєї актуальності до сьогодні.

*Ключові слова:* структуралізм, наратологія, комунікативна філософія.

**Сиверская С. Ф. Нарратология: источники, достижения, перспективы**

В статье мы рассмотрели долгий путь становления нарратологии: от зарождения и до сегодняшнего момента. Своего наиболее активного развития это направление в литературоведении достигло во второй половине XX столетия и не теряет своей актуальности до сегодня.

*Ключевые слова:* структурализм, нарратология, коммуникативная философия.

**Siverska S. F. Naratology: sources, progresses, perspectives**

In article we have considerate a long way of foundation of naratology: from origin to our dais. This direction arrives your top in second half of XX century and don't lose actual today.

*Key words:* structuralism, naratology, communicative philosophy.

УДК 82-31

**Н. В. Смолянчук**

**ПРИНЦИПИ ЗОБРАЖЕННЯ ОСОБИСТОСТІ  
В СУЧАСНІЙ ПРОЗІ**

Твір як соціальне творіння завжди є двобічною єдністю авторського тексту та читацького сприйняття [1, с. 8]. Існують різні аналізи художніх творів, різноманітні інтерпретації, хоча всі вони передбачають розуміння значення образів, авторської концепції. Читач переосмислює твір відповідно до своєї соціальної, культурної аперцепції. При цьому, дослідник працює з текстом з метою реставрувати первісний авторський задум. Взагалі, у мистецтві не існує сприйняття позаісторичного, хоча історизм може бути неясним, невиразним або “замовчуваним” з огляду на певні дослідницькі настанови. Читач же завжди робить поправки на історію [2, с. 17]. Власне література пізнає, відображає згідно з часом дійсність та разом з тим породжує *епохальний характер*. Елементи ідеального образу, своєрідні та неповторні суспільні позиції зазвичай відображаються у системі твору

та наповнюють епохальні характери [3, с. 24]. Безумовно, кожна епоха по-своєму осмислює зв'язок між мистецтвом та дійсністю, як результат, відповідно до власних етичних та естетичних принципів моделює особистість. Принципи створення образу головного героя та їхній вплив на романну структуру активно вивчалися та вивчаються у літературознавстві. Важливий внесок у дослідження цієї проблеми зробили такі вчені, як М. М. Бахтін, А. Я. Есалнек, Л. Я. Гінзбург, Н. А. Вердеревська. Отже, мета цієї роботи – визначити домінуючі характеристики особистості та принципи їх зображення у сучасному європейському романі.

У зв'язку з цим, на нашу думку, необхідно розглянути деякі культурні та літературні орієнтири минулого століття. Так, експерименти авангардизму 1950 – 1960-х років призвели до самопороджувального письма. Внаслідок цього закривався вихід до людського досвіду, соціального та душевного. Отже, похитнулося головне призначення літератури – інтерпретація набутого досвіду [4, с. 57]. Зрозуміло, що постмодерністське фрагментарне письмо, інтертекстуальність, відсутність героя та інші ознаки свідчать про мізерне змалювання внутрішнього світу характерів. Специфічною є постмодерністська концепція особистості та світу, як результат, це знаходить вираження у художньому зображенні. Література відбиває дисгармонійність світу та істот, що населяють його. Постмодерністський текст “уникає” однозначних оцінок та характеристик. Важливою рисою є те, що негативний герой може стати позитивним, внаслідок цього переkreслюється принцип протиставлення персонажів [5, с. 227]. Емоції у постмодернізмі не відображають внутрішню сутність або саму основу екзистенції персонажа. У 80-ті роки ХХ століття британці продемонстрували звернення до реальності особистого досвіду. Ігрові постмодерністські конструкції творів стали засобом приховувати особисту травму, біль та страждання [6, с. 14].

У другій половині ХХ століття очевидною є тенденція до інтеграції жанрових різновидів. Так, популярність отримує соціально-психологічна та філософсько-психологічна проза. У цей час особливого значення в образі героя набуває рок, випадковість, а події у творі часто не обумовлені намірами героїв [7, с. 130 – 131]. Л. Я. Гінзбург, досліджуючи жанр роману ХХ століття, описує своєрідну серцевину творів, що порушують психологічну проблему. Отже, стержнем психологічного роману є багатозначна – замість бінарної – природа конфлікту, що обумовлює виникнення множинних факторів на різних життєвих рівнях. Роздрібнені фактори діють одночасно та суперечливо [3, с. 308]. Такий характер конфлікту визначає своєрідний сюжет, специфічні події, коли зовнішні, явні зміни героя не відіграють значної ролі. Внутрішні особистісні переживання, приховані почуття, зрушення у світосприйманні героя формують психологічний роман [8, с. 72 – 91]. Форма психологічного роману ХХ століття – з її багатоплановою

композицією, взаємодією опису, оповіді, діалогів, внутрішніх монологів, зміною авторської мови, прямої та невластно-прямої мови персонажів – володіє виключно багатою та різнобічною змістовністю [9, с. 107]. Наприкінці ХХ століття англійський психологічний роман є досить різноманітним та має певні ознаки: локалізація конфлікту у глибині людської свідомості, переорієнтація сюжету з макроподії на мікроподію, специфіка функціонування художнього часу та композиційних особливостей, що характеризують даний різновид роману, який має досить глибоку традицію [7, с. 140].

Ми сприймаємо романний жанр як дію, послідовність епізодів та яскравих моментів, що розгортаються у цілісному художньому просторі та доповнюються певною часовою конкретикою. Дана організація є особливим художнім світом твору, який передає концептуальну інформацію. Сучасний роман об'єднує, інтегрує у ціле різні елементи та ознаки, як результат, зміцнює свою позицію. У цілому, цей жанр складається з фіксації потрібних деталей реального світу, соціальної спостережливості та певного психологічного аналізу.

Очевидно, що фокусом літератури є людина, а романний жанр, зокрема, змальовує особистість як сукупність особливостей характеру та психіки, соціокультурного досвіду та набутих знань. Взагалі, література моделює людину по-різному – від соціального типу до динамічного характеру [4, с. 53]. Особливості зображення людської натури визначають специфіку романної форми. Література на початку нашого століття відзначається взаємодією різних напрямків, внаслідок цього виникає художній синтез та якісно нова проза. Структура літературного твору є результатом поєднання багатьох принципів, як результат, цілісність художнього образу складається з неоднорідних та різноманітних рис. Слід відмітити, що загальна модель твору сучасної європейської романістики формується на основі реалістичного методу відображення дійсності. Крім того, у творах підкреслено суб'єктивну та емоційну манеру відтворення життя, своєрідну сюжетно-композиційну упорядкованість, акцентується психологізація зображуваних людських характерів, певного значення набувають невеликі описи природи. Отже, прикметними ознаками роману сьогодення є певна достовірність, зацікавленість індивідуальністю та впливом середовища на формування характеру, сприйняття краси та мистецтва.

Слід відзначити, що структура сучасного художнього образу, крім елементів фізичного, душевного життя героя, включає певний тип *життєрозуміння* особистості, що у певній мірі обумовлює як поведінку та манери, так і психічний стан зображуваного характеру. Під поняттям *життєрозуміння* ми маємо на увазі систему міркувань та суджень, що модулюють *відношення до життя, дійсності*. У творі Х. Уолш “Негідність” головна героїня є донькою професора, яка вивчає в університеті літературу. Можна сказати, що словесне мистецтво відкриває для героїні цілісність реального світу, виявляє його головні

закони витонченим способом – через прийоми виразності. Важливо, що дівчину цікавить курс сучасної літератури та постмодернізм, але, у цілому, вона не переймається навчанням. Розвиток сюжету демонструє головний принцип даного характеру – не визнавати літературу надійним джерелом істин буття та віддавати перевагу особистому пізнанню різноманітності дійсності. Очевидно, що даний пріоритет дівчини формується та розвивається на основі її захоплення постмодерністською прозою. Міллі впевнена, що постмодернізм “зруйнував усі істини та знання, що складала та визначала спосіб споглядання нашого світу. Він поставив під сумнів основи нашого існування ...” [10, с. 38]. Сама героїня розгублена, з цілком зламанною вірою у міцність родини (через розлучення батьків). Зрозуміло, що дівчина знаходиться на роздоріжжі, більш того, у неї повсякчасно зміцнюється усвідомлення всесвітнього хаосу. Так, знівечені почуття Міллі заглушають бажання вести звичний для її оточення спосіб життя. Відтак вона знаходить іншу сферу соціалізації (компанія алкоголіків та наркоманів) та отримує відмінні від попередніх почуття. Взагалі, даний центральний персонаж не характеризується стабільним психічним станом. Міллі звичайно досить імпульсивно реагує на перешкоди та неблагополуччя, відчувається її соціальний негативізм. Зміни настрою супроводжуються у дівчини фізіологічними порушеннями. Певні думки змінюють її душевний стан та “виникає таке страшне почуття внизу живота ...” [10, с. 33]. Загалом кажучи, головна героїня емоційно та інтуїтивно сприймає радощі та смуток буття. Один із епізодів твору “Негідність” поєднує у собі паралелізм між внутрішнім життям героїні (її самоаналізом, подальшою зміною) та світанком. Отже, з початком нового дня “місто виходить зі стану непорушності” [10, с. 95] та водночас Міллі О’Рейллі виходить з істеричного стану, плаче, але оцінюючи власний стан зсередини, героїня розуміє, що “плаче за собою” [10, с. 96]. Таким чином, письменниця за допомогою опису природного явища, внутрішньої мови головної героїні змальовує її розгубленість та спустошеність, що шляхом самоаналізу змінюються на певне прояснення. У цілому, емоції, переживання та власне відчуття оточуючої атмосфери, включаючи ранок, що свідчить про продовження життя, спрямовують героїню на усвідомлення істини, пізнання себе. Підсумовуючи, зазначимо, що такий тип життєрозуміння ми визначаємо як *чуттєвий*.

У творі “Тринадцята казка” Д. Сеттерфілд зображує двох героїнь, які пов’язані з літературою. Біограф Маргарет Лі сприймає книжковий магазин не як місце роботи, а як спосіб життя. Героїня отримує задоволення від інформаційної різноманітності, відкрита для пізнання, опанування нових професійних навичок. Взагалі, цей характер орієнтований на розуміння ходу життєдіяльності. Очевидно, що героїня характеризується *раціональним* відношенням до життя. На відміну від неї письменниця Віда Вінтер з дитинства намагається свідомо сприймати інформацію, але вигадка та домисел завжди доповнюють її знання.



Реальне та фантастичне органічно поєднуються в образі героїні-письменниці. Взагалі, принцип подвійності виявляється майже на всіх рівнях даного тексту. Так, Віда Вінтер з дитинства помічає у собі наявність двох “я”. Поліфонізм оповіді доповнюється особистісним поліфонізмом окремого характеру. Даний образ поєднує різноманітні риси: характерні для позитивного героя та властиві негативному персонажу. При цьому, погані якості не зображуються як недоліки, а лише як невід’ємна частина внутрішньої організації індивіда. У такій структурі, напевно, проявляється постмодерністська неоднозначність. Проте такі різноманітні характеристики героїні існують за своїми внутрішніми законами та створюють певну образну систему. Зрозуміло, що така двоголосна натура героїні визначає неординарність її внутрішнього стану, боротьбу або спробу співіснування двох іпостасей, часту психічну невірноваженість. Чергування імпульсів залежить від того, яке “я” володіє героїнею, домінує у її внутрішній будові. Так, іноді відбуваються раптові психологічні зміни, що впливають не тільки на настрій, а “розумна дівчина, яка знаходиться всередині, зникає... я становлюсь безглуздим, нікчемним дитям” [11, с. 296], як результат, це знаходить вираження у поведінці дівчини. Таким чином, динаміка внутрішнього життя центрального характеру розглядається як динамічна боротьба між різними сферами особистості, що спричиняє зовнішні перетворення. Важливо, що як художник слова Віда Вінтер схильна до цілісного сприйняття та відображення дійсності. Героїня легко оцінює ситуацію, обставини, усвідомлює свою внутрішню складність, іноді дисгармонію душевного стану та діє досить розсудливо. В одній із своїх біографічних історій Віда Вінтер розкриває суть власного подвійного характеру – “Серце розривалося, відчувався страшний тягар, але я не могла віддатися на волю долі... Час гри закінчився... Інша дівчина – тямуща, уміла, нормальна дівчина – брала стерно влади...” [11, с. 280]. Підсумовуючи, слід відмітити, що даний вид життєрозуміння можна визначити як *когнітивно-афективний*. У цілому, такий характер відзначається складною структурою душевної організації, злитістю протиріч.

Отже, сьогодні романісти не намагаються глибоко аналізувати душевне життя героїв, а лише зображують потрібні та важливі деталі, нюанси їхнього стану, поведінки. Зовнішня дія часто пов’язана з внутрішньою зміною характеру, внаслідок цього розкриваються психічні властивості героїв. Зрозуміло, що герої демонструють різноманіття людських почуттів, переживань та настроїв у залежності від обставин, але інколи все відбувається навпаки. Письменники ставлять персонажі перед вибором та центральні герої діють згідно з логікою їхніх характерів. При цьому, наприкінці твору очевидно є певна зміна, немаловажне перетворення або помітна трансформація особистості. Таким чином, перспективним є дослідження сучасного роману, що поєднує зовнішній конфлікт із внутрішнім, спираючись на особистісні риси героя та властивий йому тип життєрозуміння.

### **Література**

1. **Гинзбург Л. Я.** О старом и новом / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л. : Л. О. изд-ва “Советский писатель”, 1982. – 424 с.
2. **Гинзбург Л. Я.** О лирике / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л. : Л. О. изд-ва “Советский писатель”, 1974. – 408 с.
3. **Гинзбург Л. Я.** О психологической прозе / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л. : Л. О. изд-ва “Советский писатель”, 1971. – 464 с.
4. **Гинзбург Л. Я.** Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки / Лидия Яковлевна Гинзбург. – Л. : Сов. Писатель, 1987. – 400 с.
5. **Затонский Д.** А был ли Франсуа Рабле ренессансным гуманистом?.. (Опыт “постмодернистской” интерпретации “Гаргантюа и Пантагрюэля”) / Дмитрий Затонский // Вопросы литературы. – 2000. – № 5. – С. 208 – 234.
6. **Джумайло О.** За границами игры: английский постмодернистский роман. 1980 – 2000 / Ольга Джумайло // Вопросы литературы. – 2007. – № 5. – С. 7 – 45.
7. **Мудесити М. П.** Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII – XX веков / М. П. Мудесити. – Киев, Одесса : Вища шк., 1985. – 148 с.
8. **Соколянский М. Г.** Западноевропейский роман эпохи Просвещения: проблемы типологии / М. Г. Соколянский. – Киев, Одесса : Вища шк. Главное изд-во, 1983. – 140 с.
9. **Литературный энциклопедический словарь** / [ред. В. М. Кожевников, П. А. Николаев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
10. **Уолш Х.** Низость : [роман] / Хелен Уолш – М. : АСТ : Адаптек, 2008. – 254 с.
11. **Сеттерфилд Д.** Тринадцатая сказка : [роман] / Диана Сеттерфилд. – Спб. : Издательский дом “Азбука – классика”, 2008. – 464 с.

#### **Смолянчук Н. В. Принципи зображення особистості в сучасній прозі**

Стаття присвячена особливостям художнього світу романного жанру сучасної європейської літератури. Автор описує головні специфічні риси зображення особистості у прозі ХХ століття. Увага зосереджена на дослідженні техніки змалювання художнього образу як сукупності рис характеру та психіки, що виявляються у поведінці персонажу. Розглядається така своєрідна складова частина індивідуальності, як життерозуміння. На основі інтерпретації сучасних творів характеризуються типи життерозуміння та прийоми відображення даного елемента особистості у структурі художнього образу.

*Ключові слова:* роман, художній образ, внутрішній світ, життерозуміння.

#### **Смолянчук Н. В. Принципы изображения личности в современной прозе**

Статья посвящена особенностям художественного мира романного жанра современной европейской литературы. Автор описывает главные специфические черты изображения личности в

прозе ХХ века. Внимание сосредоточено на исследовании техники воссоздания художественного образа как совокупности черт характера и психики, которые проявляются в поведении персонажа. Рассматривается такая своеобразная составная единица индивидуальности, как жизнепонимание. На основе интерпретации современных произведений характеризуются типы жизнепонимания и приемы отображения данного элемента личности в структуре художественного образа.

*Ключевые слова:* роман, художественный образ, внутренний мир, жизнепонимание.

**Smolyanchuk N. V. Ways to depict a person in modern prose**

The article is devoted to peculiarities of novel artistic world in modern European Literature. The author describes basic specific features of the person depiction in the prose of the 20<sup>th</sup> century. The attention is concentrated on the investigation of the character creation techniques and the character is considered as a union of character features, psychic setup that are revealed through actions. Such a peculiar component of personality as worldview is analyzed. On the basis of the interpretation of modern novels types of worldview are characterized, as a result, devices to reflect this person element in the character structure are represented.

*Key words:* novel, character, inner world, worldview.

УДК 821.161.2-31.09+929 Шевченко

**Є. О. Снігаренко**

**ФОЛЬКЛОРНИЙ ХРОНОТОП У ТВОРАХ Т. ШЕВЧЕНКА  
(НА ПРИКЛАДІ БАЛАД “ПРИЧИННА” ТА “ТОПОЛЯ”)**

Спираючись на дослідження Н. Лисюк, одним із найважливіших складників міфологічної моделі світу є уявлення про час і простір, або хронотоп, уявлення, докорінно відмінні від сучасних. Попри певні відмінності в реальному втіленні хронотопа в конкретних фольклорних жанрах він є загалом категорією наджанровою, оскільки основоположний набір притаманних йому ознак має прояв у всіх жанрах. Художній час та простір – найважливіші характеристики літературного твору, які забезпечують цілісне сприйняття відображеної дійсності, й які організують його композицію. Тематиці, пов’язаній з міфологічними уявленнями про простір і час, присвячено безліч надзвичайно цікавих праць, що розглядають хронотоп як у внутрішньому його аспекті, тобто як категорію, притаманну фольклорному творові, так і зовнішній площині, що обумовлює врахування хронотопних уявлень та часопросторової локалізації його автора-виконавця [1, с. 6].

Дослідженнями просторово-часових відношень у літературі та фольклорі займалися багато вчених: Г. Гегель, В. Виноградов, В. Шкловський, О. Чудаков, Є. Мелетинський та інші. До того ж цікавими, на наш погляд, є праці В. Проппа та В. Анікіна.

Метою нашої статті є спроба розкрити думку про збереження архаїчного, фольклорного сприйняття часопростору у ранній творчості Т. Шевченка. Матеріалом для підтвердження цієї думки ми обрали його балади: “Причинна” та “Тополя”. Як нам здається, ця спроба є цілком логічною, якщо взяти до уваги біографію письменника, творчість якого пройнята фольклорними мотивами. У статті ми акцентуємо свою увагу на тому, що романтики намагалися художньо відтворити народне, справжнє (як вони вважали) світовідчуття.

Відомо, що термін “хронотоп” увів у гуманітарну науку М. Бахтін, визначивши його як “формально-змістову категорію літератури” з властивими їй ознаками “злиття просторових та часових прикмет в осмисленій і конкретній єдності” [1, с. 9]. У своєму дослідженні він зазначає, що давні типи ціннісних ситуацій, які реалізовані в просторово-часових образах (чи хронотопах – за ним), так чи інакше збережені як в класичній літературі, так і в сучасній. У якості головної ознаки фольклорного хронотопу виступає зв’язок деяких часових подій з явищами природи, та взагалі з землею: “Время это глубоко пространственно и конкретно. Оно не отделено от земли и природы. Оно сплошь вовне, как и вся жизнь человека. Земледельческая жизнь людей и жизнь природы (Земли) измеряются одними и теми же масштабами, теми же событиями, имеют те же интервалы, неотделимы друг от друга, даны в одном (неделимом) акте труда и сознания” [2]. Варто зазначити, що незіставними є хронотоп міфологічний й літературний, оскільки вони мають різну природу і характеризуються відмінними якостями, моделюються за допомогою різних засобів, а до того ж і відіграють у відповідних творах ролі різних масштабів. За цього варто пам’ятати, що цілком правомірним для фольклористики і суміжних наук є поняття жанрових та видових хронотопів, що охоплює просторово-часове структурування окремих жанрових різновидів, жанрів, наджанрових єдностей. Власне, жанрових різновидів міфологічного хронотопа доволі багато. Можна говорити окремо про міфічні, замовляльні, паремійні, ритуальні, обрядово-пісенні (календарні та родинні), епічні (казкові та не казково-прозові, билинну, думову), необрядово-пісенну, баладну, вертепну та інші часопросторові моделі. Та хоч у кожному окремому міфологічному чи фольклорному творі й у кожному окремому жанрі конфігурація часу і простору є особливою, однак закони, за якими будуватимуться відповідні моделі, залишаються незмінними [1, с. 7]. У художній літературі хронотоп дуже важлива, але все ж не головна характеристика твору: хоча кожен літературний напрям тяжіє до певних топосів та часових періодів, однак тут може відбутися що завгодно. У міфології та архаїчному фольклорі ця аксіома недійсна, оскільки

хронотоп як фундаментальний ядерний параметр міфологічно-фольклорної моделі світу чітко визначає та обмежує можливості розвитку міфологічних сюжетів, власне, саме він окреслює загальну сюжетну схему і становить її логічний центр, у якому вбачається джерело світового порядку. За А. Гуревичем, “просторове” розуміння часу знайшло вираження в древніх пластах багатьох мов, і більшість часових понять спочатку були просторовими: “Давня людина бачила і минулий, і теперішній час як час, що простирається навколо себе, взаємно проникає і пояснює один одне” [1, с. 11]. У міфології і фольклорі час, як і простір, сприймається виключно в русі. Як речовинне явище час подається вимірюванню. Якщо календарний час вимірюється звичними для нас одиницями, то емпіричний – зовсім іншими речами: фенологічними змінами природного середовища або певними повторюваними подіями чи діями людини, трудовими процесами, нарешті святами. Емпіричний час може бути подієвим, притаманним фольклорним творам. За висновком Б. Путилова, “у фольклорних жанрах склалась і діють доволі жорстко правила (закони) часових описів, що передбачають тільки поступальний рух і не визнають повернень, підкорення часу подієвості (час безподієвий виключається зі сфери хроносу), неможливість паралельного протікання кількох подій в один час та ін.” [3, с. 140 – 141]. Так само вважав і В. Пропп, говорячи, що час є тільки емпіричний, вимірюваний не числами, днями і роками, а діями героїв. Отож у фольклорному творі в один проміжок часу відбувається тільки одна дія [1]. Календарний час складається з окремих астрономічних циклів – місячних (тиждень), сонячних (доба, рік) і, нарешті, зодіакальних. Найдрібнішими одиницями народного календаря були не години, а день і ніч. За цього вони не складали, як це прийнято в сучасній моделі повну добу, а різко протиставлялись одне одному як конкретизація більш широкої опозиції світло-темрява. Виокремлюються місячний, тижневий, річний, зодіакальний цикли та життєвий цикл [1].

Таким чином, читаючи “Причинну”, ми розуміємо, що в бурхливу ніч дівчина блукає в гаю, виглядаючи свого коханого, який торік поїхав на чужину і не повертається: “<...> *ходя опівночі, // Спала й виглядала // Козаченька молодого, // Що торік покинув. // Обіщавсь вернутися, // Та, мабуть, і згинув!*” [4, с. 29]. Від чарів ворожки вона стала “причинною” (божевільною) й тому не розуміє, “що такеє робить”. А тим часом буря затихла, з неба сяє ясний місяць, тиша навколо. І раптом з Дніпра повиринали русалки, які побачили молоду дівчину, що злізла з дуба, і залоскотали її: “*Вона все ходить, з уст ні пари. // Широкий Дніпр не гомонить. // <...> А з неба місяць так і сяє; // <...> Аж гульк – з Дніпра повиринали // Малії діти, сміючись*” [4, с. 31]. Вранці повернувся козак додому: “*Треті півні: кукуріку! – // Шелеснули в воду. // Защєбетав жайворонок, // Угору летючи; // Закувала зозуленька, // На дубу сидячи; // Защєбетав соловейко – // Пішла луна гаєм; // Червоніє за горою; // Плугар співає. // <...> А тим часом із діброви // Козак виїжджає*” [4, с. 32 – 33].

Побачивши під деревом мертвою свою кохану, він покінчив життя самогубством. У баладі “Тополя” відображені глибокі переживання дівчини, розлученої з коханим. Вона покохала козака і якийсь час з ним зустрічалася: *“Стануть собі, обіймуться, – // Співа соловейко; // Послухають, розійдуться, – // Обоє раденькі”* [4, с. 74]. Він її залишив, але обіцяв вернутися. Минуло декілька років, а дівчина все чекає: *“Минув і рік, минув другий – // Козака немає; // Сохне вона як квіточка, – // Ніхто не питає”* [4, с. 75]. Вбита горем через втрату милого та через бажання матері видати її заміж за іншого, молода дівчина йде до ворожки: *“Пішла вночі до ворожки, // Щоб поворожити // Чи довго їй на сім світі // Без милого жити?”* [4, с. 75]. За допомогою зілля і заклять вона перетворюється на тополь, аби вічно виглядати свого коханого і не жити без нього. Таким чином, ми бачимо, що життя людини уявляється включеним у колообіг усесвіту; народний календар захоплює в свій невідворотний потік і її психологію, і поведінку. Невід’ємним виміром народного календаря є потойбічний, оскільки в ньому враховується й коловоротне буття надприродних істот – у нашому випадку русалок та ворожок, які з’являються в певні часові проміжки в людському світі (зокрема, вечірні сутінки, коли стає місяць серед неба). Цей період часу “вважається небезпечним, нечистим часом або взагалі не часом, а межею, проникною для потойбічного часу (безчасся), який належить області смерті” [1, с. 26]. Життєвий час за народними уявленнями, теж утворює окреме коло. У землеробську епоху людська плідність ототожнювалася з плодоношенням, людське дитя – з плодами землі, натомість смерть – із скошуванням трави чи злаків (звідси образ смерті з косою), поховання – із посівом злаків, саджанням дерев тощо [1, с. 55]. Отже, марно подія в баладі “Причинна” відбувається в серпні, оскільки саме серпень – це місяць серпа, тобто жнив, про що свідчать такі рядки: *“Ідуть дівчата в поле жати // Та знай співають ідучи”* [4, с. 33]. Слід наголосити, що період смерті в народному світогляді сприймається не як неіснування, але як існування в паралельному вимірі, поряд із тими, хто живе тут і тепер. Власне, смерть ототожнювалася із поверненням до вихідного – ненародженого – стану. Образ народжуючої смерті викликає образ коловороту, в якому те, що гине, знову народжується; народження, та й смерть, слугують формами вічного життя, безсмертя, повернення з нового стану в старий і зі старого в новий [1, с. 55]. Таке перетворення, повернення зі старого стану в новий ми зустрічаємо в обох баладах. У “Причинній” молоду пару поховали громадою, насипавши край дороги дві могили в житі: *“Посадили над козаком // Явір та ялину, // А в головах у дівчини // Червону калину”* [4, с. 34]. Автор невипадково обрав ці образи, адже за народною традицією явір – це символ чоловічої сили і вроди, козака, парубка, а калина – символ краси, жінки. А у “Тополі” дівчина, випиваючи зілля 3 рази, перетворюється на тополь: *“Зілля дива нарбило, // Тополею стала”* [4, с. 78]. Т. Шевченко через образ тополі

висвітлив долю дівчини, яка, як тополя від вітру, потерпає від ударів долі.

Баладний хронотоп поданий не тільки часом, але й простором. Всі елементи цього простору так чи інакше пов'язані з фольклорним корінням літературної балади. Так само, як і час, міфологічний простір уявляється неоднорідним, оскільки в ньому теж виокремлюються якісно різні ділянки. За О. Лобковим, міфопростір має “клаптевий” характер, що обумовлюється оцінкою конкретних його локусів крізь призму провідної для міфології опозиції свого (людського) і чужого (нелюдського), а тому тут поєднуються ділянки, належні до протилежних світів. Протиставлення свій-чужий конкретизується насамперед як опозиція білого світу й потойбіччя, освоєного і неосвоєного світу, людського і нелюдського простору та ін. [1, с. 82 – 83]. Опанований простір має свої межі і має ознаку “свого”, реального, а все, що знаходиться за цими межами, усвідомлюється як “чуже” та набуває фантастичного відтінку. “Своїм” вважається той простір, де людина народилася та проживає. “Чуже” з'являється в опанованому світі з потойбічного, воно завжди приносить якісь зміни. Представниками такого світу є ворожки та русалки. За віруваннями, добовий час персонажів іносвіту – переважно ніч до перших (чи третіх) півнів; їхнє перебування в людському просторі може бути сезонним. Приміром, русалки з'являються поряд із людьми впродовж Русального тижня, від Великодня до Купала або з весни до осені, в місячні ночі, причому поблизу води. А от люди мандрують до чужих світів у зв'язку із своїми нагальними потребами – пошуками когось чи чогось [1, с. 89]. Загалом кордонами та каналами зв'язку між білим світом та іносвітом можуть слугувати чотири основні стихії: вода, вогонь, земля, повітря. Цікавим, на наш погляд, є початок балади “Причинна”: *“Реве та стогне Дніпр широкий, // Сердитий вітер завива, // Додолю верби гне високі, // Горами хвилю підійма. // І блідий місяць на ту пору // Із хмари де-де виглядав, // Неначе човен в синім морі, // То виринав, то потонав. // Ще треті півні не співали, // Ніхто нігде не гомонів, // Сичі в гаю перекликались, // Та ясен раз у раз скрипів”* [4, с. 29]. Вода у фольклорі обов'язково таїть у собі семантику загрози, небезпеки. Річка частіше за все – це ворожий топос, який з'єднує світи. Річку завжди супроводжує місяць, який приходить разом з діями потойбічних сил. У баладі “Причинна” саме з Дніпра виринають русалки і саме в той час, як “з неба місяць так і сяє”. У цьому творі перед нами наочно протиставляється верх – вічне життя та низ – зона смерті. Дівчина, шукаючи свого коханого, спочатку залазить на дуб (*“Щось лізе вверх по стовбуру // До самого краю. // <...> На самий верх на гіллячці // Стала... в серце коле! // Подивилась на всі боки // Та й лізе додолю”* [4, с. 32]), а потім злазить з нього прямо в руки русалок (*“Кругом дуба русалоньки // Мовчки дожидали; // Взяли її, сердешную, // Та й залоскотали”* [4, с. 32]). Море ж у міфологічних текстах асоціюється зі стоячою водою, відтак воно етимологічно пов'язане зі

смертю, мороком. Саме за синє море від'їжджають козаки, герої творів Т. Шевченка. У баладі “Причинна” дівчина роздумує, що *“якби-то далися орлині крила, // За синім би морем милого знайшла”* [4, с. 30]. А в баладі “Тополя” дівчина співає: *“Рости, рости, подивися // За синє море: // На тім боці – моя доля, на сім боці – горе”* [4, с. 77]. Що ж до лісового простору, то він стає буферною зоною між світами. У часовій площині фольклорний ліс має суто нічну природу. У “Причинній” згадується “темний гай”, де, можливо, ночує козак. А також важливим є те, що саме “із діброви козак виїжджає”, коли повертається додому. В образі лісу зберігається відтінок загрози для героя, оскільки ліс – це завжди якась перешкода, це межа між “своїм” та “чужим”, це символічний образ невідомого чи минулого. Відомо, що простір навколо первісної людини уявлявся їй у вигляді кола, відображаючи насамперед її фізичні можливості роздивлятися довкола себе. У баладах Т. Шевченка знайшло своє відображення поняття про колообіг простору. Як у “Причинній”, так і у “Тополі” декілька разів використовується слово “кругом”, наприклад: *“І над водою, і над гаєм, // Кругом, як в усі, все мовчить”* [4, с. 31], *“Кругом дуба русалоньки // Мовчки дожидали”* [4, с. 32], *“Кругом поле, як те море // Широке, синіє. // <...> Кругом ні биліни! // Одна, одна, як сирота // На чужині, гине!”* [4, с. 73].

Таким чином, можна з упевненістю сказати, що Т. Шевченко в своїх баладах зберіг фольклорний хронотоп. У його творах, як і у фольклорних, просторова й часова локалізація є засадничою жанротвірною ознакою. Одиницею вимірювання часу є подієве обчислення часу, а моделями часу – циклічне членування (добовий цикл й річний цикл), а також життєвий цикл. Простір має свої межі і має ознаку “свого” та “чужого”. Говорячи про просторові параметри, особливу увагу слід звернути на поняття про колообіг простору, а також на кордони та канали зв'язку між світами, якими є природні кордони, а саме: земля, вода, вогонь та повітря. Подальша стадія наших досліджень у цій сфері буде пов'язана з вивченням подібного явища на прикладі творчості окремих українських та російських романтиків, з метою прояснення деяких рис поезії, що проростають із міфологічної та фольклорної традиції.

### **Література**

- 1. Лисюк Н. А.** Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів “Міфологія”, “Міфологія слов'янська і світова” / Н. А. Лисюк. – К. : Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
- 2. Орлова Е. А.** Фольклорний хронотоп в творчестве А. И. Эртеля / Е. А. Орлова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://scireople.ru/publication/11139/>.
- 3. Путилов Б. Н.** Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – СПб. : Наука, 1994. – 239 с.
- 4. Шевченко Т. Г.** Твори в п'яти томах / Тарас Григорович Шевченко. – К. : Дніпро, 1978. – Т. 1. – 373 с.



**Снігаренко Є. О. Фольклорний хронотоп у творах Т. Шевченка (на прикладі балад “Причинна” та “Тополя”)**

Стаття присвячена розкриттю думки про збереження фольклорного сприйняття часопростору в ранній творчості Т. Шевченка, а саме в його баладах “Причинна” та “Тополя”. Як нам здається, ця спроба є цілком логічною, якщо взяти до уваги біографію письменника. У статті ми акцентуємо свою увагу на тому, що романтики намагалися художньо відтворити народне, справжнє (як вони вважали) світовідчуття.

*Ключові слова:* хронотоп, час, простір, балада, Т. Шевченко.

**Снигаренко Е. А. Фольклорный хронотоп в произведениях Т. Шевченко (на материале баллад “Причинна” и “Тополя”)**

Статья посвящена раскрытию мысли о сохранении фольклорного восприятия хронотопа в раннем творчестве Т. Шевченко, а именно в его балладах “Причинна” и “Тополя”. В статье мы акцентируем свое внимание на том, что романтики пытались художественно отобразить народное, настоящее (как они считали) мироощущение.

*Ключевые слова:* хронотоп, время, пространство, баллада, Т. Шевченко.

**Snigarenko E. O. The folklore hronotop in Shevchenko’s ballads “Prichinna” and “Topolya”**

The article is dedicated to opening the idea of saving the folklore perception of the hronotop in the early works of T. Shevchenko, namely in his ballads “Prichinna” and “Topolya”.

*Key words:* hronotop, time, space, ballad, T. Shevchenko.

УДК 821.161.2

**Т. С. Тимошенко**

**ХАРКІВ 20 – 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ  
В РОМАНІ “ВИЗВОЛЕННЯ” О. КОПИЛЕНКА**

Українська проза 20 – 30-х років ХХ століття характеризується активними пошуками письменників нових форм епічної оповіді, закликами до оновлення класичної спадщини та орієнтацію на європейське культурне надбання. Прагнення митців писати модерні твори втілилися в розмаїтті індивідуальних стилів, у психологізації образної структури оповіді, в активному зверненні до урбаністичних мотивів та проблем екзистенції людини в пореволюційну добу.

Вітчизняна література першої третини ХХ століття все частіше зверталася до зображення міст та їхніх мешканців. Знаковим

для української прози зазначеного періоду був роман В. Підмогильного “Місто” (1927) – роман, головним героєм якого був багатовіковий Київ. Продовжувачем традиції В. Підмогильного можна вважати О. Копиленка. З однією лише різницею – О. Копиленко написав роман “Визволення” (1929) про Харків.

На той час Харків був столицею більшовицької України, а, значить, визнаним офіційною владою транслятором ідеології влади пролетаріату та взірцем формування суспільства на нових засадах. Саме тому його образ у творі О. Копиленка може бути потрактований як символ художнього втілення авторського бачення тенденцій та наслідків пореволюційної розбудови країни. На фоні епохального процесу “творення нового світу” в індустріальному місті, серед незліченної кількості його мешканців, виступають постаті звичайних людей: палких ентузіастів і тих, хто не сприйняв пафосні заклики та філософію новоявлених керманів.

Непідробний інтерес письменника до “маленької” людини, нічим не примітної, проте чутливої та мінливої, викликав незадоволення у тодішніх провладних критиків. У романі виявили великі “ідеологічні й художні хиби” [1, с. 87] та “вороже наклепництво на радянську дійсність” [2, с. 91]. До того ж, теми, порушені у “Визволенні”, як то “емансипація жінки, винахідництво, мораль радянської молоді, сім’я – не розв’язані задовільно” [3, с. 28]. Як бачимо, антропологічний характер світоглядної концепції О. Копиленка і багатьох інших тогочасних письменників засуджувався, адже залишав поза увагою ентузіазм робітничого класу і сам процес будівництва “світлого майбутнього”. Природу цього протистояння Л. Сенік пояснив так: “коли людські цінності превалюють над сумнівними політичними постулатами, які висуває режим, природно, на першому місці з’являється людина з її психологічними й іншими проблемами, що не завжди співзвучні з намірами і прагненнями режиму” [4, с. 134].

У сучасних літературознавчих студіях роман, на жаль, так само не дістав глибокого фахового аналізу. Серед небагатьох праць, котрі звернули увагу на цей твір О. Копиленка, слід візначити наукові розвідки В. Мельника [5], О. Пашника [6], М. Сподарця [7]. Мета нашого дослідження – з’ясувати деякі особливості художнього зображення Харкова у романі “Визволення” як специфічно організованого простору, зокрема роль міста в зародженні нових суспільних і родинних відносин.

Роман “Визволення” О. Копиленка презентує читачеві майже повну картину життя нової столиці Радянської України: тут і детальна мапа міста з конкретними назвами вулиць, районів, закладів і транспортних маршрутів; тут і чисельні образи самих обивателів, різних за соціальним статусом, походженням та переконаннями. Авторське бачення урбаністичного простору не раз демонструє міцний зв’язок Харкова зі своїми мешканцями, причиново-наслідковий характер їхнього “співіснування”. Місто у творі живе й динамічне, воно наповнене

сотнями тисяч осіб, трамваїв, машин, дихає димарями заводів і дивиться на світ вікнами будинків. Але ж люди, трамваї, машини живуть і рухаються за законами та правилами, котрі диктує їм цей простір.

Цей зв'язок особливо помітний приїжджим, людям з іншим світоглядом. Зокрема, Пріся – сільська дівчина, що приїхала здобувати освіту, – вже з перших кроків привокзальною площею відчула свою “несхожість”, відірваність від цього чітко організованого потоку людей. Окинувши оком місто з Холодної гори, вона побачила таку картину: “Будинки насували один на одного. Змагалися поверхами, кольорами дахів, корпусами надбудов. Рудий сухий туман висів над будівлями, звивався з вулиць. Могутня машина людського життя шуміла рухачами, колесами, пасами, кроками, подихами. Хто не попадав у такт, того засмокувало без вагань і без зітхань. Одвівало, мов куряву, щоб одвіявши, пустити іншого на це місце” [8, с. 46].

Прісію полонила солодка привабливість Харкова, його незвична краса й магнетизм. Він манив до себе людей, бо надавав можливості долучитися до культурних цінностей та інших цивілізаційних благ. Місто справило на неї особливе враження. Воно, “незрозуміле до відчаю й близьке до любові” [8, с. 46], здавалося рідним і страшним одночасно. “Невже в цьому величезному страховищі серед тисяч дахів не знайдеться для неї малесенького куточка, де можна було б почувати себе справжнім мешканцем чудової землі!” [8, с. 46], – наївно розмірковувала Пріся.

Образ Прісі, на нашу думку, варто розглядати як віддзеркалення суперечливої природи міста: закони виживання в урбаністичному просторі стали причиною її внутрішнього розколу та роздвоєння реальності. Повія Пріся і весела студентка Зайка, як виявилось згодом, це одна і та сама особа, життя якої було результатом неавтентичності буття тогочасної столиці. Розв'язкою театрального дійства, в котрому вона змушена було грати одразу дві кардинально різні ролі, було самогубство, викликане зрадою Сави – єдиної близької людини у всьому місті.

Вважаємо, що Пріся-Зайка не просто звичайна дівчина-селянка, котра зламалася під важкістю обставин міського середовища. Це образ-символ селянської матері, “що плодитиме і пеститиме рідних дітей, як обдарована земля, що легко носить свої коштовні плоди” [8, с. 68]; вона уособлення плодового степу; вона – сама українська держава, існуванню якої загрожує пореволюційна дійсність. Пророчим видається фінал життя Прісі-Зайки. Він засвідчує не лише перемогу міста над селом, але й розбиває ілюзію побудови вітчизняного міста, позаяк цей простір виявився абсолютно неспроможним на збереження й подальший розвиток української ментальності й світогляду. Долю дівчини, таким чином, варто трактувати як доказ того, що “імперський урбанізм загрожував передусім національній етичній традиції” [9, с. 301].

Несприятливі, гнітючі обставини урбаністичного світу, як бачимо, зломали Зайку, але виявилися цілком сприятливими для Тараса, Маковецького та Надійки. Річ у тім, що в місті проблема особистої

самореалізації та самоствердження набуває особливої актуальності. Загострена соціальна конкуренція підштовхує людину шукати найвигідніші способи репрезентації себе, своїх здібностей з метою досягнення вищої ієрархічної сходинки та більших матеріальних статків.

Неприємне враження справляли на приїжджих і самі городяни. Саву Гарагата – головного героя роману – мешканці столиці приголомшили своєю особливою вдачею та способом життя. Однак письменник зазначає, що сам Харків хлопця не здивував, трохи тут зорієнтувавшись, він постановив, що таким і повинен був його побачити: “Ніби все це давно відоме, тільки, на жаль, досить невдало зроблене” [8, с. 8]. І він обов’язково виправить усі недоліки, все переробить на свій лад – це ж бо світла мета його приїзду!

Сава діагностував загальну хворобу усіх городян – небезпечну в’їдливу черву. Яскраві ознаки такої недуги він спостеріг у Мар’яни – чарівної, освіченої, інтелігентної панянки, складне життя якої нерозривно пов’язане з величним Києвом та більшовицьким Харковом. Подібних до неї жінок хлопець бачив лише на вулиці, і вони привертали його увагу блискучою зовнішністю, вишуканим одягом та екстравагантністю. Його по-дитячому безпосередня уява ототожнювала таких дам з чудернацькими делікатесами, що про них він читав у книжках: пікантний за своїм смаком швейцарський сир із пліснявою та витримане в льохах вино, пляшки якого вкриваються сизою цвіллю. Здавалося, Мар’яна та схожі з нею панночки, були якраз такими особливими “продуктами”, бо “нагадували страви зі смаковитою гнилизною і ненажерливим черв’ячком усередині” [8, с. 8], а куштувати і торкатися їх могли лише вибагливі гурмани.

Одним з ключових дескрипторів подвійності стандартів міського існування, аморальності та антигуманності філософії більшовизму виступає образ Петра Михайловича Гамалії. Цей герой постає як втілення культу вождя з яскраво вираженою семантикою поведиря, ідейного натхненника. Підтвердженням цього слугує той факт, що О. Копиленко наділив теперішнього партійця героїчним минулим і сьогоднішнім: Гамалія брав активну участь у революції, пізніше став на керівну посаду директора тресту, а тепер заходився відбудовувати вітчизняне господарство. Так, кар’єрні підвищення привели його до Харкова, тут він і оселився, зійшовся з молодого жінкою Мар’яною та з головою поринув у роботу. Безперечно, фронтний досвід та віра пролетарським гаслам неабияк вплинули на світогляд колись простого робітника: він відчув у собі потенціал “творця” не лише свого, але й загальнонаціонального майбутнього, щиро перейнявся майже космічною епохальністю доби та увірував в абсолютну свободу, даровану владою.

Відповідальна робота в столиці, активна позиція Петра Гамалії і транслювання ідеологічних канонів на інших, на нашу думку, дають підстави розглядати цей образ як уособлення тогочасного керівництва,

навіть цілої системи. Таким чином, парадоксальність світосприйняття, суперечливість дій партійця, що прочитуються у словах самого героя, його знайомих та їхніх вчинках, якнайкраще передають фальш більшовицького дійства. Шарлатанством видається масова віра у можливість будівництва “світлого майбутнього” для своїх нащадків, тоді як сам процес неблаганно потребує жертвних підношень, якими доволі часто (і в цьому весь парадокс) виявляються самі нащадки – родина, діти. Керуючись якраз цією утопічною філософією, Петро Гамалія з очевидною легкістю покидає у селі трьох дітей на жінку, з якої, відповідно до ідеологічних міркувань того-таки Гамалії, також знято усі “кайдани” родинних зобов’язань та моральної відповідальності і обдаровано безмежною свободою вибору.

Своє нове життя він пов’язує із молододу красивою Мар’яною, вважаючи її за “хімерну, трохи вередливу дівчинку”, біля якої мав змогу добре відпочити, провітрити мозок: “ставився до неї, як до привабливого, принадного ручного звірятка” [8, с. 23]. Цілковитою несподіванкою, неприємною і вкрай небажаною після шести років таких стосунків, виявилися для нього закономірні вікові зміни її характеру. Глибокою емоційністю та прагненням О. Копиленка детально показати процес ініціації нової людини позначено авторське проникнення у психологію Мар’яни. Керований майстерною рукою письменника, читач крокує з нею важкою дорогою до особистого внутрішнього “визволення”: маленька легковажна подруга серйозного партійця перетворилася на справжню, солідну жінку з міцною волею, жагою до самореалізації, бо почала відверто виказувати невдоволення своїм статусом “блязня для розваги” [8, с. 25] та сімейними стосунками.

Усталений вираз “родина – основа суспільства”, який у багатьох асоціюється з радянською дійсністю (бо саме тогочасній ідеології завдячуємо такій особливій сполучуваності слів), виступає лейтмотивом багатьох літературних творів 20 – 30-х років ХХ століття. Більшовицька ідеологія не опротестовувала важливість такого соціального утворення, однак своїм запереченням старого поведінкового паттерну спричинилася до спустошення та деморалізації громадян нової країни. Підтвердженням цього вважаємо, зокрема, роман “Визволення” О. Копиленка, позаяк у цьому творі не показано жодної щасливої повноцінної сім’ї. На рівні світоглядного дешифрування тексту, враховуючи тісний взаємозв’язок, навіть традиційне для вітчизняного письменства семантичне ототожнення понять “родина” та “суспільство” (згадаємо Шевченкове “в сім’ї вольній, новій”) можемо розцінювати цей факт як зневіру автора в можливість існування громади на засадах штучно сформованої ідеології, простіше – “нема родини – нема суспільства”.

В українській прозі початку ХХ століття поряд із проблемою безособовості комунікацій та спрощення сутності особистісних відносин художньо актуалізується ще одна негативна особливість тогочасного урбаністичного світу. Річ у тім, що стиль життя в місті спричинив появу

специфічного феномену “чужинця” – людини з іншою життєвою філософією. Вигнанцем, певною мірою з власної волі, постає перед читачем роману “Визволення” Антін Гамалія – людина свідомо своєї національної приналежності, яка плекала думки про незалежність України і обрала “жовто-блакитні легіони з вицвілими шликами” [8, с. 18]. Вважаємо, що озвучені на сторінках роману філософія та міркування молодшого з братів Гамаліїв найбільш тверезі, адже він давно не дивився на світ через рожеві окуляри та остаточно позбувся ідеологічних ілюзій.

Носіями принципово інших морально-етичних цінностей у романі О. Копиленка “Визволення” виступають також інженер Гюстав Гайдерн та Мар’яна. Так, вони не вписані автором до колективу будівників майбутнього, проте їхні світоглядні позиції багато в чому більш гуманні, практичні й помірковані, особливо на тлі загального захоплення руйнуванням та знищенням минулого.

Таким чином, О. Копиленко у романі “Визволення” художньо відтворив особливості урбаністичного простору Харкова 20 – 30-х років ХХ століття і довів його безпосередній вплив на формування нових суспільних і родинних відносин.

### **Література**

- 1. Овчаров Г.** “Визволення” О. Копиленка / Г. Овчаров // Критика. – 1930. – № 7-8. – С. 64 – 89.
- 2. Підгайний Л.** Дрібнобуржуазна творча метода О. Копиленка / Л. Підгайний // Критика. – 1931. – № 11-12. – С. 69 – 94.
- 3. Свідер П. І.** Олександр Копиленко [Текст]: літературний портрет / П. І. Свідер. – К. : Худож літ., 1962. – 87 с.
- 4. Сенік Л.** Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Л. Сенік – Львів : Академічний експрес, 2002. – 239 с.
- 5. Мельник В. О.** Олександр Копиленко / В. О. Мельник // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. Кн. 2. Ч 1 : 1940-ві – 1950-ті роки : [навч. посібник] / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1994. – С. 206 – 212.
- 6. Пашник О. В.** Творчість О. Копиленка крізь призму універсально-культурного аналізу / О. В. Пашник // Вісник Житомирського педагогічного університету. – Житомир, 2004. – Вип. 16. – С. 61 – 64.
- 7. Сподарець М. П.** Образ Харкова в романі О. Копиленка “Визволення” і проблеми формування української урбаністичної свідомості / М. П. Сподарець // Актуальні проблеми слов’янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство : [міжвуз. зб. наук. ст.] / відп. ред. В. А. Зарва. – Бердянськ : БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. I. – С. 33 – 42.
- 8. Копиленко О. І.** Буйний хміль: Роман. Повість. Оповідання / О. І. Копиленко; упоряд. та післямова Л. О. Копиленка. – К. : Таксон, 2001. – 446 с.
- 9. Зборовська Н. В.** Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.

**Тимошенко Т. С. Харків 20 – 30-х років ХХ століття в романі “Визволення” О. Копиленка**

Автор статті розглядає особливості художнього відображення Харкова 20 – 30-х років ХХ століття в романі “Визволення” О. Копиленка. Письменник розкриває вплив столиці Радянської України на її мешканців, їхні моральні цінності та спосіб життя в урбанізованому середовищі.

*Ключові слова:* образ міста, урбаністична література, роздвоєння, психологізм.

**Тимошенко Т. С. Харьков 20 – 30-х годов ХХ века в романе “Освобождение” А. Копыленко**

Автор статьи рассматривает особенности художественного отображения Харькова 20-30-х годов ХХ века в романе “Освобождение” А. Копыленко. Писатель выявляет влияние столицы Советской Украины на ее жителей, их моральные ценности и стиль жизни в урбанизированной среде.

*Ключевые слова:* образ города, урбанистическая литература, раздвоение, психологизм.

**Tymoshenko T. S. Kharkiv of the 20s – 30s of the 20<sup>th</sup> in the novel “Vyzvolennya” by O. Kopylenko**

The author of the article studies the artistic reflection of Kharkiv of the 20s-30s of the 20<sup>th</sup> in the novel “Vyzvolennya” by O. Kopylenko. The writer reveals the influence of the Soviet Ukraine’s capital on its citizens, their moral principles and way of life in urbanistic space.

*Key words:* image of the city, urbanistic literature, double vision, psychologism.

УДК: 821.161.2

**І. Ю. Тищенко**

**ЕКЗИСТЕНЦІАЛ ДОМУ В ТВОРЧОСТІ Р. АНДРІЯШИКА**

Ім'я Романа Андріяшика назавжди увійшло до літопису української культури. Він був з когорти тих, хто наближав наше національне відродження. Однак, непросте життя прожив митець в художньому письменстві: розпинали його за “безідейні” твори, калічили рукописи, розсипали верстки, знімали з видавничих планів.

Поодинокі дослідження, які з’явилися впродовж останніх двох десятиліть, що минули після смерті письменника, з одного боку, демонструють глибоке зацікавлення науковців творчістю Р. Андріяшика,

а з іншого – дають підстави вести мову про далеко ще не вичерпані теми та можливості для нових пошуків у цій сфері. Очевидним є той факт, що в контексті української прози 60 – 90-х років ХХ ст. аналіз прозового доробку Романа Андріяшика вимагає, з одного боку, залучення нового текстового матеріалу. З іншого боку, проблема потребує певної локалізації та уточнення, про що свідчать найновіші дослідження творчості письменника. Однією з таких нез'ясованих проблем залишається вивчення творчості Р. Андріяшика в екзистенціальних вимірах. Предметний інтерес пропонованої статті якраз і зосереджується на висвітленні екзистенціалу Дому в романістиці прозаїка.

У філософській системі М. Гайдеггера екзистенціал Дому не постає таким важливим, як екзистенціал страху і смерті. Набагато глибше поняття дому як одного з найважливіших екзистенціалів, від яких власне залежить буття індивіда, розробили його послідовники Карл Ясперс та Отто фон Больнов. К. Ясперс виходить з поняття дому як загальнолюдської гуманістичної категорії. Лише потім він акцентує на екзистенціальній суті дому, відштовхнувшись від трактування суті сімейного життя в своєму домі як вершину любові: “Символом світу, як історичного середовища людини, в якому людина, доки вона залишається людиною, повинна жити в якомусь образі, стає для людини життя в домі... Саме тут зустрічається найбільш міцна, що служить основою всьому іншому, людяність. В масі сьогодні незнана, споконвічна людяність тепер розсіяна скрізь, повністю надана самій собі і зв'язана зі своїм маленьким світом і його долею” [10, с. 238]. От таким маленьким світом і є для К. Ясперса дім. Але споконвічний світ нині має тенденцію до руйнування, хоч він і зберігає сам себе з неймовірною силою. Та на противагу опору постає тенденція абсолютизації універсального порядку існування. Зовнішньо це бачиться в намаганні перевести людину на казарменне існування, зробити житло лише місцем для сну, технізувати все її життя. І тут ми зустрічаємо серйозне протиріччя: виступаючи ніби в інтересах більшості, сили розриву підтримують самолюбство окремих членів сім'ї і суспільства, ослаблюють їх солідарність, розривають родинні зв'язки, відривають дітей від батьків. Ми не знаємо, чи відомо було К. Ясперсу про педагогічну теорію 30-х років ХХ ст. в СРСР (Сталін – батько, батьківщина – мати), але, на наш погляд, філософ говорить якраз про це: “Замість того, щоб розглядати публічне виховання як поглиблення домашнього, його перетворюють в основне, до того ж очевидною метою є намагання відняти дітей у батьків, перетворивши їх у дітей держави” [10, с. 239].

Універсальний порядок існування вимагає зради себе. Але людина, котра перебуває в середовищі своїх психологічних переживань, яка сама себе переживає, часто стає безпорадною в складних життєвих обставинах. Як представник “позитивного екзистенціалізму”, О. фон Больнов вважає, що “треба покинути екзистенційну самотність



і звернути увагу на реальність поза людиною, якій треба приділити визначальне значення. Замість переживання екзистенційної незахищеності і небезпеки пропонується “нове сховище”, “почуття глибокої схороненості”, що визначається ставленням до дійсності через поняття “буття-довір’я” до світу і до життя взагалі” [5, с. 117]. У світі страху, де панує визначальна беззахисність, почуття безрідності, атмосфера безнадії, втраченості, треба зробити “втечу у вирішення” (О. фон Больнов) – знайти впевненість у собі на вчинок. І цей вчинок може бути як одномоментним, так і всежиттєвим. Саме такий вчинок і приводить до “стійкої свідомості” в безнадійній ситуації.

Розробляючи далі теоретичний постулат К. Ясперса, О. фон Больнов стверджує, що єдиним шляхом, коли проявляється автономна позиція до іншого світу є шлях “спорудження дому”. Кожен індивід повинен бути людиною-істотою, “котра будує свій дім” [5, с. 136]. І саме тоді людина знаходить внутрішнє духовне здоров’я, коли вона відчуває оптимальну рівновагу двох понять – дому і світу. Звичайно, людина може приректи себе на абсолютну самотність, в домі своєму знайти щось таке, що замінить і сім’ю, і людське спілкування, і світ взагалі. Наприклад, герой повісті Валерія Шевчука “Зимова картина з приміським лісом”, працівник шкільної бібліотеки, зауважує “...мій дім не відвідують друзі. Не збираю я компаній, не переступають мого порога жінки; скажу чесно, від того я не терплю незручностей, чи якогось ущемлення, чи якоїсь урази, бо я, до вашого відома, старий книжник і моя однокімнатка – це не житло нормальної людини, а нора, укладена стосами книжок”. Але цей герой сам адвокатує себе: “Світ суцільний я навряд чи коли зрозумію”. Не маючи змоги зрозуміти світ – то краще втекти від нього в свою нору. Це також позиція екзистенційна, але, як бачимо, О. фон Больнов сприймає все по-іншому. Тут ми також зустрічаємо один з екзистенціалів, дуже важливих для К. Ясперса – комунікацію. Саме розрив комунікації (зв’язку себе самого з іншими) є повною трансформацією в індивідуалізм, що повністю зриває “прорив до іншого”. А саме з іншими, для інших індивідів і будує свій дім.

Аналізуючи твори західноукраїнських письменників 30-х років ХХ ст., С. Андрусів наголошує: “Дім – це місце творення дива життя, життя родини, першопростору людського й етнічного буття, життя, пронизаного традицією, відновлюваними ритуалами і етносом, культурою і затишком, любов’ю і духовною працею попередніх поколінь роду, світу, з якого вигнана жорстокість, земний рай... Саме дім є чашею, містичною посудиною, в якій ферментує вино життя роду. Зрештою, такою чашею можна вважати і національний Дім – етнопростір, що має свій поріг” [4, с. 93]. Тут варто наголосити, що під поняттям Дому ми не розуміємо просто хату з обійстям. Дім – планета Земля, “Наш дом – ССРСР” (відома пісня “Наш адрес – не дом и не улица...”), згадаємо початок 90-х років і звернемося до поезії Т. Шевченка “В своїй хаті своя правда, і сила, і воля”. То ж, розглядаючи

твори Р. Андріяшика, будемо апелювати до багатоваріантного вживання цього екзистенціалу.

В есе Г. Штоня, яке вийшло незабаром після смерті Р. Андріяшика, літературознавцем зауважено, що герої прозаїка не зреалізовані через відповідні соціальні умови: “Бодай у межах захищеної законом (але незахищеної від життя) власної хати, якої у персонажів Р. Андріяшика здебільшого не було. А було лише тимчасове житло, як у Федьковича (“Сторонець”), так званий “художній світ”, куди життю, яким воно є і не перше тисячоліття волинь зоставатися – зась. Цікаво, що не мав такої “вічної” української хати і сам Р. Андріяшик, народжений у селі, але селом відштовхнутий” [9, с. 5]. До того ж, земляки-односельці навіть спалили хату, куди він приїжджав працювати... Коли Прокіп Повсюда, головний герой “Людей зі страху”, дезертирував з фронту, на питання одного з товаришів про майбутні плани відповів коротко: “Непокоїть почуття дому... Будуватися треба”. Але землячці Ревеці відповідає досить сердито: “Пора псові буду мати... Покладу хату, розведу діток і щодень буду товкмачити: “Не суньтєся, бісенята, в політику, бо в’язи поскручую” [1, с. 76]. Перед нами людина, котра пройшла крізь жахи війни, страхи і смерті, зі спустошеною душею, але яка вийшла фактично із стану запою і вирішила почати нове життя. А це життя можливе лише в своєму домі, який сам маєш будувати.

Як писав І. Чендей в одній з перших рецензій на роман: “Здавалося б, достатньо бід і гіркоти звалилось на одну голову, але в Прокопі не вмерла жива і діяльна людина, він ще багато чого бажає. Правда, спочатку не так і багато: всього-на-всього свій закуток, хату. От він і береться поставити її на бункері, котрий залишився від війни на самому березі Дністра. Яка господарність і бережливість! Саме на бункері, а не десь інде. Адже він простоїть сотні років надійним фундаментом” [8, с. 269]. Думаємо, що відомий прозаїк не побачив прекрасний символічний момент, котрий лежить на поверхні. Не лише господар Прокіп вибрав бункер для підвалин хати, але і воїн-Прокіп вирішив на військовій споруді збудувати мирну. І цим ніби заклав міну уповільненої дії під власну хату... У розмові з Миколою Павлюком Прокіп говорить про тимчасовий спокій без війни, який треба найповніше використати, зробити такий запас, який би рятував від несподіванок, “залишити слід у часі”. Він розуміє і проблеми великого Дому: “Треба кардинально змінити політику, поки не пізно. Галичину зітруть із землі, якщо в народі не пробудиться усвідомлення своєї сили. Бо ж тут завжди чекали допомоги, завжди крутили головами, тому їх легко було скручувати то одним, то іншим”. Він говорить про владу, яка могла бути для цього, – “розумну, сильну і далекоглядну”. Але Прокіп розуміє, що нині це неможливо, потрібно думати не за весь великий Дім, а про свій, адже життя “починати треба було заново” [1, с. 211]. Коли в каменоломні Прокіп починає колоти камінь для хати, він згадує про своє знайомство з львівським художником: “Стоси мого каменю, звичайно, не

йдуть ні в яке порівняння з доробком художника, та убий мене, я не покину каменоломні. Чим більше стосів, тим більше я прив'язуюсь до них, вони стають мені рідними... Досить мені глянути на купу набитого каменю і я, забувши про мозолі і втому, вдовбуюся в скелі, як землейд. Я назвав би це інстинктом накопичення... Лиш паразити не знають насолоди від результатів праці. Якщо в людей продовжуватимуть відбирати цю насолоду, то буде біда, люди звиродніють” [1, с. 240]. Тут ми зустрічаємо унікальну паралель цих епізодів твору “Люди зі страху” Р. Андріяшика з всесвітньовідомим есе А. Камю “Міф про Сізіфа”. Притча про вічного трудівника Сізіфа, котрого боги прирекли на вічну каторжну роботу, при поверховому погляді абсолютно схожа на романну ситуацію. Сізіф повинен був котити на гору уламок скелі, але, ледь дотягнувши вершини, глиба зривалась і все доводилось робити спочатку. І так роками... Абсурдність ситуації була в тому, що сам Сізіф розумів абсурдність своєї роботи – він знав, що скеля зірветься. Спускаючись униз, він просто зневажав своїх мучителів, в нього була своя правда – непокора богам. Він не просив про помилування, а працею своєю звинувачував мучителів.

У передмові до “Вибраного” А. Камю С. Великовський писав, що у Франції 30-х років багато хто прийняв стоїчну мудрість Сізіфа. Розгром 1940 р. приніс німецьке рабство. Тут цікава паралель з історичною добою: “Людей зі страху”. Було від чого злякатися, затаврувати сліпу жорстокість історії, яка ніби взялася довести, що вона кривава, байдужа до прохань і докорів, їй плювати на благородні наміри... Мимовільне, парадоксально-безумне творення вчинків, що раціонально не виводяться із життєвих даних, без надії на успіх, допомагало встояти проти спокуси зради або самознищення” [7, с. 11]. Сказане повною мірою стосується також і ситуації, в якій опинилася Буковина на початку ХХ століття, хоч у Франції це було в 1938 – 40 рр. І та сізіфова праця – втеча Прокопа від абсурду. Втеча, котра врятувала його лише на деякий час. Не вдався задум “в разі воєнної заворухи або ще якогось лиха зігнати всіх до бункера, чи, пак, до льоху, а зверху нехай діється божа воля”. Але перед війною бункер став потрібний і на Прокопа наклали контрибуцію, яку він не міг виплатити і довелося піти від сім'ї, залишивши недобудовану хату.

Повертаючись до паралелей роману українського автора та “Міфа про Сізіфа” А. Камю, зауважимо, що самого героя українського автора чекає більший удар, ніж Сізіфа. Той знає про абсурдність своєї марнотної праці і в опорі духовному знаходить для себе опертя. Прокіп Повсюда, не виходячи із своїх устремлінь за межі повсякденної реальності, “котить свій камінь”, чітко усвідомлюючи свою мету, він перебуває в стані радості творення Дому, який для нього нині все. І майстерня, яку він хоче обладнати в своєму будинку, – то для чесного життя, яке мало б проходити у великому людському співавторстві. А головне – повернення коханої, ніби нове народження саме в любові, особливо ж коли дізнався, що один із синів удовиці Марини є його сином. І тому таким страшним

ударом стала для нього втрата Дому, бо з цим було втрачено все. І хоч стоїть недобудована хата освяченою (з неї тепер ніхто і трісочки не візьме), Прокіп розуміє, що повернення додому немає. І тут доречно буде згадати роман американського прозаїка Томаса Вулфа “Домой возврата нет” (у перекладі російською мовою, українською мовою – пряма паралель з Р. Андріяшиком), написаний про період американської кризи 1929-30 рр. В цьому творі зображений письменник, який описав своє містечко і зараз просто тероризований листами його жителів, котрі хочуть йому помститись за правду. Але соціальний фундамент твору більш глибинний. Як і в романах українського автора “Люди зі страху” і “Додому нема вороття”, так і в творі американського прозаїка головне – це відчуття неприкаяності і бездомності нинішнього буття і в той же час нерозривний зв’язок із рідною землею, з макрокосмосом країни, епохи, взагалі сучасного життя. І тому слова О. Зверева щодо американського роману стосуються і творів Р. Андріяшика: “Не можна повернутись “додому” до мрії про особистість, що зуміла не в ідеальному, а в конкретному своєму бутті перебороти дію центробіжних тенденцій епохи і встановити для себе дійсну органічну цілісність життєвого досвіду і справжню гармонію взаємовідносин із оточуючим світом, усвідомленим неідентифіковано, як якусь вищу єдність життя, природи, історії і суспільного буття” [6, с. 743]. От ці “центробіжні тенденції” і викидають з конкретного буковинського життя Прокопа і його друзів, опиняються вони у Львові, де взагалі поняття дому для них невластиве. А декого, як от Тодосія, закине аж до Латинської Америки або Канади. Символічно виглядає сцена на Замковій горі у Львові, коли бездомний Прокіп Повсюда запитує у бродячої собачки: “А дім у тебе є?” А там, куди вже не повернеться Прокіп, у розбите снарядами село, прийшли три солдати, які побачили згарище, відновили криницю, почали будувати хату, а згодом звідкись з’явилися три вдови з дітьми. Так починалось нове життя із нового Дому. “На стежці до криниці з’явилось все більше постатей з коромислами, росли нові будівлі”. Але вже немає повернення тим, хто пішов звідти. Не менш важливим і зримим постає екзистенціал Дому у романі Р. Андріяшика “Додому нема вороття”. Автор вводить нас у цю проблему з перших сторінок, згадавши про талановитого різьбяря Крицяка, котрий вибудував хату, “мов казковий палац: все у візерунках, виточене, вигаптоване, розмальоване, оздоблене міддю, кольоровим склом і фарбованою соломкою”. А родичам сказав, що будуть жити в зимарці за груником. Коли ж віденський музей купив ту чарівну хату, витесав скромну хатину в узворі, а дружину почав навчати жити на бобах і молоці. Не принесли радощів і щасливої долі ті гроші, та й невідомо, як би жилося в самій хаті. Але в романі є й інший Дім – це гори для гуцулів і буковинців. Тому й тікають вони з австро-німецької армії, бо знають, що не за свою землю доведеться воювати. Але важливими видаються слова одного галичанина, який втратив ногу на війні, а з ким воював і за кого – сам не знає. Він сказав про навідний біль, коли людину лікують

від якоїсь хвороби, одночасно спричиняючи біль в іншому місці. “Туга за горами, за домом – то навідний біль. Є щось важливіше, щось страшніше. Вам би цього не забувати на всю довж вашої дороги, бо ви ще молода Людина” [3, с. 180], – сказав старий мудрець. Фактично весь роман “Додому нема ворота” – то твір про цей навідний біль. Так, туга за домом, за горами – одне, але відчуття того, що повернутись туди немає змоги – “щось важливіше, щось страшніше”. І хоч старші говорять, що вони молодими вкорінилися в землю, як жито, що через непробитну глину вчепилося двометровими ниточками і росте, колоситься – багато хто “повипадав із гнізда”. Гуцульський гонор і відчуття свободи не дає Оксеніві Супорі не те що сумніватись в своєму щасті, але й продовжити свій рід. “Наш осідок з цього краю села, – говорить він молодій дружині Дружані, яку зустрів на полонині. – Дідо, прийшовши з долу, вподобав собі скид над поточиною. З’їзд вже батько вкопав. А до того на осідок і пішки важко було добратися. З того, як розташувалися садиби, можна читати історію Розлуча... Хата ще добра, після війни покрию свіжими гонтами” [3, с. 191]. Як бачимо, тут супутнім екзистенціалу Дому виступає поняття роду, коли нерозривним є процес людського життя саме однієї сім’ї в своєму домі. І тому саме дім дає відчуття впевненості в завтрашньому дні. Вперше ввівши дружину до світлиці, він засміявся і сказав: “– Ми дома, жінко! Плювати нам на Франца-Йосифа Вільгельма і Миколу Бісмарковича. Не смійте тикати носа, хирляки! Ми дома. Ми дома, Дружано!” [3, с. 207]. І відчуття екзистенційного спокою, котре оповило його ввечері, коли він повернувся одного вечора додому, стало образом Дому: “Я вернувся перед досвітком. Дружана вже спала. Косими лезами свічка полизувала вилинялі стіни. Я вмовився пообіч, шукаючи очима чогось такого, щоб допомогло мені переконатися, що я – господар, сім’янин, бездрімотно стою на чатах притулку... Заплющую очі – і в уяві вимальовується кожна дрібничка. Все – моє, хвилююче, рідне, без нього я не був би сам собою. І я справді відчув себе значнішим, зиркнувши на розсипані по подушці каштанові коси, на по-дитячому надуті губи моєї дружини, на безпечно відкинуту руку, готову мене пригорнути” [3, с. 213].

Але світ дає про себе знати іноді несподіваними ситуаціями. Впали ворота і на подвір’ї вчинився гамір. Зайшов австрійський солдат у сталевому шоломі поверх жіночої хустки.

“– Корова є?”

– Нема, – відповів я по-німецькому. Австрійці відступили.

Через дві години зайшов солдат з довгою гвинтівкою, в довгій сірій шинелі і гостроверхій смушевій шапці:

– Корова є? – почувся хрипкий голос.

– Нема корови, – відказав я.

– Вівці?

– І овець нема.

– Горілка?

– Немає” [3, с. 214].

Виявляється, Дім Оксена Супори знаходиться в “епіцентрі” всіх світових подій. Отже, йому не вціліти. Так і трапилось. Сина розтоптали румуни кіньми, дружина пішла за старого діда. А Оксену судилися фронти, семирічний полон і потім румунська тюрма. Залишившись живим якимось чудом, в напівмаренні дістався додому в село, де жив лише один дід. Село заросло лопухами, скрізь запустіння. Дому як такого вже не було, був лише прихисток від дощу і плита для приготування їжі. Не було вже і Буковини як дому – влада інспірувала розбрат між гуцулами. Переселенців з Галичини румуни назвали русинами, інших зареєстрували гуцулами, українці переписалися румунами. І коли почалося повстання проти румун, яке організували бесарабські гуцули, то влада послала на них “муштрованих бесарабських українців”, а потім і сучавських гуцулів. І після придушення повстання, три роки попрацювавши плотогоном і одержавши паспорт, вирішив їхати до Канади. Але по дорозі в Чернівцях вийшов з поїзда. Відкритий фінал роману лише підкреслює трагічність долі головного героя Оксена Супори.

Найбільш невлаштованими у житті, без власного Дому, постають герої роману “Полтва”. Їхнє пристанище – наймані квартири у більшості, а у Юліана і Миколи – тюремні камери. І коли Марта поїхала до своїх батьків, то і там вона не відчуває себе як дома – до батьків і родичів приходили агенти дефензиви, її мали викликати додому і запросити на бесіду, щоб покинула політику. І от тепер все вдалося – Марта приїхала сама в сім’ю, “показала перед селом, що зробили попередження: або ти залишаєш політику, або ми від тебе відцураємось”. Та й кожен з родичів Марти не має спокою. Брат говорить: “Уже п’ять років ця хата мені чужа. Я по натурі хворобливий сім’янин. Мій куток має бути захищений від усіх вітрів, бо маленький протяг – і я почуваю себе, як на відірваній від берега кризі. Якщо господиня мого кутка не дихає на нього теплом так само, як і я, то вона стає спільником ворожих сил” [2, с. 114]. І промовистою є фраза: “Нам треба пошукати свого куточка”. Від Дому – до куточка, де можна якось пересидіти – шлях кількох героїв, які втратили ґрунт під ногами.

Також спочатку мають свої “куточки” герої роману Р. Андріяшика “Сад без листопаду”. Хоч ці куточки – нові сучасні будинки, куди виселили людей. Знайшовши поклади сірки, начальство вирішило переселити село, щоб почати розробки кар’єрів. Але те, новозбудоване село, нагадує людям пастку. Шофер, якому моторошно проїжджати тут, пояснює, чого він згадав про пастку: “Дуже однакові ці будинки. Чогось не уявляю собі ладу, коли все схоже. Природа не терпить повторень. Як на мене, одноманітність – це смерть”. І тут Михайло Скидан говорить справедливі слова, що чітко характеризують саме поняття дому не тільки як місце проживання: “Дім, на мою думку, світиться людиною, а не вікнами”. Це він з власного гіркого досвіду – батько ворогує з сусідом за

кулю в плечі. “Батько – песиміст, який, як йому здається, бореться, а Верхоляк – песиміст, який нізачо не хоче визнавати перед кимось провину. Вони звикли до ненависті й, підкоряючись їй, впевнюються, що існують недаремно”. Дійсно, такий Дім світитися не буде, це буде просто оселя.

Беззаперечною заслугою Р. Андріяшика є показ болісного розриву людини з уже обжитим своїм попереднім місцем проживання, коли руйнується Дім і невідомо, чи можна його буде відновити на новому місці. Такі люди, як Федір Житник, не хочуть іти в нові будинки. “Він хотів би перевозити до Сполук свою хату, бо зробив її своїми руками. Він би вирізав шмат землі з хатою, подвірцем, притулами, деревами, криницею, тином – і все те тицьнув посеред Сполук поруч з читальнею і школою”. І тому селяни були раді, коли Михайло вирішив створити на новому місці музей старого села, перенести церкву. А треба ж ще перенести прах померлих, щоб не було наруги над їхньою пам’яттю.

Взагалі ж “переселенська” тема має своє осібне місце в художньому письменстві. Вона реалізована і в “Поємі про море” О. Довженка, і в романі “Птахи полишають гнізда” І. Чендея, і в “Святі останнього млива” Ф. Рогового та ще в кількох творах української літератури, а в російській зокрема – в “Прощанні з МатЬорою” В. Распутіна.

Покидаючи свої оселі, свій Дім, люди втрачають щось найдорожче, вони хай і не стають перекотиполем, але вже постають з підрізаним корінням. Один з героїв роману “Сад без листопаду” говорить вже після переїзду: “Не стало стріхи – і все кудись поділося. Ніби ніколи тут не було життя... Куди падає дерево? Коли підрубують коріння”.

Роздуми Михайла Скидана – то і аналіз власного життя з Іриною, і осмислення досвіду поколінь земляків. Він бачить людей, для яких немає нічого святого, але є й інші: “Коли б йому завалили хату, він би дуже скоро сконав. Забрати в людини його найсуттєвіше – і людина зруйнується без особливих причин, якими звикли пояснювати занепад. У доброго сім’янина – забрати жінку, у доброго батька – дітей, у доброго господаря – оселю, у доброго майстра – інструменти... і од людини зостанеться оболонка, яку проткнеш пальцем, як протоплазму. Людина ще не перестала борюкатися, але рятівне смикання не матиме ні смислу, ні користі”. Життєві перипетії самого Михайла Скидана наводять на думку, що його слова: “Я не знаходжу собі місця, відколи вернувся” не просто красива фраза. Його стосунки з Іриною, про що було сказано вище, його конфлікт з батьками, коли батько не дозволив провідати себе в лікарні, а мати фактично вигнала з дому, втеча в роботу – то власне бездомів’я як суто матеріальне, так і духовне. Символічною постає сцена в новому красивому будинку новозбудованого села, де Михайло з Іриною проводять ніч на валізах, ніби чужі люди на вокзалі.

В “Кровній справі” Р. Андріяшик вустами свого героя після трагедії відразу ж оприлюднює присуд. Зайшовши в порожню квартиру,

він просто сказав сам собі: “Нема в мене дому, Якове. Нема дому!” І потім додав: “Пустка мене доконає”. Потім заміником дому стає лікарняна палата, де за ним добрий догляд і приходять друзі, потім дім заміняє колектив. Все це ніби навмисне витісняє із свідомості екзистенційне осмислення Дому, ерзац-Дім займає чільне місце в житті. Яків Покора включився в “універсальний порядок існування” (К. Ясперс), пішовши в царину тільки прагматичних життєвих інтересів, щоб заглушити в собі потуги на екзистенцію.

Як бачимо, екзистенціал Дому є одним із ключових у прозовому доробку Р. Андріяшика. Без власного Дому (не просто житла, а рідної оселі, обійстя, що існує в гармонії з довкіллям і рідними людьми) немає і справжнього патріотизму, відчуття спорідненості зі своїм народом і своєю Батьківщиною.

### **Література**

**1. Андріяшик Р. В.** Люди зі страху / Р. В. Андріяшик. – К. : Молодь, 1966. – 384 с. **2. Андріяшик Р.** Полтва / Р. Андріяшик. – К. : Дніпро, 1989. – 250 с. **3. Андріяшик Р.** Додому нема вороття / Р. Андріяшик. – К. : Молодь, 1991. – 216 с. **4. Андрусів С.** Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. / С. Андрусів. – Тернопіль-Львів, 2000. – 175 с. **5. Больнов О.** Філософія екзистенціалізму / О. фон Больнов. – СПб, 1999. – 263 с. **6. Зверев А.** Послесловие / А. Зверев // Вулф Т. Домой возврата нет. – М., 1997. – 755 с. **7. Камю А.** Бунтующий человек / А. Камю. – М. : Изд-во полит. лит., 1990. – 173 с. **8. Чендей И.** Роман о доле народной / И. Чендей // Дружба народов. – 1967. – №8. – С. 269 – 271. **9. Штонь Г.** Лицар власного образу / Григорій Штонь // Слово просвіти. – 2000. – листопад. – № 11. – С. 5 – 6. **10. Ясперс К.** Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М., 1991. – 238 с.

#### **Тищенко І. Ю. Екзистенціал Дому в творчості Р. Андріяшика**

Стаття присвячена висвітленню екзистенціалу Дому – одного з ключових у прозовому доробку Р. Андріяшика. Аналіз проведено на основі романів письменника “Люди зі страху”, “Полтва”, “Додому нема вороття”, “Сад без листопаду”.

*Ключові слова:* екзистенціал, дім, романістика, рецепція.

#### **Тищенко І. Ю. Экзистенциал Дома в творчестве Р. Андряшика**

Статья посвящена раскрытию экзистенциала Дома – одного из ключевых в прозаическом наследии Р. Андряшика. Анализ проведен на основе романов писателя “Люди со страха”, “Полтва”, “Домой нет возврата”, “Сад без листопада”.

*Ключевые слова:* экзистенциал, дом, романистика, рецепция.



**Tischenko I. Yu. Existential of a House in creation of R. Andriyashik**

The article is devoted opening of existential of a House – one of the key in prosaic legacy of R. Andriyashik. An analysis is conducted on the basis of novels of writer “People from fear”, “Poltva”, “There is not a return to home”, “Garden without falling of leaves”.

*Key words:* existencial, house, novels, reception.

**Актуальні проблеми літературознавства:**  
**зарубіжне літературознавство**

УДК 821.161.1.09 Достоевський

**В. Б. Мусий**

**“КРОТКАЯ” Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:  
ПОПЫТКА МИФОПОЭТИЧЕСКОГО ПРОЧТЕНИЯ**

Перспективность мифопоэтического подхода к изучению художественного произведения, признание того, что “архаические коды мифомышления активно работают в заново творимой образной структуре на выявление простейших элементов человеческого существования и придают целому глубину и перспективу” [1, с. 117], уже давно не вызывают у ученых-филологов возражений. Выявление в произведениях Ф. М. Достоевского Библейской мифологии – одно из ставших уже традиционными направлений изучения их поэтики и авторской модели действительности, выраженной в этих произведениях. По словам В. В. Медвидя, “Библейский текст” – это научная метафора, которая “включает в себя Ветхозаветные и Новозаветные цитаты, сюжеты, образы, мотивы и все то, что сопутствовало Евангелию в повседневной и праздничной церковной жизни” [7, с. 15]. Обосновывая значительность его роли в произведениях Ф. М. Достоевского, В. В. Медвидь исходит из того, что, проследив результаты антропологического и религиозного обоснования морали, писатель пришел к выводу о том, что “абсолютные основания морали возможны лишь в рамках религиозного сознания, ибо единственной силой, преобразующей человека, оказывается религиозная вера. Этой духовной силой становится учение Христа” [7, с. 17]. Здесь, однако, следует оговориться: безусловно, Ф. М. Достоевский разграничивал художественное слово и Слово Библейское. Как убедительно показывает М. Н. Виролайнен, Ф. М. Достоевский отказывается от отождествления Слова и ритуала, буквального понимания миссии Слова как преображающей мир силы, присущего Н. В. Гоголю. Слово для Достоевского – посредник, субстанция, свидетельствующая о символическом (каноническом) смысле непосредственного бытия. Слово формирует современную жизнь, свидетельствуя о ее сакральном значении [2]. Художественное произведение никогда не тождественно жизни. “В искусстве, – пишет А. В. Егоров, – человек идеально формирует мир, который его устраивает по критериям красоты и нравственности, и тем духовно преодолевает не устраивающий его мир. Искусство является поэтому средством преобразования внутреннего мира человека, способом

духовного производства человека” [6, с. 34]. Одним из путей подобного моделирования мира автором произведения является включение в художественный мир мифопоэтических ситуаций, отражающих переживание встречи человека с явлениями, имеющими универсальный характер. В нашей статье мы обратимся к мифопоэтическому мотиву встречи Ангела и Демона. Он не представлен непосредственно в Ветхом или же Новом Завете. Но участвуют в нем Библейские персонажи.

Цель данной статьи – представить результаты изучения места мифопоэтической символики в рассказе “Кроткая” в выражении авторской концепции современника, решения Ф. М. Достоевским проблемы возможности воскресения для отпавшего от “почвы” рационалиста.

В рассказе Ф. М. Достоевского “Кроткая” (1876) проявилась та особенность, которая характерна для всех произведений этого писателя, написанных в 1860 – 1870-е годы. Они строятся на оппозиции “эгоцентрист – альтруистическая личность”. В свою очередь, связь динамики событий в этих произведениях с развитием указанной оппозиции была обусловлена особенностями состояния русского общества в пороговый для него период перехода от патриархальности с ее непосредственностью к эпохе индивидуализма. Архетипическим при этом оказался мотив встречи Ангела и Демона.

Ситуация встречи непосредственного существа, отличающегося цельностью и пока еще не пробужденного к духовной жизни и самоанализу, как одному из ее проявлений, с личностью рефлектирующей и исполненной движения мысли – одна из ведущих тем в литературе XIX века. В ее основе – Библейский миф о встрече Евы и Змея. Содержанием этого мифа является трансформация, которая происходит с находившейся до некоторых пор в блаженном состоянии покоя (неведения) непосредственной личностью. А. Дж. Тойнби определил суть происходящего тем, что “психическое блаженство, или нирвана” прерывается появлением “критика”. Он пробуждает разум к действию, вносит в безмятежную до сих пор душу сомнение и дает, таким образом, импульс к развитию. Импульс, “или мотив, который заставляет совершенное состояние Инь перейти в стадию деятельности Ян, исходит от вмешательства дьявола в Божественную Вселенную”, – писал исследователь [11, с. 108]. Вспомним хотя бы, что Йоханнес в “Дневнике обольстителя” из “Или-Или. Фрагменты жизни. Издано Виктором Эремита” (1843) Сёрена Киркегора, называвший себя “демоном” увлекал, не желая обладать в прямом смысле слова, и круто обрывал отношения, как только обольщаемая им девушка решалась отдаться чувству. Таким образом, игра завершалась в тот момент, когда героиня его романа начинала осознавать зарождение любви. Подобное приложимо и к истории отношений Иммали с Мельмотом в романе Ч. Метьюрина, как отметил Е. М. Мелетинский [8, с. 49]. Если обратиться к русской литературе, то эта ситуация лежит в основе поэмы

М. Ю. Лермонтова “Демон”, романа А. С. Пушкина “Евгений Онегин”, в котором романтик Онегин (“...ангел ли хранитель, Или коварный искуситель”, “Созданье ада иль небес, Сей ангел, сей надменный бес”) встречается с Татьяной Лариной; повторяется в ряде эпизодов романа М. Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”, в повести Е. П. Ростопчиной “Поединок”, в “Уединенном домике на Васильевском” В. П. Титова и т.д. В каждом из этих произведений гармоническая, цельная натура, воплощение идеала романтика, встречается с исключительной личностью, находящейся в разладе с миром и одновременно переживающей внутренний разлад и сосредоточенной на рефлексии.

Ф. М. Достоевский отправляется от этой черты поэтики романтического произведения, изображая встречу кроткого существа с индивидуалистом. Она определяет в значительной степени структуру его первого идеологического романа “Преступление и наказание”, проявляется с различными вариациями в других романах, вплоть до “Братьев Карамазовых” и представлена непосредственно в облике “мифа” в рассказе 1873 года “Сон смешного человека”, герой которого, как Библейский Змий, оказывается на планете, не знавшей грехопадения, и вносит в ее жизнь хаос и дисгармонию.

Мотив движения как результата встречи непосредственности с рефлексией присутствует и в “Кроткой”. Не случайны в связи с этим реминисценции из “Фауста” Гёте, когда ростовщик, чтобы поразить воображение закладчицы, позволившей себе “едкую насмешку”, цитирует Мефистофеля (“Я – есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро...”), а также стихотворения А. С. Пушкина “Демон”. Чтобы противопоставить себя, пережившего столь драматический разлад с миром и так много испытавшего в жизни, ей, еще не жившей, он соотносит ее с героем стихотворения, пребывавшего до встречи со “злым гением” в состоянии бессознательной гармонии с окружающим, когда “все впечатленья бытия” были ему “внове” [5, с. 9, 14]. Однако и в “Преступлении и наказании”, и в “Кроткой” движению подвержена не непосредственная личность, – ее характер как раз остается статичным – а рефлектирующий герой-индивидуалист. Проболев “весь конец поста и святую” неделю, Раскольников вспоминает свой сон о гибели человечества, проникшегося, как и он, духом индивидуализма. Теперь он понимает, что спасти землю смогут только немногие избранные, кроткие, ясные и чистые душой – такие, как Соня. Это помогает ему окончательно освободиться от идеи деления человечества на категории и признания за категорией “необыкновенных” права на преступление “по совести”. С момента признания правоты Сони для Раскольникова открывается “заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь”. Ведь известно, что вначале Достоевский представлял Соню в роли идеолога-антагониста Раскольникова. Однако позже, на заключительных этапах

работы над романом эту функцию он передал образу следователя Порфирия Петровича. Что же касается Сони, то она ведет героя к воскресению не высказываниями убеждений, а “всем существом своим, эмоционально (...) больше взглядом, жестом, прикосновением (...), открывая тем самым ему его самого с новой, не знаемой им прежде стороны...” [10, с. 218]. Так и в “Кроткой” не ростовщик пробуждает ум непосредственного существа, внося в него скептицизм, жажду бунта, а, напротив, героиня заставляет его обуздать в себе гордыню и сделать шаг к непосредственности на пути к единству с человечеством. Вопреки логике развития личности, соответствующей логике исторического процесса, в произведениях Ф. М. Достоевского происходит не отход от непосредственности к рефлексии, а, напротив, “парадоксалист” нуждается в “кротости”, чтобы обрести возможность преодоления абсолютного разлада с миром.

Из этого следует, что встреча с Ангелом необходима самой дисгармоничной, занятой рефлексией личности, отравленной ядом абсолютного разлада с миром. Демон ищет ее не для того, чтобы соблазнить ясное кроткое существо, лишив его непосредственности, но, напротив, в надежде восстановить собственные отношения с миром, вернуть себе ту ясность, которая была ему когда-то присуща. Как в поэме М. Ю. Лермонтова или же стихотворении А. С. Пушкина “Ангел” (1827), где Демон признается, что “дух чистый” “недаром” “сиял” ему: оказалось, что “не все” в мире и в небе достойно лишь ненависти и презрения. Другими словами, речь идет о возможности трансформации дисгармоничного существа, о постановке вопроса: что произойдет с Демоном, если он переживет исключительное для себя состояние влюбленности? Как представляется, к подобному воскресению для жизни и любви и устремляется герой “Кроткой”. Однако в рассказе Ф. М. Достоевского финал оказывается гораздо драматичнее, чем в пушкинском стихотворении, или в романе “Преступление и наказание”. В этом отношении “Кроткая” ближе поэме М. Ю. Лермонтова “Демон”. Из-за непоследовательности поведения и не до конца преодоленного сознания собственного избранничества и презренности человеческой природы, герои Лермонтова и Достоевского становятся причиной смерти той, с чьей помощью пытались возродиться для жизни новой, для добра. Правда, в отличие от Демона, герой “Кроткой” не оставляет надежды на изменение своих отношений с человечеством.

“Закоренелый ипохондрик”, как именуется его Ф. М. Достоевский, начинает с того, что пытается заставить другого человека угадать в нем, выставленном перед всеми “подлецом” “неведомом избраннике”, “сияющего человека” и преисполниться к нему “полного уважения”. “Я, – вспоминает он, – хотел, чтоб она стояла передо мной в мольбе за мои страдания” [5, с. 14]. Здесь фокус всех устремлений героя – его собственное “я”, которое достойно чуть ли не обожествления. И, как ему кажется, ему удастся возвыситься над юным существом, управлять ее

жизнью, поведением и формировать в ней состояние преклонения перед ним. Демонстративно подчеркивая свое занятие ростовщицеством, он старается предстать в роли мстителя миру, не способному понять его исключительности. Однако в дальнейшем (содержание второй части рассказа) он готов отдалиться чувству, сам стать покорным, даже отказаться от нажитого и проявить не показное милосердие по отношению к одному из клиентов, что, собственно, идет вразрез с его ролью ростовщика. Кроткую же теперь это его неожиданное благородство только пугает.

Завершается эксперимент героя гибелью женщины, которую он полюбил, но которой так и не успел сказать о своем чувстве. На первый взгляд, это вызывает в нем абсолютное отчуждение не только от общества (“Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши нравы, ваша жизнь, ваше государство, ваша вера?”), но и от всего Космоса: “Взойдет солнце и – посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво, и всюду мертвецы” [5, с. 35]. Но в этом высказывании обнаруживается забвение собственного “я” в связи с переключением на проблемы общечеловеческие, универсальные. Теперь мироустройство представляется ему предельно неблагоприятным не потому, что никому нет дела до его подлинного величия, а потому, что оно бесчеловечно. Как совмещение “вершинной жажды жизни, добра, любви со смертью комментирует финал рассказа М. М. Гиршман” [4, с. 125]. О том, что “своей тоской по отсутствующему Богу” герой “открывает Ему дверь”, пишет С. Слдавская-Гренье [9, с. 145].

Если судить о событиях, то есть внешней жизни, герой находится в тупике, выход из которого отсутствует: вернуть Кроткую к жизни невозможно. В связи с этим В. А. Туниманов пишет: “...круг замкнулся” [12, с. 67]. Но с точки зрения душевной жизни героя движение имеет линейный характер: от индивидуализма с рефлексией как его ядром, к непосредственности переживания любви и устремлению души к соучастию в жизни всех людей, хотя и таких же, как он, одиноких, обреченных на молчание. Поэтому нам представляется, что ситуация встречи индивидуалиста-аналитика (демона) с непосредственным существом (кротким ангелом) является определяющей в раскрытии динамики мировосприятия героя рассказа.

### **Литература**

**1. Аверинцев С.** “Аналитическая психология” К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С. С. Аверинцев // Вопросы литературы. – 1970. – № 3. – С. 113 – 143. **2. Виролайнен М. Н.** Исторические метаморфозы русской словесности / Мария Виролайнен. – СПб.: Амфора, 2007. – 495 с. **3. Гашкене-Червинскене Е.** “Кроткая” Достоевского / Е. Гашкене-Червинскене // Литература. – 1975. – XVI. – № 2. – С. 29 – 41. **4. Гиршман М. М.** Трагическое совмещение несовместимых противоположностей (“Кроткая”

Ф. М. Достоевского) / М. М. Гиршман // Гиршман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М., 1991. – С. 119 – 135. **5. Достоевский Ф. М.** Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1982. – Т. 24. **6. Егоров А. В.** Диалектика сознания / А. В. Егоров. – Минск: МРТИ, 1993. – 37 с. **7. Медвидь В. В.** “Стиль, отвечающий теме...”: отражение христианского миропонимания Ф. М. Достоевского в его поэтике / В. В. Медвидь // Грехнёвские чтения: сборник научных трудов / [Отв. ред. И. С. Юхнова]. – Нижний Новгород, 2006. – Вып. 3. – С. 15 – 22. **8. Мелетинский Е. М.** Заметки о творчестве Достоевского / Е. М. Мелетинский. – М., 2001. – 190 с. **9. Славская-Гренье С.** Герценовский подтекст в “Кроткой” / Светлана Славская-Гренье // Достоевский и мировая культура. Альманах. – № 22. – М., 2007. – С. 111 – 155. **10. Тихомиров В. Н.** Из творческой истории романа “Преступление и наказание” (Соня Мармеладова и Порфирий Петрович) / В. Н. Тихомиров // Русская литература. – 1990. – № 4. – С. 217 – 223. **11. Тойнби А. Дж.** Постыжение истории / А. Дж. Тойнби. – М., 1991. – Ч. 1. **12. Туниманов В. А.** “Кроткая” Достоевского и “Крейцера соната” Толстого (две исповеди) / В. А. Туниманов // Русская литература. – 1999. – № 1. – С. 53 – 88.

**Мусий В. Б. “Кроткая” Ф. М. Достоевского: попытка мифопоэтического прочтения**

Статья посвящена изучению динамики отношений между героями рассказа Достоевского (эгоцентриста и альтруистической личности) как мифопоэтической ситуации встречи ангела и Демона. Эта встреча делает возможным возвращение героя-эгоцентриста к состоянию гармонии с человечеством

*Ключевые слова:* мотив, авторская концепция человека, художественная модель мира, герой. Интерпретация, мифопоэтика.

**Мусій В. Б. “Сумирна” Ф. М. Достоевського: спроба міфопоетичного прочитання**

Стаття присвячена вивченню розвитку відношень між героями оповідання Достоевського (егоцентристом та альтруїстичною людиною) з точки зору розвитку міфопоетичного мотиву зустрічі Ангела та Демона. Ця зустріч дає можливість егоцентричній особистості повернутися до гармонії з людством

*Ключові слова:* мотив, авторська концепція особистості, художня модель світу, герой, інтерпретація, міфопоетика.

**Musiy V. B. “Krotkaja” by F. M. Dostoevsky: an attempt at the mythopoetical interpretation**

The article is devoted to the analysis of dynamics in relations between heroes of Dostoevsky’s tale (egotist and altruist) in connection with

mythopoetical motive of Angel and Demon's meeting. This meeting in tale by Dostoevsky recalls to life egotist's harmony with humanity.

*Key words:* motive, author's conception of personality, artistic model of Universe, hero, interpretation, mythopoetic.

УДК 821.161.1

**Е. В. Подденежная**

**ОСОБЕННОСТИ НАРРАТИВНОЙ СТРУКТУРЫ НОВЕЛЛ  
З. ГИППИУС, Ф. СОЛОГУБА, В. БРЮСОВА  
(ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ АСПЕКТ)**

Определяя специфические особенности новеллы, исследователи, как правило, выделяют следующие жанровые признаки: высокую структурированность и заданность повествовательной структуры, предельную концентрированность во времени и пространстве, однонаправленность действия, сильный акцент на окончании. При ближайшем рассмотрении оказывается, что ни один из указанных критериев жанра новеллы не только не покрывает всего разнообразия явлений, входящих в жанр, но и не характерен исключительно для новеллы. Тем не менее все указанные критерии варьируются в новеллах конца XIX – начала XX столетия и обусловлены спецификой модернистской эстетики.

Цель данной статьи – анализ нарративных особенностей новеллистического повествования в новеллах З. Гиппиус, Ф. Сологуба и В. Брюсова.

Изучение нарративной структуры новеллы является сложной и актуальной проблемой, как с точки зрения методологии, так и с позиций анализа эстетической природы нарратива в новеллах рубежа веков. Прежде всего это обусловлено самой спецификой жанра. Известно, что в новелле противопоставлены две картины мира – “драматическая и обыденно-прозаическая” [8, с. 248]. Сосуществование этих двух планов как раз реализует особенности новеллистического нарратива.

Нарратология, начиная с классиков русской филологической науки, А. Н. Веселовского, В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, и заканчивая выдающимися зарубежными исследователями (В. Шмид, П. Рикер, Ж. Женетт), оперирует многочисленными нарративными тактиками анализа литературного текста. Проблема организации повествования реализуется в таких аспектах, как субъективизированное и объективизированные типы повествования, представление об авторе, как многоуровневой системе, авторские взаимоотношения с категориями персонажа и читателя.



Нарративная структура новелл конца XIX – начала XX столетия отличается рядом специфических признаков, среди которых особое значение приобретает пространственно-временной ракурс. Ю. Лотман писал о том, что “пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т. п.” [7, с. 326]. Литература модернизма использует игровой модус, как основной элемент, моделирующий жанровую и нарративную структуру текста. Понятие игровой поэтики литературы рубежа веков связано с понятием “нетрадиционного нарратива”, основной характеристикой которого является нарушение нормы текстообразования, как определенного паритета между автором и читателем, что отражается на пространственно-временных характеристиках новеллы. Таким образом, художественное пространство новеллистического текста представляет собой модель мира данного автора, принадлежащую в большей степени времени и эпохе модернизма, чем, собственно, самому автору.

Для новелл рубежа столетий характерной чертой является фрагментарность времени и пространства, что, как правило, является одной из репрезентативных характеристик драматических текстов.

Фрагментарность времени и пространства, пространственные перемещения, организация своеобразной темпоральной игры перцептуального и реального времени воплощается в прозе З. Гиппиус, Ф. Сологуба, В. Брюсова.

Так, в новелле З. Гиппиус “Влюбленные” пространственно-временные перемещения героев осуществляются легко и свободно. Новелла строится на чередовании частных и общих планов, которые не нарушают заданный автором темпоральный порядок развития событий: “Было не очень поздно. На Неве – серый блеск, запах пыли и воды, кругом – не громкий и не ясный рокот неспящего, но все-таки ночного города. Дальше на проспекте, – непрерывающийся, но тоже не громкий шелест мягких колес по шоссе, тупой и частый стук копыт. За деревянными мостами, на Елагином – внезапная, теплая, вся глубокая и душистая, сырость. Деревья только что окудрявились – темными в сером сумраке, – юными листьями. Влево белелась тускло-серебряными пятнами вода” [3, с. 66].

Концентрированная сосредоточенность жизненных сцен (поездка героев на острова, поцелуй, обед в ресторане, описание уютного дома) включает элементы лирической медитации (“Небеса вверху были как вода: тусклые, беззвездные, притаившиеся. И было хорошо, как хорошо бывает притаившемуся человеку с радостью в душе” [3, с. 68]), которые содержат, характерную для рубежа столетий перспективу выхода во всемирность. Пребывание в каждой точке пространства (и эквивалентное ему моральное состояние героев) мыслится как переход в другое за ним последующее. В новеллах З. Гиппиус синтезируется абстрактное пространство, наиболее характерное для поэтики рубежа столетий, и

конкретное, активно воздействующее на событийный контекст. Рассказчик при этом находится вне фабульного пространства и лишен определенных черт внутренней эволюции. Модернистская новелла отличается тем, что в ней отсутствуют любые психологические мотивировки действий персонажей. Так, в новелле “Влюбленные” доминирует однообразное, последовательное во времени описание действий персонажей. Авторская позиция, которая, как правило, вносит элемент модальности в текст, полностью дезавуируется констатацией внутренних переживаний главных героев. Синтетический характер конкретного и абстрактного пространства объясняется авторским стремлением достичь высшей степени художественного обобщения. Это подтверждает и функциональное значение одного из элементов рамы текста, а именно, заглавия новеллы.

В новелле “Вымысел” основой нарративной модели является использование абстрактного пространства в качестве компонента рецепционной универсализации, который обогащает семантику сюжетно-образной структуры произведения. В новелле подчеркнуто условное пространство складывается из деталей внешнего мира, который образует пространство иного типа, с выраженным символично-аллегорическим контекстом: “Темные обои. Темные занавески. Темные ковры. Тяжелая темная мебель. Одинокая электрическая лампа, ласковая, под низким абажуром – и ласковые малиновые угли в камине с бегающими синими огоньками. Говорили – о будущем. Просто – о темноте будущей судьбы каждого человека, о желании всякого проникнуть в эту тьму, о предсказаниях, о предчувствиях, о пророчествах. Казалось бы – чем может будущее интересовать немолодых людей, у которых почти вся жизнь позади? Но они и говорили не только о себе, а обо всех людях, молодых и старых, об их стремлениях и о законах судьбы” [4, с. 268]. В новелле сама категория времени становится предметом рефлексии. Жизнь героини изображается как уже прошедшая, достигшая своего финала. Ее переживания, мысли, чувства протекают чрезвычайно быстро и зеркально отражаются в ее “пустой” или “давно мертвой” душе. Время героини обладает очень большой степенью условности: “Для меня нет в жизни ни страха, ни надежды. Мне нечего ожидать, сомневаться, не о чем просить. Времени – во времени – для меня нет. Ничего нет. Но... только во времени! Только в жизни! А там?” [4, с. 300].

Изображение реального времени в новелле чрезвычайно сжато, а субъективного – до крайности растянуто: “Угли гасли, безмолвные, в камине. Темные стены. Темные занавеси. Темная, теплая и тяжкая тишина. Время как будто остановилось – так безгласно перекачивались темные волны темного Будущего через недвижный рубеж Настоящего, – чтобы превратиться в уже видимое, ведомое Прошлом” [4, с. 311]. Пространство данной новеллы – дискретно, что с одной стороны способствует усилению психологизма, а с другой –

реализации главной читательской функции (повествование достраивается в воображении читателя).

Такой же принцип повествования доминирует в новеллах “Голубое небо” и “Зеркала”. В них эмпиризм действительности оказывается только лишь иллюзией. События представлены не в их естественной временной последовательности, а выстроены в соответствии с особой, внутренней логикой повествования.

В новелле З. Гиппиус “Зеркала”, как и в новеллах В. Брюсова “В зеркале”, “Ночное путешествие”, “В Башне”, фактическая сторона действительности оказывается иррациональной. Периоды прошлого в сознании героев являются более короткими, чем идентификация героев в реальности, “здесь” и “сейчас”. В данных новеллах реализуется принцип игры со временем, для которого характерна своеобразная разновекторность пространства и времени. Контекст “постоянно действующего прошлого” способствует тому, что рассказчик оказывается фигурой внефабульного действия. Для новеллистики В. Брюсова и З. Гиппиус характерной чертой является четкая структурированность временных уровней текста и, соответственно, нарративных рядов, которые различаются по качеству времени.

В новеллах Ф. Сологуба пространственно-временной нарратив имеет прямую зависимость от феномена игры. В новеллах “Прятки”, “Обруч”, “Два Готика” реализуется игровая фантастическая ситуация, различного рода мистификации (новеллы “Червяк”, “Белая собака”), каламбуры (“Рождественский мальчик”), что проявляется в подчеркнутой приближенности художественного и реального времени. Стремление автора к равновесию двух временных пластов влечет за собой своеобразную композиционную тактику: ассоциативное сцепление эпизодов, многоплановость повествования, что позволяет создать более глубокую психологическую мотивировку персонажа.

Таким образом, модернистская проза характеризуется устойчивым стремлением к разного рода экспериментам, отрицанию существующих канонов и попытками создания новых принципов организации художественного текста. В новеллах имеет место так называемый “нетрадиционный нарратив”, включающий психологию рассказчика, использование условных имен в новелле, наличие в тексте явно неправдоподобных эпизодов, и, наконец, создание, атмосферы двойничества, которая характеризует нарративную стратегию новелл. Для малой прозы рубежа веков характерной чертой является временная и событийная замкнутость – с одной стороны, и переход к универсализации бытия, к стремлению осмыслить действительность – с другой. В каждой новелле наблюдается столкновение реального и фантастического времени, с соответствующей системой эмоционально-символических значений.

### **Литература**

**1. Брюсов В.** Огненный ангел: [роман, повести, рассказы] / В. Брюсов. – СПб. : Северо-Запад, 1993. – 909 с. **2. Гречишкин С. С.** Ранняя проза Брюсова / С. С. Гречишкин // Русская литература. – 1980. – №2. – С. 15 – 24. **3. Гиппиус З.** Черное по белому. Лунные муравьи. Пятая и шестая книги рассказов / З. Гиппиус. – Навьи Чары, 2001. – 448 с. **4. Гиппиус З.** Алый меч. Четвертая книга рассказов / З. Гиппиус. – Навьи Чары, 2001. – 640 с. **5. Гиппиус З.** Новые люди / З. Гиппиус. – Навьи Чары, 2002. – 560 с. **6. Гиппиус З.** Зеркала. Вторая книга рассказов / З. Гиппиус. – Навьи Чары, 2002. – 624 с. **7. Лотман Ю. М.** В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – С. 325 – 348. **8. Русская новелла: Проблемы истории и теории: [сб. ст.].** – СПб., 1993. – 215 с. **9. Сологуб Ф.** Роман и рассказ / Ф. Сологуб. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2000. – 384 с. **10. Хейзинга Й.** Homo Ludens: Опыт определения игрового элемента культуры. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. – М. : Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.

#### **Подденежна О. В. Особливості наративної структури новел З. Гіппіус, Ф. Сологуба, В. Брюсова (просторово-часовий аспект)**

У статті розглядаються новели З. Гіппіус, Ф. Сологуба, В. Брюсова в аспекті проблеми наративної структури прозаїчного тексту. Досліджується просторово-часовий контекст новелістики кінця XIX – поч. XX ст. Увагу зосереджено на наративній стратегії новелістичної оповіді.

*Ключові слова:* наратив, мотив, сюжет, проблема, час, простір.

#### **Подденежная Е. В. Особенности нарративной структуры новелл З. Гиппиус, Ф. Сологуба, В. Брюсова (пространственно-временной аспект)**

В статье изучаются новеллы З. Гиппиус, Ф. Сологуба, В. Брюсова в аспекте проблемы нарративной структуры малой прозы. Исследуется пространственно-временной контекст новеллистики конца XIX – нач. XX в. Внимание сосредоточено на нарративной стратегии новеллы.

*Ключевые слова:* нарратив, мотив, сюжет, проблема, время и пространство.

#### **Poddenezhnaya E. V. Special features of the narrative structure of the short stories of Z. Gippius, F. Sologub, V. Bryusov (time and the space aspect)**

The article are studied the short stories of Z. Gippius, F. Sologub, V. Bryusov in the aspect of the problem of the narrative structure of small prose. Is investigated the time-spatial context of novell of XIX – XX century. Attention is concentrated on strategy of short story.

*Key words:* narrative, motive, subject, problem, time and the space.

УДК 821.161.1-3.09+929 Даль

**Т. В. Старецкий**

**САТИРИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ  
В ПОВЕСТИ В. И. ДАЛЯ “ВАКХ СИДОРОВИЧ ЧАЙКИН”**

Повесть “Вакх Сидорович Чайкин” написана В. И. Далем в 1843г. в Петербурге. Писатель уже прослужил восемь лет чиновником особых поручений при военном губернаторе в Оренбурге, и на момент выхода повести был переведён в Петербург чиновником особых поручений при министре внутренних дел. Профессиональный и жизненный опыт автора позволил осветить в повести некоторые стороны бюрократии и врачевания, а способность учитывать детали позволили проследить и отразить на бумаге особенности общественной жизни России в разных её проявлениях. Данное произведение явилось очередным звеном в цепочке сатирических повестей и очерков, оформивших впоследствии понятие “натуральная школа”. В письме М. Погодину в 1841 году В. Даль писал: “Русские губернии породили Вакха” [1, с. 317].

В повести В. Даля представлены как узкобытовые ситуации, так и вопросы общенародного масштаба. Главная тема повести – жизнь Вакха – лишь подспорье для освещения ряда тем, волновавших автора, не только как обывателя, но и как чиновника. Н. Погодин ещё до выхода повести в печать назвал её “современной поэмой” [1, с. 320]. История, связанная с цензурными сложностями, охватывает период в полгода. Будучи уже при службе в Петербурге, В. Даль подвергается давлению со стороны начальства по поводу своего литературного творчества: ему запрещают писать “карикатуры” с какого бы то ни было общественного сословия. М. Погодин буквально уговаривает его в переписке убрать некоторые события и персонажей, чтобы повесть непременно прошла цензуру и была допущена к печати [1, с. 326 – 329]. Также следует отметить, что в это время цензура приостанавливает новое издание Н. Гоголя. Цензор А. Никитенко писал в своём дневнике в 1842 году, о том, что и Даль, и Гоголь “<...> пишут повести, <...> в которых нападают на современные гадости” [2, с. 392]. Особое внимание цензуры к повести В. И. Даля в XIX и недостаточная изученность в XX веках дают основание для нового анализа произведения, с выделением её комической грани.

В. Белинский в статье “Русская литература в 1843 году” [3], упоминая о повести, отметил “верно схваченные черты русского быта”.

В. И. Порудоминский [4, с. 243 – 245], обращаясь к истории выхода повести в свет и её сатиричности, упоминает о приостановке издания наряду с повестями Н. Гоголя. М. В. Строганов сравнивает повесть В. Даля “Вакх...” и “Жизнь человека...”, отмечая общность принципов построения произведений. А также отмечает “авантюрно-

плутовскую” организацию времени в повести “Вакх...” [5].

Цель статьи: выделить сатирические и юмористические стороны в комическом пафосе повести.

Главный герой Вакх не знает о своём происхождении ничего, кроме, того, что он стал приёмным ребёнком в семье помещика. После смерти приёмного отца его отдадут в рекруты, а после службы главный герой ездит по русским губерниям, работая врачом, губернёр, журналистом. В итоге оказывается, что он не был крепостным по происхождению, а был причислен к ним по недоразумению. Это новое знание даёт Вакху возможность жениться на родственнице полковника (что было невозможно с крепостным) и его приглашают работать в больницу, где он и остаётся. Таким образом, Вакх – наблюдатель, выпавший из системы общественной лестницы.

Как и в далевском сатирическом цикле “Пяток первый”, в повести подняты темы, отражающие некоторые сферы общественного быта: армейская служба, отношения мещан и аристократов, бюрократические проволочки, людское слабодушие. Несмотря на то, что основная масса вопросов, на которые обращает внимание автор, относится исключительно к его времени, многое из осмеиваемого им имеет вес и сегодня. Например, случай из врачебной практики, приведённый в четырнадцатой главе. Как и прививки от оспы, так и превращение института медицины в сборщика податей уже не новость.

Повествователь “Вакха” – мещанин, осиротевший в грудном возрасте и выросший в помещичьей семье. Тон его рассказа подчас ироничен, но в целом добрый, философски-юмористический. Комический пафос повести проявляется на разных уровнях построения фабулы. Например, некоторые названия глав, основаны на принципе совмещения несовместимого: “От сотворения моего до барской передней”, “От зеленой куртки Ивана Яковлевича до последних фокусов его”. Об этой детали далевского юмора упоминал И. Тургенев [6, с. 280], подчёркивая “бедность” такой шутки. Однако сегодня при выделении далевского творчества из литературного процесса XIX века становится очевидным, что именно опора на народную смеховую культуру определяет самобытность его сатиры.

При этом следует отметить, что с наступлением эпохи модерна связь временных и пространственных плоскостей в искусстве стала часто употребляемой. Л. В. Черниенко [7] называет этот приём “абсурдистским хронопом” и связывает его с литературными традициями постмодерна.

Проблематика повести определяет помещение героя в ситуации, имеющие целью раскрыть определённые частночеловеческие и социальные стереотипы, типажи, а также отразить общественные и народные настроения эпохи. На этой основе завязывается конфликт Вакха с общественным укладом на разных его уровнях. Так, прибегнув к традициям плутовского романа, В. Даль развивает реалистическое направление, знакомя читателя с тонкостями общественных процессов.

На такой же основе был построен сюжет романа Н. Гоголя “Мёртвые души”, ставший “зеркалом” русской жизни XIX века.

Реакция героя на происходящие события определяет пафос произведения Даля как комический, смеховой. Авторская ирония может проявляться в виде оценки героя того или иного явления, а также в отражении повседневной действительности посредством ситуации без каких-либо преувеличений. Ситуация контрастирует с неписанными правилами человеческого общения, выделяется на фоне общественной идеологии, активно исповедуемой сверху. Например, литературный диалог в “Мёртвых душах”, не отличающийся темой, объектом обсуждения и постановкой вопроса от будничного. “Какой весёленький ситец! <...> – Да, очень весёленький... – Милая, это пестро. – Ах, нет, не пестро. – Ах, пестро!” [8, т. 5, с. 179 – 180]. Диалог отражает человеческую недалёкость, ограниченность интересов. А в исследуемой повести в форме авторского повествования описано лицемерие: “Все считали обязанностью хохотать над этой шуткой хозяина, хотя никто ещё не понимал, что из этого будет <...> опять захохотали: нельзя же, хозяин тешит гостей, надо благодарить” [9, с. 128]. Незамысловатое изображение обыденной ситуации в обоих случаях не несёт собой никакого иносказания, различаясь только в жанровой плоскости. Простое изображение позволяет взглянуть на то, от чего обычно отводится взгляд в повседневной жизни.

В главе тринадцатой, названной В. Далем “недоброй”, чиновник откладывает решение по делу, мотивируя это необходимостью более детального рассмотрения, и тут же принимается за выбор цвета для покраски полов и дверей департамента, отменяя дальнейшие доклады. Авторского комментария, кроме слов “деловое утро тем и кончилось”, – нет. Таким образом, автор предлагает оценивать подобное читателю.

Ситуацию с землемером, который был призван размежевать земли и за это собирал с местного населения подать в виде продуктов, денег и развлечений, повествователь называет потешной. Дело растянулось не на один год, и местные жители только надеются: “<...> только бы дело покончил; по рублю с десятины взял уже с весны, теперь, видно, по другому собирать придётся” [9, с. 170]. Забегая вперёд, В. Даль показывает всю плачевность происшедшего, следуя при этом комическому вектору: “<...> пьяный землемер наставил межевых столбов и вкривь и вкось и отрезал не только мельницу, но и половину дворов одной деревни; а как столбы землемера неприкосновенны и губернские власти не могут уничтожить действий его, то тяжба возобновилась и пошла по наследству с поколения на поколение” [9, с. 172]. С развитием кинематографа художественная перспекция не только участилась, но стала традиционным средством изображения.

При этом, исключая авторскую иронию, не вызывает удивления подобный произвол и сегодня. Посредством реализма автор

подчёркивает актуальность темы, а глупость и абсурдность, присущая описываемой ситуации, вызывает грустную улыбку. Так рождается сатира на чиновников, злоупотребляющих властью.

Семья помещиков, в которой растёт и воспитывается Вакх, состоит из Ивана Яковлевича Шелоумова, его жены Настасьи Ивановны и четырёх детей. Жизнь Шелоумова – это заботы о внешнем виде своём “по обстоятельствам”, бесконечные розыгрыши и развлечения окружающих; он поёт, коверкает язык, прикидывается зайкой и “нередко, сидя у себя один, упражнялся в том, чтобы кричать петухом, телёнком, кошкой или выть волком” [9, с. 121]. Такое поведение помещика нередко выливается в крайности. Например, “раз только страшный волчий вой переполошил весь дом, потому что дело происходило ночью. Иван Яковлевич сам перепугался этой тревоги: мать охала, стонала и дрожала, дети ревели в голос, девки и холопы сбивали друг друга с ног <...>” [9, с. 121]. А когда ему вздумалось научиться ржать по-конски, для этого находят учителя – “какого-то цыгана или татарина”.

Стихией Настасьи Ивановны являются “жалобы, слёзы и вздохи”. Жена помещика, таким образом, является противоположностью своего мужа. Разговоры её о семье велись в форме благодарности богу за благополучие, однако, в такой форме, что казалось “не поминает ли она какого-нибудь покойника” [9, с. 124]. О детях она говорила так, будто у неё всего одно дитя, и то кто-нибудь отрывает от груди; о муже – “будто он разбит параличом и лежит уже на одре смерти” [9, с. 124]. Такой дуэт представляется целостным комическим: с одной стороны – увлечённый розыгрышами муж, занятый сменой выходной одежды и разработкой новых развлекательных постановок, с другой – экзальтированная жена, живущая в мире собственных сентиментов.

Основное средство изображения семейного быта помещиков Шелоумовых – контрастность поведения сатирических героев. Характеры супругов, представленные через авторскую оценку, противоположны, однако оба обладают качествами, которые осмеиваются. А также резкая смена безграничной радости и веселья в доме трагедией, которая не вызывает трагических ассоциаций.

Заботы другого героя – помещика Порубова, также не отличались серьёзностью: “На другое утро Василий Иванович занялся хозяйством: он велел подать и отмерить при себе двадцать аршин домотканой полосухи собственно себе на халат; советовался со мною, нельзя ли завести своих певчих и спрашивал, не умею ли я лечить собак <...>” [9, с. 151].

Василий Иванович Порубов, однако, становится ещё и персонажем, посредством которого описывается экономическая сторона крепостного строя страны. Автор называет это дело единственным умным среди остальных, совершённых за год. “Он скупил в губернии до двухсот мёртвых душ <...> по пять и десять рублей, приписал их законным актом к лоскуточку болота, купленному рублей за пятьсот, а



потом заложил в опекуном совете имение в двести душ, на которые имел все законные акты, по указанной цене, по двести рублей душу, и, взяв сорок тысяч рублей, предоставил совету ведаться с болотом и покойниками” [9, с. 153]. Подобная схема развита Н. Гоголем в “Мёртвых душах” (1842). Можно сделать вывод о том, что махинации с кредитованием под залог несуществующего актива не были новостью и в XIX веке.

Характеристика семьи помещиков может быть отнесена как к сатирической, так и к юмористической: для развлечения читателя, и для обличения помещика-нахлебника, так как быт помещичьей семьи представляется наполненным мнимыми заботами и переживаниями.

Семья градоначальника Кошелева – носитель ряда явлений в обществе, подвергавшихся сатире не только во времена автора, но и сегодня. Герасим Степанович – старший по чину и влиянию советник одной из палат – по мнению городского населения, именно нуждался в дополнительных денежных поступлениях “особенно при его роде жизни”. Так, молва о каких-либо махинациях Кошелева воспринималась “только как о всякой городской новости” сродни чьей-то обновке или покупке. “Иногда, правда, дивились исподтишка: отчего Герасиму Степановичу всё с рук сходит? <...> “Неужели и это так пройдет? И проходит!” [9, с. 182]. Насмешка – в непонимании того, почему производл длится так долго (17 лет), что уже не вызывает удивления.

Анну Мионовну автор повести сравнивает с Наполеоном “до изгнания его из России с бесчестьем” [9, с. 180]. Превосходство её над Наполеоном заключается в том, что “её, вероятно, никогда не изгонят”, и значит, она – лучший тактик, стратег, и политик. Так автор символически предрекает неизбежность такого рода власти на местах и в будущем. Примечательно, что имя Наполеона в XIX веке служило средством комического в искусстве, как имя Гитлера в XX веке (Я. Гашек, С. Маршак, а также кино – “Великий диктатор” (1940) Ч. Чаплина, “Гитлер Капут” (2008) М. Вайсберга). Использование имени врага в комическом контексте, всё равно, что победа над ним. Издавна люди смеялись над тем, чего боялись, так как смех и страх – суть противоположности.

Внутри семьи Калюжиных – также сплошная ирония бытия. Анна Мионовна вывозит в свет “по три, по четыре, даже по пяти взрослых дочерей” (как бы поштучно). И дочери “пристраиваются”, хотя они “ни с рожки, ни с кожи, все более или менее просты, чванны, собою очень посредственны, ходят в люди в блёстках, а дома шлюхами” [9, с. 180]. Дочери Калюжиных представлены как особи, единственная цель существования которых – замужество, необходимое для укрепления общественного статуса семьи. Их оценка автором даётся исключительно иронически. Например, времяпрепровождение их в таких важных заботах, как шитьё нарядов, стирка и штопка чулочков, “<...> если они повредятся выше пятки и подошвы, на видном месте, а в противном

случае собирают петельки на одну нитку и затягивают в курчавенький комочек” [9, с. 181]. Детализация бессмысленного контрастирует с определением “важный”, чем заведомо умаляет сферу интересов осмеиваемого героя.

Озвучивая пустомыслие сатирических героинь, В. Даль пишет: “Таким образом, вечер проходил довольно приятно, можно было отдохнуть от дневной скуки и спокойно улечься около полуночи с уверенностью, что до завтрашнего вечера осталось менее суток” [9, с. 184]. Ложились сёстры спать “вповалку, где случалось”, так как кроватей своих у них не было, “чтобы не занимать лишнего места”, а простыни и одеял – тоже, “потому что это лишний расход”.

Ироническое бытописание дворянской семьи, несомненно, можно считать осмеянием не конкретных людей, а определённой категории общественных нравов, в которой брак – неизменное средство общественного признания. Впоследствии автор обратится к теме брака и любви полов в повести “Похождения Виольдамура...” (1844), где оспорит отождествление этих понятий и выразит мнение о двусмысленности концепции брака в системе общественных отношений.

Например, в повести “Вах Чайкин” во время общения главного героя с семьёй Калюжиных одну из дочерей пытались “пристроить” замуж, и удалось это только когда Артемий Семенович (жених по принуждению) надолго запил [9, с. 189].

Помимо осуждающего смеха в повести имеет место и развлекательный. Автор прибегнул к использованию языковых средств, эффекту живой речи, эффекту неожиданности, несоответствия.

Далевский юмор в повести может носить иронический оттенок: “<...> я был так неосторожен, что деньги эти мне понадобились, и как никто мне их не приносил, то я за ними осмелился прийти сам; с тех пор Гаврилы Андреевича по нынешний день всё нет да нет дома, и я ему уже не работник” [9, с. 164]. Иронизируя по поводу невыплаты ему денег за работу, Вах несколько раз возвращается к данной теме: “Но, видимо, я от робости своей говорил так тихо, что Гаврило Андреевич меня не слышал, по крайней мере, они не обратили на меня никакого внимания, а впоследствии швейцар более не пускал меня в дом <...>” [9, с. 166 – 167]. Завершает главный герой свои размышления зарплате в виде обращения непосредственно к читателю: “Если бы вам можно было при свидании с Гаврилою Андреевичем <...> напомнить о нижайшем ожидании моём, то вы бы меня этим очень одолжили” [9, с. 164]. Так, изображая намеренную глупость и доверчивость героя, автор из простой ситуации делает смеховую.

Посредством бытовой шутки в повести поднят такой вопрос, как отношения Востока и Запада. Конфликт заключён в непонимании немцем того, что человек может иметь имя Иванов Иван Иванович. “Один Иван – должно, два Иван – это можно, три Иван – никак невозможно” [9, с. 154], – говорил немец, за что Ивана Ивановича Иванова прозвали

Три-Ивана. Комизм возникает здесь на основе несоответствия мышлений европейца и русского.

В целом повесть о событиях из жизни Вакха, будучи объёмным отражением злободневной действительности, носит остросатирический характер. Средства осмеяния построены на ироническом, подчас философском освещении вопроса, оставляя решение за читателем.

Таким образом, задача повести “Вакх Чайкин” – описать Россию, найти точки пересечения интересов обывателя и власти, чтобы посмеяться над слабостями и недостатками обоих полюсов. Жанр путешествия, применённый А. Радищевым (“Путешествие из Петербурга в Москву”, 1790) для выявления недостатков власти, стал удобным во всех отношениях средством для продолжения сатирической традиции.

Анализ более поздних произведений (“Похождения Христиана Виольдамура”, “Павел Алексеевич Игривый”, ряд физиологий) В. Даля показывает, что внимание автора к общественным процессам и типажам перерождается в высокоточную детализацию обыгрывания частных и массовых явлений общественной жизни.

### **Литература**

**1. Ильин-Томич А. А.** Переписка В. И. Даля и М. П. Погодина. Часть 1 / А. А. Ильин-Томич // Лица: Биографический альманах. – М.; СПб. : Феникс: Athereum. 1993. – С. 287 – 388. **2. Никитенко А. В.** Записки и дневник: в 3 т. / А. В. Никитенко // Биографии и мемуары. – М. : Захаров, 2005. – Т. 1. – 640 с. **3. Белинский В. Г.** Русская литература в 1843 году / В. Г. Белинский // Собр. соч. : В 9 т. – М. : Худож. лит., 1981. – Т. 7. – С. 7 – 59. **4. Порудоминский В. И.** Даль / В. И. Порудоминский // Жизнь замечательных людей. – М. : Молодая гвардия, 1971. – 384 с. **5. Строганов М. В.** О повести “Вакх Сидоров Чайкин...” / М. В. Строганов // Вторые Международные Измайловские чтения, посвящ. 200-летию со дня рождения В. И. Даля. – Оренбург; 25 – 27 окт. 2001 г. : Изд-во ОГПУ, 2001. – С. 72 – 79. **6. Тургенев И. С.** Полн. собр. соч. и писем : В 30 т. / И. С. Тургенев // Повести, сказки и рассказы Казака Луганского. – М. : Наука, 1978. – Т. 1 – С. 277 – 281. **7. Черниенко Л. В.** О далевских традициях в современной русской прозе (к постановке вопроса) / Л. В. Черниенко // Далевский сборник. – Луганск : Альма-матер, 2001. – С. 104 – 108. **8. Гоголь Н. В.** Собр. соч. : В 8 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984. **9. Даль В. И.** Избранные произведения / В. И. Даль. – М. : Правда, 1983. – 448 с.

### **Старецький Т. В. Сатиричне відображення реальності у повісті В. І. Даля “Вакх Сидорович Чайкин”**

У статті представлений аналіз повісті В. І. Даля “Вакх Сидорович Чайкин”, що відобразила досвід автора у сфері управління, медицини, військової служби. У повісті розглянуті як вузькопобутові ситуації, так і

питання загальнонародного масштабу, що дозволяє дати цілісну картину відносин між соціальними прошарками в Росії середини XIX століття.

*Ключові слова:* сатира, гумор, подорож, “натуральна школа”.

**Старецкий Т. В. Сатирическое отображение реальности в повести В. И. Даля “Вакх Сидорович Чайкин”**

В статье представлен анализ повести В. И. Даля “Вакх Сидорович Чайкин”, отразившей опыт автора в сфере управления, медицины, военной службы. В повести рассмотрены как узкобытовые ситуации, так и вопросы общенародного масштаба, что позволяет дать целостную картину взаимоотношений общественных классов в России середины XIX века.

*Ключевые слова:* сатира, юмор, путешествие, “натуральная школа”.

**Staretsky T. V. Satirical display of a reality in V. I. Dal’ story “Vakh Sidorovich Tchaikin”**

In article the analysis of V. I. Dal’ “Vakh Sidorovich Tchaikin” is presented. The story has reflected experience of the author in sphere of management, medicine, military service. Private and public questions, which are depicted, give a complete picture of a state of social classes affairs in Russia of the middle of XIX century.

*Key words:* satire, humour, travel, “natural school”.

УДК 821.161.1-32.09+Даль

**Н. Л. Юган**

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ОБРАЗ СВІТУ  
У ТВОРЧОСТІ В. І. ДАЛЯ 1860-Х РОКІВ**

В 1861 р. знаменитий лексикограф, фольклорист, етнограф та письменник В. І. Даль видав цикл “Картины из русского быта” [1]. Він включає в себе 100 невеликих оповідань та нарисів (по 50 творів у кожній з двох частин), що показують різні особливості народного побуту.

Звернення у кінці 1850 – початку 1860-х рр. письменників до народної теми, зображенню різних боків російської дійсності пов’язано з необхідністю осмислити зміни в житті суспільства – відміною кріпосного права. М. Добролюбов так охарактеризував ці процеси у літературі: “Крестьянский вопрос заставил всех обратить внимание на отношения помещиков и крестьян. Литература хотела тотчас принять посильное участие в разрешении вопроса и, между прочим, принялась было за путь

беллетристической обработки существующих фактов. <...> Без всякого шума и грома, без особенных новых открытий взгляд общества на народ стал серьезнее и осмыслился несколько, просто от предчувствия той деятельной роли, которая готовится народу в весьма недалеком будущем. Вместе с тем появились и рассказы из народного быта, совершенно уже в другом роде, нежели какие являлись прежде. До сих пор их явилось еще очень немного <...>” [2, с. 52]. У подібних творах відображалось головне протиріччя епохи – співвідношення патріархального укладу та необхідності кореневих змін (відміна кріпосного права, розпад сільської общини, наступ капіталістичних порядків). В цій процес художнього осмислення та відображення національної народної дійсності зробив свій внесок і В. І. Даль.

Мета статті – розгляд національного образу світу, який відтворений в циклі В. І. Даля “Картины из русского быта”, та художніх засобів його створення.

Ідейно-художня специфіка далівського циклу мало вивчена. В монографії Ю. П. Фесенка розглянуто окремі його твори у зв'язку з еволюцією художньої майстерності автора (“Неправедно нажитое”, “Ворожейка”, “Хлебного дельца”, “Европы и Азии”, “Мертвого тела”, “Треха”, “Двухаршинного носа”, “Рассказа Верховолнцева о Пугачеве”) [3, с. 158 – 161, 171 – 175]. У статті Н. Л. Юган подано аналіз системи персонажів “Картин из русского быта”, принципів їх створення, охарактеризовано яскраві образи далівського циклу [4].

На початку 1860-х рр. В. І. Даль – визнаний народний письменник, творець жанрів прозаїчної літературної казки, майстер фізіологічного нарису, автор популярних у 1840 – початку 1850-х рр. повістей. Він був другом В. Жуковського, О. Пушкіна, М. Язикова, В. Одоєвського та ін., відомі його дружні контакти з літераторами та видавниками журналів М. Погодіним, А. Краєвським. Він є високопосадовим чиновником з багатим життєвим досвідом, відомим турботами про потреби народу і знавцем народного побуту, фольклору, мови. У 1856 – 1857 рр. письменник “не дуже вдало” виступив у полеміці про народну грамотність, чим заслужив багато у чому суперечливе ставлення до себе з боку представників революційно-демократичного табору як до консерватора та ретрограда. Стосунки із редакцією “Современника” робляться у цей час напруженими. Твори “Картин из русского быта”, які були створені протягом 1840 – 1850-х рр. та опубліковані в періодиці, в 1861 р. зібрані в єдине художнє ціле. Це був своєрідний підсумок письменницького шляху. В. І. Даль висловив свій сформований світогляд, уявлення про Русь, які мають морально-релігійні основи.

У “Картинах из русского быта” В. І. Даль від казок, фізіологічних нарисів та повістей переходить до невеликих оповідань та нарисів-замальовок без визначеного сюжету. Це почасти пов'язано з тим, що В. І. Даль займається літературою в цей період мало, зосереджується на

науковій діяльності. Крім того, змінюється авторський підхід до художнього твору. В.І. Даль відчуває потребу писати невеликі оповідання – “картини”, вони ставали аналогом словникової статті. Можливо, у зв’язку з цим потрібно говорити про перебудову його мислення, про зміну спрямованості інтересів.

Далівські “повестушки” – “картини” дуже різні за тематикою, але об’єднані увагою автора до народного побуту та його оригінальною манерою зображення окремих сцен, випадків, типів, картин із життя усіх прошарків дореформеної Росії, головним чином селян.

Кожне оповідання “Картин из русского быта” розповідає про якусь одну життєву подію. Письменник викладає сутність конфлікту, розглядає причини того, що трапилось, аналізує мотивування героїв, які вступають в відповідні відносини. У деяких же творах кілька невеликих оповідань чи анекдотів по’єднано темою, жанром, героєм чи героями однієї національності, композиційним прийомом. Подобним чином В.І. Даль прагне домогтися максимальної об’єктивності у відображенні якого-небудь явища народного побуту, розглядаючи його з різних боків. Він доповнює відомості про визначений тип характеру чи поведінки, говорить про багатозначність оцінки випадку, необхідності більш поглибленого аналізу об’єктивної дійсності. У сукупності твори циклу створюють універсальну картину національного світу (у яку органічно “вписуються” представники багатьох національностей Російської імперії).

Необхідно відзначити жанрове багатство циклу. Хоча, на перший погляд, це все маленькі оповідання, які автор називає “бивальщини”, але в подібних побутових замальовках теж є значні коливання жанрових ознак. В.І. Даль називає жанр – билина, бувальщина, пустобайка, нарис. У інших випадках жанрові особливості виявляються під час аналізу: нариси, анекдоти, які створені за фольклорними сюжетами, оповідання з анекдотичною ситуацією в основі сюжету, легенди, притчі.

Інша особливість циклу – його часова розімкнутість та значна географічна широта. Дія оповідань пов’язана із Доном, Москвою, Петербургом, Тверською, Орловською, Костромською, Оренбургською губ., Курськом, Казанню, Полтавою, Одесою, Луганню, Башкирією, Бухарестом, Молдавією, Сілістрією та іншими місцями. В “Картинах из русского быта” діють представники різних національностей. Деякі твори зовсім не мають часової визначеності: оповідачу не важливо, коли відбулася та чи інша подія, характери та ситуації мають універсальний характер.

Реалістичні оповідання стикаються з легендами, події в яких фантастичні, чудесні, в характері героїв, отже, багато умовності. Для циклу в цілому характерний значний фольклоризм.

За кількістю зображених соціальних типів цикл “Картины из русского быта” не має рівних у російській літературі початку 1860-х рр. Тут діють представники усіх станів (князі, царі, дворяни, селяни,

духовенство, купці), багатьох професій та професійних схильностей (чиновники різних установ та департаментів, військові різних родів військ, мисливці, картярі та шулери, злодії, жебраки, ворожки, разбійники, незначні роздрібні торгівці, шерстобіти та ін.).

Для характеристики героя далівського циклу особливо важливою є не тільки його соціальна приналежність, професія, але також майнове становище у зображеному середовищі. Від цього залежить мотивація поведінки персонажа в типовій та екстремальній ситуаціях, його реакція на те, що відбувається. Не менш значущі індивідуальні якості героя: зовнішність, темперамент, характер, моральні принципи, “філософія” життя. У більшості своїх оповідань В. І. Даля співвідносить те, що відбувається, з нормами та критеріями російського православного селянства. Він дивиться на події очима простого народу, дає оцінку у відповідності з його принципами моралі.

Теми та проблеми, що він підіймає та вирішує у творах “Картин из русского быта”, – загальнолюдські: користолюбство й бюрократизм чиновників, любов та шлюб, прагнення до збагачення будь-якими засобами, порушення релігійних та моральних принципів та покарання за це, пошук сенсу життя, проблема виховання та ін.

Головну роль у житті людини (перш за все, селянина) відіграє православність. Це орієнтир духовно-морального життя далівських героїв: виконання християнських заповідей винагороджується, їх ігнорування, забуття жорстоко карається. Поряд із цим дуже стійкими виявляються також язичницькі традиції – обрядові свята, вірування та звичаї. При цьому у рамках циклу вони протиставлені православним канонам. Людина, яка орієнтується на них, ніколи не досягає того, що бажає (та й саме бажання не “вписується” у норми християнської моралі), неминуче розчаровується, а інколи опиняється на краю загибелі чи гине. Подібна світоглядна, філософська концепція, що характерна для православного селянства Росії та України середини ХІХ ст., має у В. І. Даля глибокі корені, спирається на фольклорні зразки. Про це свідчать численні фольклорні розповіді, як російські, так і українські. Без сумніву, у своїй художній творчості письменник вважає православність основним духовним джерелом у житті східнослов’янських народів.

Опозиція “православність – язичництво” пізньої творчості В. І. Даля не є реалізацією уваровської концепції царизму “православність, самодержавність, народність”, адже з неї у далівській інтерпретації випадає ланка “самодержавність”.

Значну кількість оповідань даного періоду присвячено побуту російських селян. У циклі В. І. Даля “Картини из русского быта” показана кріпосницька Русь, але власне проблеми кріпосного права не відчувається (приховано виникають в оповіданні “Ворожейка”). У них зображена злиденність та важкість селянського життя (“Грех”, “Двухаршинный нос”), безправність селян (“Выемка”), їхня неосвіченість та забобони (“Кликуша”). Селяни, як правило, є

позитивними героями: розумними, здоровими, сильними (“Рогатина”, “Петруша с Параней”). Письменник бачить, що “богатому везде хорошо, а бедному везде худо; только в сказках убогому бывает лучше, чем богатому”, але, порівнюючи трудове життя селян із “неестественным бытом” світського кола, він іноді ідеалізує селянський побут (“Крестьянка”). В. І. Даль не оминає проблеми злиденності народу (“Вор”, “Светлый праздник”). В оповіданні “Ваша воля, наша доля” герой розоряється через канцелярську прискіпливість чиновників. У творі “Трех” молодий селянин не може виплатити подушне, оскільки його життя залежить від удачі, обставин, стану здоров’я, він соціально не захищений. Далівські роздуми не приводять до глибоких висновків, бунту героїв проти соціального устрою.

Селяни зображені у взаємовідносинах з поміщиками, представниками бюрократичної системи (поліцейської, судової). Відносини з поміщиком частіше за все гарні, селяни отримують допомогу від нього (“Дышло”); іноді у В. І. Даля селяни вбивають свого гарного хазяїна, що пояснюється їх природною зіпсованістю (“Напраслина”). З одного боку, селяни не вірять у безкорисливість, правдивість чиновників, налякані їх хабарництвом, бюрократизмом, знають, що у разі біди їм не врятуватися від судової тяганини (“Мертвое тело”, “Ваша воля, наша доля”), при цьому спотворюються принципи народної моралі, загальнолюдські цінності. Це закономірне породження бюрократичної системи. С іншого боку, у В. І. Даля мужики, селяни дуже “мудрі”, вони не виступають різко и прямо проти системи, але потім знаходять можливість протистояти державним виконавцям, припинити їх знущання та несправедливі побори (“Лимоны, сапог и солдатская шапка”).

Незадоволеність життям ще не призвела основну масу селянства початку 1960-х рр. до революційної свідомості. У В. І. Даля це зовсім виключено. Письменник не показує робітників, разночинців. Він їх, скоріш за все, не відчував як клас, особливий соціальний прошарок суспільства, чи ігнорував. В окремих випадках розповідач спостерігає за процесом збагачення окремих сімей чи їх розоренням (“Полукаменный дом”). Це сприймається В. І. Далем позитивно, але незвичайно на фоні зрозумілих, укорінених селянських відносин.

Пізніше, вже на початку 1870-х рр., автор написав “Новые картины русского быта”, у яких відобразив нарощування нових явищ у народному житті, формування нового соціального прошарку – підприємницького, представники якого виходили, в основному, із селян. У цьому циклі є нарис “Дедушка Бугров”, що був присвячений засновнику найбільш славетного купецького роду Нижнього Новгорода – представнику удільного селянства. Його герой – Петро Єгорович Бугров, молода людина з бідної селянської родини, яка завдяки своєму розуму, енергії та діловим якостям стала багатим підрядником. Автора приваблюють моральні якості, релігійність, високі духовні принципи



героя. Таким чином, первісна патріархальність селянства збагачується енергією, здоровим потягом до збагачення та праці. Саме у такому вигляді В. І. Даль сприймав процеси капіталізації суспільства.

Русь у письменника патріархальна, зі своїми віковими традиціями, з добрими, мудрими героями та негідниками, з російським “авось” та національним мужиком-умільцем, зі своїми диваками, що іноді є більш оригінальними, ніж Діоген. При цьому усе зображене (як позитивне, так і негативне) має свою глибоку основу в історії, у переказах, легендах, повір'ях, таким чином спирається на глибинну пам'ять народу. Показано вади сучасного суспільства – перш за все, бюрократичну та судову системи, неправильне виховання. Критика паразитизму панівних класів, пильна увага до побуту, праці, потреб пригніченого селянства у “Картинах из русского быта” поєднується із проповіддю моральних ідеалів. В зображеній далівській Русі є гарні, добрі, милосердні герої з народу, але також і злі, корисливі, злодії та вбивці. Причиною цього можуть бути не тільки соціальні умови (“Старина”), а й природні (“Отцовский суд”) чи виховання (“Подкидыш”). Таким чином, у В. І. Даля немає однозначності, дійсність та причини дій людей можуть бути різноманітні, як у самому житті.

Єдина проблема виникає з оповідання “Русский мужик”. В цілому його написано у дусі В. І. Даля. Ще В. Г. Белінський та І. С. Тургенєв захоплювались вмінням письменника любити та сварити російського мужика за “авось, небось да как-нибудь”. Оповідання “Русский мужик” зображує негативні якості російського характеру: консервативність, лінощі, упертість. Це притаманне російському мужику. Але на початку 1860-х рр. потрібно було із більшим співчуттям ставитися до соціального становища селянства. І справа навіть не у цьому. У творі мова йшла про панщину та подушне – явища епохи, що відійшла в історію. Автор показує нерозумність та упертість героїв-селян у питанні переходу із панщини на подушне. Це відповідає уявленню 1840-х рр., коли оповідання і було створене. Виникає також подив із приводу приписки – “далі буде”. Тут виявилась деяка неухважність автора циклу, можливо зайнятість складанням “Глумачного словника”. Безумовно, оповідання “випадає” і з єдиного художнього цілого, і з літератури того часу. У ньому, звичайно, немає нічого крамольного (як про це писали критики 1860-х рр. та пізніше). Воно врівноважується у рамках “Картин из русского быта” іншими творами.

В. І. Даль не відчув змін часу. Про це говорить і його перший біограф П. І. Мельніков-Печерський: “Не зная новоявленных чудотворцев российской словесности, зная литераторов по Пушкину, Жуковскому, Гоголю и другим, находившимся с Далем в дружбе и общении, не бывав десяток лет в Петербурге, он предполагал, что там все еще обстоит по-прежнему, то есть, что в среде пишущих “новых людей”, как во время оно, царят и здравый смысл, и добросовестность, и знание” [5, с. 328]. “Вожаки нигилистического направления” (за висловом

П. І. Мельникова) кінця 1850-х рр. дуже неоднозначно ставилися до творчості В. І. Даля.

У літературі вже не можна було виступати поза межі певної ідеології, існували партійні інтереси. Необхідно було розкривати духовний світ людини в її соціальній обумовленості, показувати соціальні протиріччя, їх причини. Від точки зору автора, позиції залежала й належність до “табору”, відношення критики.

Головне для В. І. Даля – духовність. Планка у нього піднята надзвичайно високо (нарис “Два лейтенанта”). Автор думає, що потрібно не просто бути порядною людиною, гарним професіоналом, турбуватися про підлеглих. Життя людини повинно бути осяяне внутрішнім вогнем безкорисливого служіння людям. Це – життєве кредо В. І. Даля, якому він ніколи не зраджував. Його соціально-психологічний нарис “Два лейтенанта” перебуває у самому кінці циклу – він його смислова та емоційна крапка.

У текстах “Картин из русского быта” наявні численні перегуки із творами російської літератури XVIII – XIX ст.: “Два лейтенанта” (М. М. Карамзін “Чувствительный и холодный”), “Генеральша” (О. С. Грибоедов “Горе от ума”), “Бред” (В. Ф. Одоевський “Бригадир”), “Старина” (О. С. Пушкін “Дубровский”), “Промышленник” (М. В. Гоголь “Ревизор”), “Смотрины и рукобитье” (М. В. Гоголь цикл “Миргород” (“Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”)), “Отцовский суд” (М. В. Гоголь “Тарас Бульба”), “Русак” (М. С. Лесков “Левша” и уральські казки П. П. Бажова) та ін. Літературні аналогії розширюють простір циклу, побутові історії, що розповів В. І. Даль, отримують загальнолюдське значення.

В. І. Даль – майстер цікавого оповідання. Для його творів характерно живі діалоги, передача речових особливостей різних прошарків суспільства.

Багатоплановість оповіді в циклі підтримується складною системою оповідачів. Можна сказати, що далівський розповідач та оповідач – вчена людина, знаток етнографії, фольклору, народного побуту, національних устоїв (різних народностей), мандрівник (“Сухая беда”). Зрозуміло, що він пов’язаний з армійським середовищем (“Капитанша”, “Прокат”, “Родство и служба”), воєнно-морським флотом (“Два лейтенанта”), знайомий з побутом восточних народів (“Осколок льду”, “Самовар”), має свої уявлення про систему виховання (“Благодетельницы”, “Боярыня”). Він дуже нагадує самого автора. Разом із тим цей оповідач іноді як би виступає в інших ракурсах (староста у “Кликуше”, розповідач-чиновник у “Хлебном дельце”), що пов’язано із матеріалом та завданнями оповідання.

Стиль творів В. І. Даля – сказання, діалогізована оповідь (з розмовними інтонаціями). Розповідь в основному ведеться від 1 особи, іноді з’являються чи кілька оповідачів (бесіда) (“Круговая беседа”, “Вторая круговая беседа”), чи монолог героя, роздуми оповідача (“Бред”,

“Боярыня”, “Благодетельницы”, “Два лейтенанта”, “Рассказ пленников...”). Часто оповідання чи починається, чи закінчується певними судженнями повчального морального характеру. Розповідь в такому випадку – відображення, спростування чи підтвердження даного висновку (“Беглянка”, “Вор”, “Мандарин”, “Сын”, “Говор”). У “Колдунье” та “Выемке” у примітках вказано джерело твору (рукопис, який було знайдено), що дозволяє розповідачу дистанціюватися від того, про що говориться, ввести новий, додатковий тип оповідача, підкреслити часову віддаленість зображуваного від сучасності.

Так В. І. Даль створює багатомірний світ свого циклу. Він поєднує різні підходи до відображення національної дійсності. У “Картинах из русского быта” виникає об’ємність та глибина зображуваного.

Дані твори викликали найрізноманітніші відгуки як у періодичних публікаціях, так і у складі єдиного художнього цілого. Позитивний відгук на журнальні видання належить І. І. Панаєву [6, с. 155], негативний – цензору В. І. Лешкову, письменникам М. Л. Михайлову та В. Н. Боткіну [6, с. 366; 7, с. 287 – 288; 8, с. 35].

Інші відомі рецензії на твори “Картин из русского быта” були пов’язані із двотомником 1861 р. Анонімний автор у “Отечественных записках” захоплювався циклом В. І. Даля, Н. Г. Чернишевський – навпаки, не бачив нічого цінного [9; 10]. Н. Сведенцов публікує рецензію на “Сочинения В. Даля. 1861”, у якій також частково мова йде про цикл “Картины из русского быта”. Критик вважає, що “<...> автор не всегда подмечает коренные, существенные черты описываемой им народности, не захватывает глубоко ее повседневных явлений и притом недостаточно рельефно обрисовывает их”, але також зустрічаються вірно схоплені “коренные черты русской народности” [11, с. 32 – 34].

Твір В. І. Даля, коли його розглядали окремо від інших творів циклу, втрачав свої додаткові смисли. Це значною мірою мало вплив на сприйняття “Картин из русского быта” критикою. Серед інших причин окремих негативних оцінок – зміна уявлень про народність у середовищі революційних демократів, а також “невдала” участь письменника у полеміці про народну грамотність в 1856 – 1857 рр.

В цілому у В. І. Даля – бачення патріархальної православної багатонаціональної Русі з багатьма бюрократичними та соціальними проблемами. Тут доречно згадати слова М. Горького про значущість творчого доробку письменника для подальшого розвитку російської літератури: “Такая фигура, как Даль, еще не раз возникнет в русской литературе” [12, с. 187]. Близькі до В. І. Даля уявлення про народ, що описані в “Картинах из русского быта”, у різні періоди розвитку російського суспільства та літератури знайдуть своє втілення у творчості окремих письменників-народників 1870 – 1880-х рр. (ідеалізація сільської общини), новоселянських поетів початку ХХ ст., представників “російського зарубіжжя” (І. Шмельов, О. Ремізов), письменників 1960-х рр., які відтворювали селянський побут.

У зіставленні далівського циклу з народного побуту із аналогічними творіннями його сучасників бачаться нами перспективи роботи над цією темою.

### **Література**

**1. Даль В. И.** Картины из русского быта Владимира Даля : Т. 1 – 2 / В. И. Даль. – СПб. : М. О. Вольф, 1861. **2. Добролюбов Н. А.** Повести и рассказы С. Т. Славутинского // Добролюбов Н. А. Собр. соч. : В 9 т. / Н. А. Добролюбов; [Под общ. ред. Б. И. Бурсова, А. И. Груздева, В. В. Жданова, С. А. Рейсера, Ю. С. Сорокина]. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1963. – Т. 6. Статьи и рецензии 1860. – С. 49 – 64. **3. Фесенко Ю. П.** Проза В. И. Даля. Творческая эволюция / Ю. П. Фесенко. – Луганск ; СПб. : Альма-матер, 1999. – 262 с. **4. Юган Н. Л.** Система персонажей в “Картинах русского быта” В. И. Даля / Н. Л. Юган // Литературный персонаж как форма воплощения авторских интенций. Материалы Международной научной интернет-конференции г. Астрахань, 20 – 25 апреля 2009 г. – Астрахань : Издат. Дом “Астраханский университет”, 2009. – С. 18 – 22. **5. Мельников-Печерский П. И.** Воспоминания о Владимире Ивановиче Дале / П. И. Мельников-Печерский // Даль В. И. Картины из русского быта / [Сост., предисл. и прим. Б. Романова]. – М. : Новый ключ, 2002. – С. 267 – 333. **6. Переписка И. С. Тургенева :** В 2 т. – М. : “Худож. лит.”, 1986. – Т. 1. – 607 с. **7. Барсуков Н.** Жизнь и труды М. П. Погодина Николая Барсукова / Н. Барсуков. – М. ; Пб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1895. – Кн. 9. – 499 с. **8. Михайлов М. Л.** Художественная выставка в Петербурге. Май и июнь 1859 года // Михайлов М. Л. Соч. : В 3 т. / М. Л. Михайлов. – М. : ГИХЛ, 1958. – Т. 3. – С. 34 – 44. **9. Рецензия :** “Картины из русского быта” В. И. Даля // Отечественные записки. – СПб., 1861. – № 8. – С. 168 – 195. **10. Чернышевский Н. Г.** Полн. собр. соч.: В 15 т. / Н. Г. Чернышевский – М. : ОГИЗ, 1939. – Т. 1, 7, 14. **11. Сведенцов Н.** Сочинения В. Даля. Издание М. Вольфа. 1861 / Н. Сведенцов // Светоч. – СПб., 1862. – Отд. II. – С. 23 – 38. **12. Горький А. М.** История русской литературы / А. М. Горький. – М. : ГИХЛ, 1939. – Т. I. – 340 с. – (Архив А. М. Горького).

### **Юган Н. Л. Національний образ світу у творчості В. І. Даля 1860-х років**

У статті розглянуто ідейно-художню специфіку циклу В. І. Даля “Картины из русского быта”. Далівський цикл вирізняє значний обсяг (100 творів), відсутність великих прозаїчних жанрів (нариси, перекази, легенди, маленькі оповідання), поміркованість критики самодержавно-кріпосницьких устоїв російського суспільства, опора письменника на духовні православні основи народного життя.

*Ключові слова:* оповідання, нарис, соціальна спрямованість твору, народність.

**Юган Н. Л. Национальный образ мира в творчестве В. И. Даля 1860-х годов**

В статье рассмотрена идейно-художественная специфика цикла В. И. Даля “Картины из русского быта”. Далевский цикл отличается значительный объем (100 произведений), отсутствие больших прозаических жанров (очерки, предания, легенды, маленькие рассказы), умеренность критики самодержавно-крепостнических устоев русского общества, опора писателя на духовные православные начала народной жизни.

*Ключевые слова:* рассказ, очерк, социальная направленность произведения, народность.

**Ugan N. L. National image of the world in V. I. Dal's creativity of 1860th years**

The author of the article analyzes ideological and literary specific of V. I. Dal's cycle “Pictures of Russian Life”. At the same “Pictures” are distinguished by a large size (100 works), absence of large prosaic genres (essays, legends, short stories). V. I. Dal's works is based on orthodoxy.

*Key words:* essays, social orientation of work, folk traditions.

## **Документалістика на порозі ХХІ століття**

УДК 82.09

**О. А. Галич**

### **ОСОБЛИВОСТІ БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ ЛЕОНІДА БОЛЬШАКОВА КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Геополітичні процеси на рубежі ХХ – ХХІ століть значно посилили інтерес до живої людини, її характеру, духовного досвіду, оточенню, зв'язкам. Звичайно, подібний інтерес до людського фактору не заперечувався вголос і в недалекому радянському минулому, але все ж ми говоримо про більшу увагу до особистості та її справ сьогодні. Особливо рельєфно це помітно в документалістиці, зокрема в художній біографії. Здавалося, не так вже і складно – взяти факти, напружити пам'ять, розробити цікавий сюжет і перед нами зримий образ видатного письменника. Однак автора, який береться за його відтворення, підстерігає безліч труднощів і перешкод, оскільки, окрім художнього таланту, письменник повинен заявити про себе у творі як серйозний дослідник, який, перелопачуючи сотні документів і текстів, по крупицях в архівах і бібліотеках збирає матеріал про свого героя. Саме такими якостями був наділений Леонід Наумович Большаков, який створив на рубежі століть кілька помітних біографічних творів, героями яких стали відомий всьому світу український поет і художник Тарас Шевченко, і майже забутий в Україні та Росії вигнанець Григорій Вінський. Проте й на сьогодні біографічна творчість Л. Большакова майже не досліджена. Лише частково торкалися її І. Акіншина [1] та І. Савенко [2, 3].

У 1993 році Оренбурзі вийшла у світ трилогія Леоніда Большакова “Бувальщина про Тараса”. Це дуже складний у жанровому відношенні роман-трилогія, що поєднує в собі особливості художньо-документального біографічного роману, роману-пошуку слідами героя, роману-хроніки і т.д. Назву свого твору автор пояснює так: “Коротке і просте слово у назві – бувальщина – для мене не просто слово, а й мета, суть, програма, жанр книги, яка перед вами” [4, с. 5]. До речі, слово “бувальщина” Л. Большаков запозичив у самого Тараса Шевченка, про що свідчить епіграф з “Москалевої криниці”: “Ось тобі й билиця ... нелюдська билиця” [4, с. 5]. Давши такий заголовок роману, автор виступив проти неправдоподібних легенд, яких чимало було в Шевченкіані, які спотворювали й деформували образ великого українського поета, робили з нього ікону. Л. Большакову хотілося показати Тараса Шевченка як живу людину з його сильними і слабкими рисами характеру. Істину він бачив “у бувальщині, в достовірності

фактів, у відновленні та утвердженні справжніх обставин життя, у витравленні помилок, що накопичувалися десятиліття за десятиліттям, а тим паче солодкої брехні як у малому, так і у великому, як в деталях, так і у висновках” [4, с. 5].

Трилогія про Шевченка – це не перше звернення оренбурзького дослідника і письменника до життя і творчості великого Кобзаря. Він автор багатьох книг про Шевченка, що вийшли як в Оренбурзі, так і в Україні – “Слідами оренбурзької зими” (1968), “Літа невольничі” (1971), “Їхав поет із заслання” (1977), “Добро найкраще на світі” (1981). Л. Большакову належать також книжки про Шевченка, написані у співавторстві – “Шлях “Кобзаря”” (1978), “Іду до джерела” (1979), “В степу безкраїм за Уралом” (1980), “Шляхами великої долі” (1984), “Пошук заповітного” (1985). Йому ж належить також науковий коментар до “Журналу” Т. Шевченка, а також унікальна “Оренбурзька Шевченківська енциклопедія” (1997).

Леонід Большаков, приступаючи до роботи над романом, виходив з того, що “Шевченко в біографіях, в працях про його життєвий шлях не живе, а існує. Між тим у тому ж 1847-м, з якого починається новий мій цикл, було йому всього-на-всього тридцять три, а це вік, коли в людині вирують життєві соки, коли грає кров. Чим величніша трагедія самотності, тим більшою має бути спокуса дослідити цю трагедію у всій її світлотіні. Дослідити всіма доступними засобами, підтвердити документально обґрунтовано, а якщо щось і додумати, дофантазувати, то на основі матеріалів достовірних, припущень реальних, гіпотез на фундаменті фактів” [4, с. 7].

Хочеться, перш за все, відзначити ґрунтовну архівну базу твору Л. Большакова. Автору довелося розшукати й познайомитися з документами, на яких стояв гриф “таємно”. Що вони ховали? Л. Большаков цитує один з них: “Колишній художник Шевченко, при оголошенні йому найвищого рішення про визначення його рядовим в Окремий Оренбурзький корпус, прийняв це оголошення з найбільшою покорою, висловив подяку государю імператору за дарування йому права вислуги і з щирим каяттям, крізь сльози, говорив, що він сам відчуває, наскільки низькі й злочинні були його заняття. – За його словами, він не отримав ніякого виховання і освіти до самого того часу, коли був звільнений з кріпацтва, а потім раптом потрапив до кола студентів та інших молодих людей, які спокусили його з прямої дороги. Він обіцяє докласти всі зусилля для цілковитого виправлення, щоб заслужити надану йому поблажливість ...” [4, с. 12].

Якщо вірити царській охоранці, Шевченко слізно каявся.

Л. Большаков проводить своєрідну реконструкцію подій, що розгорнулися навколо цього документа і вибудовує власну версію, яка ґрунтується на глибокому знанні біографії Тараса Шевченка: “Його підпису під цим листом немає. Давали підписати або не давали – не так

уже й важливо. А якщо б і підписав? ЗМУШЕНИЙ був підписати? СКОМПРОМЕНТУВАВ себе? Нісенітниця!

Але й нісенітниця, якщо вона зафіксована офіційно, залишається документом. У даному випадку, цікавим і безумовно важливим тому, що сповна видає бажання слідчих III відділення, розкриває найпотаємнішу мету цього горезвісного-похмурого відомства і ... його найяснішого покровителя.

Покайся, заплач, пади ниць, мужицький син! ..

А він не послухав і не впав. Ні “найбільшої покірності”, ні “найглибшої вдячності” від нього не дочекалися” [4, с. 12].

Фактично біографічні відомості, запозичені з різних документів, що стосуються Шевченка, під пером Л. Большакова за рахунок його авторських коментарів розростаються у великий роман-трилогію, пошук по слідах героя.

Шевченко є головним героєм цієї трилогії, але поруч з ним виростають інші реальні персонажі, кожен з яких мав відношення до поетової біографії: фельд’єгер Віддер (він супроводжував Шевченка з Санкт-Петербурга до Оренбурга), Федір Лазаревський (першим відвідав Шевченка після приїзду в Оренбург), капітан Мешков (командир батальйону, в якому почав службу поет в Орську), губернатор Обручов ...

Л. Большаков досить часто в зображенні українського поета відштовхується від його російських повістей. Зокрема, маршрут з Оренбурга в Орськ підкріплюється посиланнями і цитуванням повісті “Близнюки” Т. Шевченка: “... На другий день вранці біля Орських воріт єфрейтор скоромовкою спитав: “Дозвольте дізнатися чин і прізвище, і куди зволите слідувати”. З-під коміра шинелі досить грубі вилетіли слова: “Лікар Сокира. У Орську фортецю. Пішов! Пішов!” [4, с. 62].

Задум написати твір про Шевченка, який охопив би всі роки заслання українського поета, виявився нереалізованим повною мірою, втім, про це Л. Большаков у “Шевченківському щоденнику”, люб’язно наданому авторові цих рядків донькою вченого Т. Большаковою, сказав так: “Півтора року не писав нічого шевченківського. Дописав – дочитав – доправив третій, Оренбурзький, тому і відклав перо, відсунув папір. Спробував пірнути в том четвертий – вже Мангишлакський, але далі початку просунути не зміг. Півтора року мені вистачило б для довершення всього задуму, в повному обсязі і зараз лежало б переді мною не три томи, а, може, і п’ять (Мангишлак, ці сім років, на два томи тягнуть). Але ... не вийшло. Причина?”

До останніх днів називав одну причину: рукописи (машинопису) лежать без руху, нікому не потрібні (і без реальних перспектив на затребуваність). Так навщо писати, якщо не друкується? Але тепер розумію: ця причина – не єдина. У праці над першими трьома томами я втомився і фізично, і морально. Перепрацював. Перенапружуючись – надірвався. А тут ще й неможливість надрукувати, оприлюднити написане ... Тільки в останні дні відчув у собі бажання, потребу і



готовність повернутися до своєї перерваної пісні – на півслові обірваної, недоспіваної-недоговореної” [5].

Втім задум написати твір про Шевченка в п’яти чи семи томах так і залишився нереалізованим, зате в 1999 році в Оренбурзі вийшла в світ книга Леоніда Большакова “Повернення Григорія Вінського”. Спочатку про її героя українця Григорія Степановича Вінського. Автор, перш ніж сісти за твір, провів чимало годин у різних архівах, по крупицях збираючи відомості про свого героя. Народився він у 1752 році в містечку Почеп на Чернігівщині (зараз ця територія є частиною Брянської області Російської Федерації). Батько був військовим канцеляристом, мати дочкою Почепського в’їта. Після ранньої смерті батька, якому ледь виповнилося 23 роки, мати повторно вийшла заміж за Михайла Гупчіця, в сім’ї якого й промайнули дитячі роки майбутнього письменника. Освіту Григорій Вінський отримувач спочатку вдома в парафіяльній школі містечка Бакланова, потім у Чернігівському колегіумі, п’ять років навчався в Києво-Могилянській академії, після відходу з якої – у Стародубському пансіонаті, де отримав ґрунтовні знання французької мови. У 1770 – 1773 роках сидів у в’язниці за неоплачені векселі. Зусиллями матері був звільнений від відбування покарання і отримав звання підпрапорщика. У 1776 вийшов у відставку в чині підпоручика. Не знайшовши для себе справи в Україні, в 1777 році повернувся в російську столицю, де заробляв собі на життя комерцією. Наступного року одружився з німкеню Елеонорою Карлівною Фродінг. У 1779 році був заарештований і в наступному без достатньо вагомих підстав позбавлений дворянства і відповідно до указу Катерини II відправлений на довічне заслання в Оренбург.

Решта його життя пройшла в Оренбурзі Уфимської губернії. Там народилися дві його доньки, а в жовтні 1792 року трагічно померла на 29 році життя дружина.

У 1805 році імператор Олександр I “пробачив” колишнього підпоручика Григорія Вінського і дозволив йому вступити на державну службу з нижніх чинів. Однак навіть особиста поїздка і “всеподданніше прохання” царю в 1806 році не повернуло йому свободи. У 1814 році він розпочинає роботу над головною книгою життя – мемуарами “Мій час”. 1818 року Григорій Вінський помер в Астрахані, куди приїхав побачитися з однією з дочок, яка там жила з чоловіком.

Важливим є питання про жанр книги: Леонід Большаков звернувся до дуже складного різновиду біографічної прози – роману-пошуку. Щоправда, сам автор у невеликій передмові, зверненій до читача, робить вигляд, що проблема жанру його зовсім не хвилює: “Для тих, хто жадає монографій, нехай вона буде монографією. Для прихильників “читабельних” оповідань – “просто повістю”. Далеко не жанрові визначення власної роботи турбують автора – Вінський і лише Вінський” [6, с. 5]. А перед цим, на титульній сторінці під заголовком книги він вміщує цитату з Е. Хемінґуея: “Якщо читач захоче, він може

вважати цю книгу романом” [6, с. 3]. І. Савенко, розмірковуючи над жанровою природою твору Л. Большакова, підкреслювала, що “семантика слова “пошук” у складі назви “біографічний роман-пошук” свідчить про зв’язок його із науковим дослідженням, публіцистикою, журналістськими прийомами в аналізі матеріалу” [3, с. 59].

Л. Большаков багато розмірковує над назвою свого твору: “Що може така назва означати? З відрядження чи відпустки, будь-якої іншої відлучки людина повертається сама. З минулого її повертає сьогоднішня. Найчастіше це як воскресіння з мертвих ... для повернення-воскресіння терпіння потрібне, але яке ще терпіння. Терпіння і праця. Праці вимагає кожен крок. Кілька років тому, самочинно поклавши на себе повноваження “представника цього”, зважився я і зробив такий крок назустріч Вінському. Крок завдовжки й у місяці роздумів, і в ті перші десятки сторінок, які розповідь відкривають” [6, с. 6].

Для автора, Леоніда Большакова, врешті-решт, не так і важливо, що за жанр представляє його книга, але уявний читач наполягає, запитує: “Роман? Монографія? Стаю в глухий кут. Ну як пояснити, що для мене ця книга – і роман, і монографія. Цілком наукова за всіма статтями, книга в той же час – за задумом моїм, а ще більше по тому як складається – несе в собі багато того, що в людському розумінні властиво виключно літературі “художній”. Є єдиний сюжет із наскрізними і побічними лініями, є образи-характери, відступи ліричні та публіцистичні” [6, с. 6].

“Роман-есе?” [6, с. 217], – продовжує роздуми уявний читач. Витоки подібної жанрової різновиду сходять до відомого твору французького філософа XVI століття М. Монтеня. Подібний твір має з’єднувати підкреслено індивідуальну позицію письменника з невимушеним, а то й відкрито парадоксальним викладом, орієнтованим на розмовну мову.

“Підкреслено індивідуальна позиція” у мене, звичайно, є: не випадково раз у раз вдаюся до авторського “я” [6, с. 218], – підкреслює автор книги про Вінського. До того ж, і саме життя Вінського є досить парадоксальним, і погляд Л. Большакова на свого героя суттєво розходиться з традицією, і читачеві, звичайно ж, до цього ім’я самого Вінського ніде не зустрічалося, досить поглянути в історії російської та української літератур, там його ім’я не згадується.

Твір Л. Большакова орієнтований на сучасну розмовну мову. І цьому він дає аргументоване пояснення: “Розмовна мова нам більш всього зрозуміліша, ближча. Досягнемо простоти викладу – дійдемо до свідомості набагато більшого числа людей, ніж якщо станемо писати мовою доповідних або спеціальних звітів” [6, с. 218].

Відповідаючи на уявні запитання уявного читача, “так все-таки наукова або художня?”, автор твору про Вінського, підкреслює: “Ох, вже ці ревнителі “чистоти крові”! Мене все частіше дивує пристрась до рубрик, бажання все, рішуче все рознести по “точних”, нібито “своїх” клітинках. Це, мовляв, поезія, це проза, а це літературознавство,

критерієм такого поділу часто служить наявність або відсутність посилань. Та посилання є і в “Мідному вершнику” Пушкіна [6, с. 218]. Л. Большаков виходить з того, що науковість не є перешкодою для художності, як емоційність не може стояти на шляху науковості.

Виклавши низку аргументів, які підтверджують той факт, що нездоланих перешкод між науковістю і художністю немає, Л. Большаков все ж таки не дав прямої відповіді про жанр своєї книги про Вінського, він просто процитував фразу Е. Хемінгуея, винесену в підзаголовок твору “Якщо читач захоче, він може вважати цю книгу романом” [6, с. 219].

А оскільки це роман, то в ньому обов’язково повинно було бути кохання. Подібні сторінки в творі Л. Большакова є. Він розповідає про романтичну історію кохання Григорія Вінського та Елеонори Фродінг. Пестливо-зменшувальним ім’ям Лорхін він називає свою кохану дівчину, а потім дружину і матір власних дітей: “Їй не було і п’ятнадцяти, коли дівчину зустрів Вінський. Зустрів і – помітив” [6, с. 219]. Далі автор цитує спогади самого Вінського: “Біленька, як фарфор, з блакитними оченятами, дівчинка; для малого зросту досить струнка, по поглядах і всіх рухах справжня незайманість” [6, с. 219].

Л. Большаков крок за кроком буквально досліджує, художньо досліджує, історію їхнього кохання. Дівчина, яка зовсім не говорила по-російськи, стала тягнутися до молодого Григорія: “Півтора місяці тому Григорій сказав їй про серйозність своїх намірів” [6, с. 219]. Противниками їхнього шлюбу виступили старша сестра Лорхін і її чоловік, які відрізнялися русофобією, а також друга дружина батька і її діти. Втім, на користь шлюбу виступили мати, середня сестра і брат: “Григорій Степанович і Елеонора Карлівна стали подружжям. Їй йшов тоді шістнадцятий, йому – двадцять шостий” [6, с. 219].

Доля підготувала молодим серйозні випробування – Григорій був заарештований. Л. Большаков, вивчивши чимало архівних свідчень, реконструює сцену, як молода дружина Вінського буквально передбачає подвиг дружин декабристів: “Можна уявити, яке горе приніс Вінський юній дружині, сподівалася бачити його абсолютно вільним, а побачила під вартою, що прийшов тільки для того, щоб попроситися, і тепер вже назавжди” [6, с. 219 – 220]. Психологічно вмотивовано Л. Большаков передає відчай юної Лорхін, зловтіху сестри і зятя. Унтер-офіцер, який супроводжував чоловіка на заслання, почув крик “постійте!” [6, с. 220]. Він “не перешкодив навіть тому, щоб вскочила в сани Лорхін і там залишилася” [6, с. 220]. Автор твору переконливо показує, що юна дружина здійснює великий людський подвиг в ім’я кохання: “У неї, шістнадцятирічної, виявилось стільки любові, стільки мужності, що ніякі перешкоди зупинити могутній порив душі не могли” [6, с. 220]. У 1814 році в мемуарах Г. Вінський дасть наступну оцінку вчинку своєї дружини: “Звичайно, неймовірний, за теперішніх часів, вчинок ...” [6, с. 220].

Подвиг юної Лорхін, що прослудувала за своїм чоловіком у заслання в Оренбург, дитина, яку вона чекала, буквально знову відродили Вінського до життя. Л. Большаков характеризує стан свого героя коротко: “До життя його повертала любов” [6, с. 220]. А далі він уточнює цю думку: “Тепер він був відповідальним і за Лорхін, за майбутнє їхньої дитини, а, значить, здаватися не мав права” [6, с. 220].

Аналізуючи сучасну біографічну прозу, І. Савенко стверджувала, що “роман-пошук не є академічним дослідженням, яке повністю підкорене документу, він постає на межі літературознавчої науки, біографістики, публіцистики й художньої прози внаслідок потреби автора знайти оптимальний синтез різномірних оповідних елементів, пояснити їх взаємодію всередині побудови твору” [3, с. 59 – 60]. Обидва аналізовані твори Л. Большакова відповідають жанру роману-пошуку, хоча й вимагають подальших наукових пошуків у напрямку глибокого проникнення в структуру тексту.

Сама постать Леоніда Наумовича Большакова заслуговує поваги, оскільки, чим далі роки віддаляють нас від його реального життя, тим помітніше і яскравіше виглядає зроблене ним. Очевидно, що особистість такого масштабу, як він, заслуговує на пильну увагу дослідників. Можливо, одним з етапів такого вивчення життєвого і творчого шляху Л. Большакова могла б стати монографія, яка на матеріалі його творів, з широким залученням архівних джерел показала б основні етапи його творчої діяльності. Напевно, його твори заслуговують дисертаційних досліджень, як у Росії, так і в Україні.

### **Література**

- 1. Акіншина І. М.** Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80 – 90-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / І. М. Акіншина. – Дніпропетровськ, 2005. – 20 с.
- 2. Савенко І. Л.** Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – “Теорія літератури” / І. Л. Савенко. – Тернопіль, 2006. – 20 с.
- 3. Савенко І. Л.** Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку: [монографія]. – Луганськ : СПД Резніков В. С., 2008. – 184 с.
- 4. Большаков Л. Н.** Быль о Тарасе: Книга первая / Л. Н. Большаков. – М. – Оренбург : Кора, 1993. – 438 с.
- 5. Большаков Л. Н.** Шевченковский дневник / Л. Н. Большаков // Семейный архив Т. Л. Большаковой.
- 6. Большаков Л. Н.** Возвращение Григория Винского / Л. Н. Большаков. – Оренбург : Печатный двор “Димур”, 1999. – 336 с.

### **Галич О. А. Особливості біографічної прози Леоніда Большакова кінця ХХ століття**

У статті розглядається специфіка біографічної прози Леоніда Большакова, героями якої є діячі української літератури. Особлива увага

звертається на пошуковий характер відтворення образів Тараса Шевченка та Григорія Вінського.

*Ключові слова:* Художня біографія, роман-пошук, реальний герой.

**Галич А. А. Особенности биографической прозы Леонида Большакова конца XX века**

В статье рассматривается специфика биографической прозы Леонида Большакова, героями которой являются деятели украинской литературы. Особое внимание обращается на поисковый характер создания образов Тараса Шевченко и Григория Винского.

*Ключевые слова:* художественная биография, роман-поиск, реальный герой.

**Halych O. A. The peculiarities of biographical prose by Leonid Bolshakov in the end of XX century**

In the article the peculiarities of biographical prose by Leonid Bolshakov, heroes of which are Ukrainian literary critics and writers. Special attention is given to investigative character of creation of images of Taras Shevchenko and Grigory Vinskiy.

*Key words:* Artistic biography, novel-investigation, real hero.

УДК 821.161.2 – 6.09 + 929 Гончар

**Л. М. Курило**

**ОЛЕСЬ ГОНЧАР І ПИСЬМЕННИКИ-ПОЧАТКІВЦІ  
В ЕПІСТОЛЯРНІЙ СПАДЩИНІ ПИСЬМЕННИКА**

Уже підлітком Олесь Гончар заявив про себе в листах як про серйозну, виважену людину, яка має свою мету, стійкі життєві переконання, але в той же час готова прислухатися до дружніх порад та й сама готова дати раду. Прикладом може послужити лист до О. Юренка від 4 січня 1933 р., у якому йде мова про рукопис повісті останнього “Василь Найда”. Олесь Гончар радить товаришеві не брати такий заголовок і змінити ім’я та прізвище головного героя, адже “у Сави Голованівського є поема “Василь Найда”, а воно якось не так, коли у двох письменників два твори з однаковими заголовками. Зміни ім’я й прізвище...” А далі О. Гончар просить дати відгук на свій твір: “Ану, напиши, Олесю, критику на мій нарис “На буксир”, цікаво почитати та, мабуть, (певно) корисно” [12, с. 164].

І в майбутньому тема обговорення власних творів простежується в листах цих двох письменників. Це щирі відгуки, виважені рецензії, іноді навіть жорстка критика, але завжди – дружні поради, радість за чийсь

успіхи, довірливі стосунки в життєвих і літературних справах. У листі від 13 лютого 1935 р. Олесь Гончар зважає на чужу критику, не ображається, а лише бере до подальшої уваги: “Написав я був новелу “Шрам”. Послав Панчеві. Лає мене здорово за неї. Говорить, що це – літературщина. Да, це серйозний сигнал. Я його зрозумів. Буду перебудовуватись ґрунтовно...” [13, с. 128].

Чимало з українських прозаїків на початку творчої діяльності робили спроби писати вірші. У когось це виходило добре, у когось – гірше. Не обминуло захоплення спробувати себе в поезії й Олеся Гончара. Сам автор дуже самокритично оцінював власні вірші, але й до поетичних і прозових спроб свого товариша Олеся Юренка ставився так само критично. Він зазначав помилки, аналізував кожен рядок, кожную фразу і давав дружні зауваження, спрямовані на усунення певних недоліків. Навіть коли твір не вдався О. Гончару, то й у цьому він бачив позитивний момент. Так, у листі до О. Юренка від 24 травня 1936 р. після написання однієї з повістей письменник зазначав, що вона не зовсім досконала, і автор не певен, що її надрукують, але разом з тим Гончар переконаний, що “праця не згине марно”, робота над повістю навчила його “збирати матеріал, працювати над словом, будувати міцний сюжет. Що не буде, а ця наука не пропаде...” [5].

Листування Олеся Гончара свідчить, що до поля його інтересів уходили й проблеми теорії літератури. Його цікавило віршування, особливо сталі строфічні форми, що були наявними в світовій класиці. Зокрема, Олесь Гончар знав теорію сонета. Так, у одному з листів до О. Юренка він досить докладно розглянув написаний другом сонет, який назвав “невдалим” через те, що “його вбила загальна, абстрактна тема”. Аргументуючи цю тезу, він підкреслив те, що дуже важко велику тему “вкласти в 14 замкнених рядків та щоб не розпливтість; в бажанні сказати все завжди таїться загроза не сказати майже нічого”. І далі додав, що “такі теми під силу лише дуже великому художникові як, приміром, Данте чи Аріосто. Всякого іншого тут чекає поразка...” [8].

Ранні листи до свого друга Олеся Юренка переконують, що Олесь Гончар розумівся не лише у віршуванні, він давав поради щодо таких фундаментальних теоретичних понять, як сюжет і композиція. Так, аналізуючи в листі від 21 січня 1939 р. Вірш товариша “1919 рік”, письменник радив авторові обмежитись одним-двома персонажами, що надало б сюжетові “міцності й округлості”, аби не розпорошувати увагу читача: “Тоді це буде цільний чудовий етюд” [7].

Олесь Гончар завжди дуже уважно й обережно ставився до добору лексики для своїх творів, тому й у листах до друга він приділяв велику увагу саме цьому аспекту творчої праці. Так, він не радив Юренкові вживати певних “новшеств”, таких, як “холодна ринь” і “цвіт її перлин”. У вірші “Черешня” Гончару здалися невдалими слова “літа минали” [6], а у поезії “1919 рік” він відзначив невдалий рядок “бандити жмикрутів

проклятих”, до того ж слово “проклятих” здалось майстрові зовсім прозаїчним для вірша, бо дуже воно “пряме і безбарвне” [7].

В епістолярних творах, призначених для О. Сизоненка (5 березня 1953 року) та О. Юренка (15 липня 1961 року), Олесь Гончар виявив себе як справжній знавець такого жанру літератури, як оповідання. Невимушено, з великим чуттям такту письменник рецензує твори своїх друзів-колег, у тому числі й початківців, дає їм слушні поради. Так, у згаданому вище листі до О. Сизоненка він зауважує, що оповідання “Де твій баян, баяністе?” було б сильнішим, коли автор виписав би своїх головних героїв більш колоритно. Якщо хлопець, наприклад, що працює у Каховці, є гуцул з Верховини, то він “мусив би принести з собою подих Карпат, весь отой світ зелених полонин, шумливих потоків, високих коломийок”, щоб він став “самобутнім, яскравим характером”. Для цього варто було використати “елементи барвистого гуцульського діалекту”. Та й більшого простору можна було досягти розповіддю від самого автора. Також Гончар радить авторові змінити назву твору, яка не відповідає змісту, і дає дуже цінну пораду щодо подальшої творчості: “Будьте ближче до життя, черпайте поезію з нього” [11, с. 75]. Цю пораду Олександр Сизоненко взяв за установку щодо своєї подальшої творчості і, як він сам зазначає, взагалі відійшов від романтики і надає перевагу лише реальній дійсності, реальним людям, реальним характерам [11, с. 75].

У листі до Олеся Юренка від 15 липня 1961 р. Олесь Гончар здійснює критичний аналіз оповідання друга “Удачлива”, наголошуючи на його позитивних моментах, водночас подає власне бачення цього жанру епосу: “Оповідання любить дію, енергію, динамічність, містку лаконічну фразу з глибоким підтекстом” [9]. Також він радить авторові викинути все другорядне, необов’язкове і поглибити те, “що можна поглибити”. І знову – конкретна життєва порада щодо подальшої творчості: “Ще більше давай волі своєму перу, щедріше, сміливіше зачерпуй у твір – гарячого, неприлизованого, народного” [9].

В епістолі до Григорія Тютюнника від 15 березня 1955 року Олесь Гончар проявляє себе як майстер іншого прозового жанру – повісті й дає розгорнутий аналіз подібного твору “Хмарка” цього автора. Поруч із позитивними оцінками, він зазначає, що в повісті багато зайвого, вона не завершена, діалоги та відступи “розтягнуті”. А далі розкриває значення й доцільність діалогу у творі: “Діалог потрібен лише тоді, коли він допомагає розкривати характер або рухає дію вперед” [2]. Гончар радить авторові скоротити твір, стиснути “цілі абзаци в одну міцну фразу – від цього повість зразу зазвучить інакше” [2]. Із листа складається враження, що Олесь Гончар – теоретик і літературний критик від природи, проте сам він вважає, що його оцінка може нести елементи суб’єктивності, а тому радить авторові повісті звернутися ще до когось, щоб остаточно визначитись з художньою вартістю твору. У цілому ж Гончар схвально ставиться до повісті свого колеги й довоєнного товариша, знаходить

позитивні моменти й не забуває вказати на це. Він також дає практичні поради щодо подальших пошуків Григорія Тютюнника, зокрема, націлює його на змалювання не тільки мінорних картин життя, які йому вдаються найкраще, а й на потребу “малювати світле”, що є в природі, “бо воно є в житті, і його немало, і воно допомагає людям навіть у горі” [2]. У листі-відповіді від 20 листопада 1957 року Григорій Тютюнник дякував Гончарові за слухні поради і доповідав, що зробив усе так, як радив його побратим по перу. Одночасно він ділився зі своїм давнім товаришем по Харкову задумом написати роман.

Дуже часто Олесь Гончар, як відомий письменник, одержував для першого прочитання твори як від своїх товаришів, так і від незнайомих письменників-початківців. Жоден такий твір не залишався поза увагою великого майстра слова. Він умів дати інколи різку, але правдиву критичну оцінку творів, а також знайти такі слова на адресу молодих авторів, які б не відбили в них потяг до творчості, а навпаки – заохотили до неї. Так, у листі до свого товариша Миколи Безхутрого від 3 березня 1963 року Олесь Гончар критикує рукопис його твору (назва не вказується): “Це не те, що відповідає вимогам сучасної художньої прози... Все викладено якоюсь скоромовкою. Майже всюди переказ, переказ там, де потрібен був би показ, малювання, живописання словом. Описовість замість психологічного аналізу; загальники замість художньої конкретності, предметності. І до всього ще ці штучні карколомні сюжетні інтриги там, де так і проситься реалістична правдивість, вмотивованість, достовірність життя...” [4]. Сам автор листа зауважує, що він аж надто суворий, але тут же й зазначає, що “істина дорожча”. Далі, щоб якось пом’якшити свою різку критику, Олесь Гончар радить віддати на прочитання рукопис ще кому-небудь і хвалить товариша за працьовитість і добрі монографії про художників. У листі до письменника-початківця Анатолія Яхніча від 11 липня 1964 року Олесь Гончар, прочитавши оповідання “Чому ображалася Бетті?”, радить не друкувати твір, бо не зовсім вдало обрана тема: сама література, літературне життя, а на цьому “майже цілком побудований весь наш гумор, сатира, байки, епіграми. Це не нормально. Письменник повинен вириватись за межі свого середовища, широко дивитись на світ” [1]. Але в той же час Гончар відзначає, що твір написаний талановитою рукою, відчувається стиль, а деякі місця досить вдалі, “написані оригінально, тонко, дотепно” [1] і висловлює побажання, щоб талант автора розвивався.

Аналіз листування Олеся Гончара з письменниками дає можливість скласти перелік вимог, які він ставив щодо творів малих і середніх епічних жанрових форм:

- індивідуалізація образів головних героїв;
- об’єктивна форма розповіді;
- нерозтягнутість діалогів;
- міцність фраз;



- енергичність, динамічність дії;
- містка лаконічна фраза з глибоким підтекстом;
- реалістичність і народність.

Що стосується письменницької професії, то Олесь Гончар вважав її інтелектуально високою, творчою, емоційно насаженою: “Хтось мудро сказав: тільки бджола пізнає у квітці зачаєну солодкість, і тільки митець чує у всьому слід прекрасного. Наша письменницька професія – це професія закоханих, стан закоханості – стан творчий. Без нього тільки й лишається писати мемуари. Більш нічого не вартий” (з щоденникових записів за травень 1971 р.) [10, с. 87].

В епістолах до свого товариша Дмитра Білоуса Олесь Гончар зазначав, що треба якомога більше працювати, вчитись, а також писати, якщо тебе “тепер ... величають письменником”; він ніколи не шукав, де б йому “було краще”, а завжди шукав “становища якомога відповіднішого моралі й серцю” [3]. Цьому життєвому кредо письменник ніколи не зраджував протягом усього свого життя.

### **Література**

- 1. Гончар О.** Лист до А. Яхніча від 11 липня 1964 р. / Олесь Гончар // Родинний архів письменника.
- 2. Гончар О.** Лист до Григорія Тютюнника від 15 березня 1955 р. / Олесь Гончар // Родинний архів письменника.
- 3. Гончар О.** Лист до Д. Білоуса від 1946 р. (без дати) / Олесь Гончар // Родинний архів письменника.
- 4. Гончар О.** Лист до М. Безхутрого від 3 березня 1963 р. / Олесь Гончар // Родинний архів письменника.
- 5. Гончар О.** Лист до О. Юренка від 24 травня 1936 р. / Олесь Гончар // Родинний архів письменника.
- 6. Гончар О.** Лист до О. Юренка від 21 жовтня 1938 р. / Олесь Гончар // Родинний архів письменника.
- 7. Гончар О.** Лист до О. Юренка від 21 січня 1939 р. / Олесь Гончар // Родинний архів письменника.
- 8. Гончар О.** Лист до О. Юренка від 2 лютого 1940 р. / Олесь Гончар // Родинний архів письменника.
- 9. Гончар О.** Лист до О. Юренка від 15 липня 1961 р. / Олесь Гончар // Родинний архів письменника.
- 10. Гончар О.** Щоденники : у 3 т. / Олесь Гончар; [упор., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та передм. В. Д. Гончар]. – К. : Веселка, 2003. – Т. 2 (1968 – 1983). – 607 с.
- 11. Сизоненко О.** Не вбиваймо своїх пророків! / О. Сизоненко // Дніпро. – 2002. – №1 – 2. – С. 71 – 84.
- 12. Юренко Ю.** Спогади “З берегів юності” / Ю. Юренко // Добромисл. – 1997. – №1 – 2. – С. 160 – 174.
- 13. Юренко Ю.** Спогади “З берегів юності” / Ю. Юренко // Добромисл. – 1998. – №1 – 2. – С. 125 – 137.

### **Курило Л. М. Олесь Гончар і письменники-початківці в епістолярній спадщині письменника**

Стаття присвячена листуванню Олеся Гончара з письменниками-початківцями. Аналіз епістолярної спадщини митця засвідчує не лише

його обізнаність у царині теорії літератури, а й вагомий внесок письменника у розвиток літературно-критичної думки ХХ ст.

*Ключові слова:* листи, практичні поради, віршування, теорія літератури, тема твору, літературна критика, власне бачення, оцінка.

**Курило Л. М. Олесь Гончар и начинающие писатели в эпистолярном наследии писателя**

Статья посвящена переписке Олесья Гончара с начинающими писателями. Анализ эпистолярного наследия художника слова свидетельствует не только о его осведомленности в области теории литературы, но и о весомом вкладе писателя в развитие литературно-критической мысли ХХ ст.

*Ключевые слова:* письма, практические советы, стихосложение, теория литературы, тема произведения, литературная критика, собственное виденье, оценка.

**Kurylo L. Oles Gonchar and his letters to the young writers**

The article deals with the letters of Oles Gonchar to the young writers which show that the famous artist knew theory of literature well and made an impact on development of theory and criticism of literature of the XX cent.

*Key words:* letters, practical advice, poems, theory of literature, theme of a literary piece, criticism of literature, own interpretation, assessment.

УДК 82.09

**О. М. Медоренко**

**ВІД ІНТУЇТИВНОГО ДО ЗНАКОВОГО.  
СТРУКТУРАЛІЗМ ЯК НОВИЙ ЕТАП РОЗВИТКУ  
АВТОКОМЕНТАРЯ**

Для кожної доби притаманний окремий культурний феномен, який формує наш світогляд. Світогляд, який вбирає великий обсяг наук (від філософських до літературознавчих), що співіснують та впливають одна на одну в межах конкретної часової площини. Рухаючись уперед та еволюціонуючи, вони деконструюють “застарілі” ідеали та утворюють нові. ХХ століття уособило нову епоху експериментів, повсякчасних змін, еволюцій та метаморфоз. Адже саме в цю добу відбувається принаймні тричі розкіл світогляду і будівництва на його руїнах найновітніших підходів до сприйняття сучасності (у науці – культурі – суспільстві). Чи є це добрим знаком, ми не можемо стверджувати (адже кожен прогрес може прямувати до регресу), але те, що знак (в тому числі

й маргінальний) став у центрі сучасного літературного процесу, зацікавивши цілу плеяду теоретиків, ми констатуємо як факт.

Беручи до уваги уявлення про те, що перший розкіл світогляду позначився в мистецтві (в тому числі й художньому) добою модернізму (кінець XIX – початок XX століття), ми не ототожнюємо початок стрімкого злету автокоментаря з цим періодом. Перш за все тому, що тогочасна література, формуючись на філософських засадах З. Фрейда, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, А. Бергсона та інших відштовхувалася від аспектів естетичного (ліричного, інтуїтивного, суб'єктивного, підсвідомо-психологічного тощо) письма, залишаючи проблеми текстової трансформації поза лаштунками. Втім, текстові зрушення були наявними, про що свідчить фрагментація сюжету, розгортання часопростору, застосування прийому монтажу, стертість внутрішніх меж. Такі інверсії стали вагомим підґрунтям для подальших наступників – структуралістів. Обравши текст за основний персонаж, їхні підходи символізували новий етап у розвитку сучасного літературного процесу, який, безперечно, позначився на стрімкій еволюції метатекстів, в тому числі й автокоментаря.

Не дивлячись на те, що в працях структуралістів концепт авторського коментаря майже не фігурує (тим більше в мемуарному контексті), проте закладаються передумови його розвитку, уособлені в природі активного метатексту. Серед структуралістів-першопрохідців, які першими науково заклали основи знакового тлумачення текстів, акцентувавши увагу на потребі уставлення певного активного/штучного/провідного метакоду були: Р. Якобсон, У. Еко, Ю. Лотман, Г. Почепцов, Ю. Степанов, ранній Р. Барт, В. Топоров та інші. Пізніше їхню теоретичну естафету підхопили представники генетичної критики: Ж.-Л. Лебрав, Ж. Неф, С. Зенкін, І. Данилевський та постструктуралізму: Ж. Дерріда, М. Фуко, Ю. Крістева. Під впливами останніх автокоментар самоідентифікувався (про що свідчать статті теоретиків молодшої генерації: В. Лехциера, М. Колерова, М. Литовської, С. Костова), вийшовши з-під обмежених тенет коментаря та інших паратекстових конструкцій в самостійний жанровий вимір.

Вивчаючи концепцію сучасного автокоментаря на початку його семіотичної еволюції (з двадцятих років XX століття), ми поставили за мету дослідити погляди вчених щодо провідних та підлеглих структур, специфіки їхніх взаємодій, комунікацій та впливів. Завданням даної статті стало виокремлення місця й ролі автокоментаря серед інших структур, розкриття його внутрішніх особливостей. На наш погляд, дані положення є актуальними для з'ясування, адже розкривають передумови жанрової еволюції авторського коментаря як структури, що піднялася з паратекстових низин та пасивних метатекстових щілин до центру прототексту у вигляді активних та самостійних авторських висловлювань.

Початок двадцятих років ХХ століття – середина ХХ століття позначився для теорії літератури часом структуралізму, започаткувавши системність мови. “Структурний аналіз дозволяв проінтерпретувати всезагальні форми у безособовому, об’єктивованому плані, відкриваючи психологізм, історико-часові установи” [1, с. 914]. Розчарованість філософами в цілісності культур та цивілізацій, уперше поставила під сумнів Празьким лінгвістичним угрупованням “цілісність” тексту, “сукупність інваріантних відносин (структур) в динаміці різних систем” [2, с. 996]. Вчені-структуралісти стали науково досліджувати природу метажанрів, у тому числі й автокоментаря.

Роман Якобсон у праці “Погляд на розвиток семіотики” звернув увагу на можливість гармонійного співіснування категорій цілісного та фрагментарного під однією оболонкою. За словами науковця, такий гармонійний семіотичний альянс може здійснюватися лише за умов їхньої внутрішньої зв’язності, що досягається завдяки підлеглості метачастин проточастині. Злиття кількох мовленнєвих рівнів забезпечує “умови для відкритого відсилання частин до цілого та навпаки” [3, с. 160]. Виходячи із зазначеної гіпотези, ми можемо відвести автокоментарю окремих рівень у структурі прототексту, який би, попри свою умовну автономність був повністю підпорядкований, а ніколи й злитий з текстовим цілим. Комунікації, які відбуватися між частинами, здійснюються через певний код. Код до тексту має і автокоментар (особливо метатекстовий), без прочитання якого він би повністю ігнорувався текстом. Адже, якщо закладений код до речення, фрагменту чи тексту буде невиявленим (імпліцитним), тоді не відбудеться комунікаційного контакту, а внутрішня форма слова – ноєма буде втраченою, що призведе до необхідності звертання до метатекстових рівнів у вигляді “авторських тлумачень”.

“Частина та ціле у мові” є працею, в якій, спираючись на дослідження філософів, теоретиків літератури та герменевтиків, автор розмірковує над проблемами взаємодії “цілого” з “частковим” як в синхронічному, так і діахронічному аспектах: “Суміжним постає питання щодо залежності повідомлення від ситуації, що відноситься до даного часового моменту, коли мовна подія просторово включена до цілого “з просторовою протяжністю” [4, с. 303]. Насправді, поєднання частин в умовне текстове ціле здійснюється набагато легше в одній часовій площині, аніж у їхньому хронотопному континуумі. По-перше тому, що вставні “іншородні” тексти (абзаци, речення, цитати, висловлювання) одразу увійдуть до текстового кругообігу, їм буде легше співіснувати в одній площині та сприймати сигнали текстових повідомлень. Часовий континуум між частинами та цілим передбачає дописання одних, більш сучасних, текстів до вже сталого і сформованого контексту. Можна провести аналогію з новим суб’єктом, який прийшов у давно сформований колектив. Його поява є одразу помітною, увага до нього – більш прискіпливою. Знайти семіотичний зв’язок з колегами (як в

професійному так і психологічному плані) дається складно. Якщо цим суб'єктом стане ретроспективний текст автора, він буде також вирізнятися на текстовій площині. Перш за усе тому, що контрастуватиме з ритмом тексту, стилем авторського письма, поглядами, інтонацією, авторським мовленням. Втім, його підкореність до першотексту буде очевидною.

У теоретичній праці “Відсутня структура” Умберто Еко торкався проблематики метаструктур, визначаючи можливість “відступу від коду до метакоду тільки при виявленні нових феноменів, що змушують до перебудови пояснюючих моделей” [5, с. 15]. Між кодами дослідник встановив сигнальний зв'язок передачі інформації для встановлення комунікації між адресатом й адресантом, але й не оминув проблеми “шумів” як основної перешкоди на шляху повного сприйняття матеріалу, який часом між ними виникає. Саме тому для подолання “ризиків помилки через шум, нам треба ускладнити код” [5, с. 49], тобто, увести допоміжний метакод (“Код Кодів”, “Пра-Код” чи “Пра-Систему”), через який би розкривалось текстове буття. На наш погляд, автокоментар, особливо ретроспективний, може бути тим самим уособленням ускладненого коду і навіть нести у собі архітекстові структури. Ми підкреслюємо, що розробляємо дану теоретичну еволюцію, базуючись на мемуарних текстах, тому під автокоментарями як архітекстовими структурами (“Кодами Кодів”) розуміємо ті документальні свідчення (як письмові, так і усні), які автор вкрапляє до змісту власно написаного твору з метою його умовної легітимації. Виходячи з гіпотези ученого, автокоментар який репрезентує собою метатекст (частину від цілого), не може тлумачитися абстрактною категорією, а тому може існувати лише за умов існування джерела спірання – тексту.

Ю. Лотман у “Статтях з семіотики та топології культури” вирізняв дві групи ситуацій передачі інформації: 1) константної (повної, цілісної), в ході якої текст залишається незмінним та пасивним; 2) ситуації створення нової текстової формації в ході текстових інтерпретацій та смислових субверсій. У даному випадку Ю. Лотман, співзвучно з У. Еко, уводить до даної групи всі види шумів, непорозумінь, різнопланових ієрархічних кодів, що ускладнюють внутрішню текстову структуру, роблячи текст як передбаченим, так і непередбаченим. Непередбаченість Т. 2 (тексту другої групи) виникає через метамовні закодовані інваріанти, субтексти, які мають здатність не тільки конструювати, але й реконструювати прототекст, утворюючи нові активні тексти. За словами вченого, нетривіальні міжтекстові зв'язки Т. 2, маючи жанрову пам'ять та вільно пересуваючись в комунікаційній структурі Т. 1 – тексту першої групи, без нього не існують (як, до речі, й метатекстові коди у формулюванні У. Еко). Взаємодія двох текстів: пасивного прототексту (Т. 1) і підлеглого активного метатексту (Т. 2) розглядається структуралістом також у системі двох моделей комунікації як єдиного можливого джерела передачі інформації, що колишеться в напрямках від

“Я до Він” та від “Я до Я”. Даною класифікацією теоретик не тільки бінарно зіставив поняття текстової “комунікації – автокомунікації”, але й розкрив їх хронотопний підтекст, де перша модель пересувається в просторі, а інша – в часі. Часопросторова автокомунікаційна міжтекстова опозиція “Я – Я” призвела до можливості існування в одному тексті двох авторських “Я”, роз’єднаних у часовій мережі. Виходить, прототекстове “Я” і “Я” автокоментаторське (штучне) мають єдиного субстанціонального автора, однак відстань протиставляє їх, розколюючи тим авторські образи, позиції та світогляди. Ретроспективно дописаний (вписаний) до авторського тексту авторський текст має заповнити ті прогалини, удосконаливши авторську особистість (себе) з точки зору “сьогодення”. “В системі “Я – Я” носій інформації залишається тим самим, але повідомлення в процесі комунікації переформулюється та набуває нового смислу” [6, с. 77].

Зміщуючи контекст повідомлення в процесі автокомунікації, автор спрямований на розкодування власного образу через уставлення додаткових кодів, що крім додання інформації, не виключають самоаналізу, самокритики тощо. Виходячи з концепції Ю. Лотмана про міжтекстові зв’язки, автокомунікація може зіставлятися, але не ототожнюватися з опозицією “Я – Він”, де “сприймаюче друге “Я” буде функціонально прирівнюватися до третьої особи” [6, с. 76 – 77]. У даному випадку зазначена інверсія уводиться не стільки для гри зі смислом, скільки для підкреслено-ретроспективної впливовості “сучасного” автора на образ і світогляд свого біографічного Alter Ego. Отже, якщо автокомунікаційна опозиція “Я – Я” та завуальована “Я – Він” (у значенні “Я – Я”) уводиться для самокоментування, комунікативна “Я – Він” – для автокоментування іншого чи інших суб’єктів, подій зображення, речей тощо. Якщо спиратися на дослідження Ю. Лотмана, надбудований Т. 1 до Т. 2 може вбирати певні шуми у вигляді “механічної порчі, деформації структури авторського тексту в ході цензорського втручання” [7, с. 99], що постає між сигналами одного коду до іншого. Шум та ентропія (як міра хаотичної інформації) народжується від уведення до метатекстової структури екстра коду як додаткової інформації сюжетно та змістовно непов’язаної з прототекстом. Однак системна реконструкція може нести в собі нові конструктивні сигнали у вигляді авторських тлумачень та коментарів, які б встановлювали ланцюгові зв’язки між кодами і налагоджували експлікативний сигнал між автором та реципієнтом.

Факт того, що автокоментар, особливо ретроспективний, може бути семіотичною системою, ми резюмували з книги Г. Почепцова “Семіотика”. За словами теоретика, звичайна комунікація не потребує дистанцій, втім “для процесу семіотичної властивості характерна просторово-часова відірваність відправника від одержувача” [8, с. 132]. Більша відірваність, в свою чергу, потребує нових текстів, які б змогли розширити наші знання новими (проте зрозумілими!) метатекстовими

конструкціями. Таким чином, один знак (оновлений) може впливати на інший (застарілий) і змінювати запрограмовані у ньому коди, а отже й значення. Як наслідок, “через відступ від базової комунікативної схеми” [8, с. 138] реверсуються місцями поняття завершеності та процесуальності.

Проблема співвідношення “сучасного” тексту (текстів) у часі та просторі, збереження їх внутрішніх зв’язків та встановлення контакту між адресатом і адресантом розглядалася семіотиком В. Тодоровим. Йдучи за класифікацією Ю. Лотмана щодо розподілу тексту на Т. 1 та Т. 2 (відводячи Т. 2 до основного, а Т. 1 до того, що йому передує), теоретик зауважує на складності збереження джерела провідного повідомлення без змін (особливо, якщо зміни виявляються між текстами різних часових відрізків). Розв’язання даної проблеми для вченого виявляється в необхідності нарощування до тексту авторського “Я”, який би мав за мету відредагувати тексти, вплинути на них, встановити між ними діалог.

Вагомий внесок в дослідженні нашої теми зробив наступний учений – Ю. Степанов. У своїй праці під назвою “Семіотика” дослідник акцентував увагу на складності мови як знакової системи, що ставить під сумнів будь-які повні зв’язки між знаком та його тлумаченням. Як з’ясувалося, ключовий момент непорозуміння може виникнути між тим, хто “представляє” і тим, хто “спостерігає”. Якщо в образі “представника” обрати сучасного автора-коментатора, а в образі пасивного “спостерігача” пересічного реципієнта або сталого в мемуарних творах письменника, розкриється виразна картина їхніх можливих комунікаційних (автокомунікаційних) стосунків. Адже сучасний автор несе, так звану “живу енергію”, що може впливати на лінійний хід знакової системи мови і корегувати її: “Спостерігач, який є одночасно учасником знакової системи, здатний оцінити її в більш вузькому діапазоні, ніж спостерігач з боку. Сторонній спостерігач не в змозі об’єктивно встановити поріг знаковості даної системи <...> він не може сприйняти межу, при якій система перестає бути знаковою” [9, с. 110 – 111]. На наш погляд, зазначена межа уособлює невидимий бар’єр, своєрідний підводний камінь, який скриває глибший смисл, невідчутний пересічному читачу. Саме тому нам здається правильним вбачати в авторі коментаря останню (на певному етапі) знакову інстанцію, яка завжди буде “на один ярус більше ніж спостерігач” [9, с. 111]. Якщо прирівнювати автокоментар до системи текстового розширення (як синхронічного так і діахронічного) через наявність самостійних авторських висловлювань, то згідно зі схемою Ю. Степанова, він буде розвиватися наступним чином: автокоментар як жанр, що складається з самостійних авторських промов входить до тексту у вигляді метатексту, пристосовується до його сюжету, встановлює з ним дискурсивні комунікаційні та автокомунікаційні зв’язки, породжує текстову пам’ять та породжує нові смисли.

У праці з семіотики (“Література та метамова”) Ролан Барт скептично поставився до текстової цілісності, визнаючи впливи на “текст-об’єкт” інших метамовних елементів. Учений наголошує на проблемі подвійності літератури, на небезпечній грі метаструктур зі структурою, на внутрішніх протиріччях між ними, що призводить до текстового хаосу, експериментальних перероджень, інтерпретацій та смерті. Смерть структур перероджується у “багатомірний простір, де поєднуються та сперечаються між собою різноманітні види письма, жоден з яких не є похідним” [10, с. 388], смерть автора – у метаморфозу всюдиприсутнього скриптора. Саме через його штучні метатексти (автокоментарі), що зливаються з іншим текстом (текстами), відбувається їх своєрідна фільтрація на первинні та вторинні структури, вкладання додаткової чи тлумачної інформації до певного виду письма, що провокує текст на подальшу еволюцію та жанрову конкуренцію щодо оновленого змісту та форми. За словами Р. Барта, винайдення автора зробить текст довершеним, а значить цілісним і закінченим. Скриптор фрагментарних текстів (в тому числі й мемуарного автокоментаря) в цьому випадку не є тотожним традиційному автору, через його здатність створювати багатомірне письмо, “вбачати в собі одночасно предмет і погляд на предмет, мову і мову щодо цієї речі...” [11, с. 131]. Він має здатність аналізувати тексти (види письма), розкодувати чи закодувати їхній зміст, сперечатися над ними, критикувати їх, пробуджуючі тим нові смисли, текстову пам’ять тощо.

Учений ставить риторичні питання для розв’язання того, чим має бути коментаторська правдоподібність, якими критеріями повинен апелювати сучасний автор, критикуючи та аналізуючи текст, до яких наслідків призведе заміщення протомови плюральними варіантами авторської метамови. На думку теоретика, вони зможуть по-новому експлікуватися реципієнту тільки через коди, зрозумілі концептуальному автору. Однак, через їхню здатність до постійного коливання та варіювання об’єктивність у цій інформації також буде умовною. Тому, до тлумачення кодової моделі Р. Барт закликав критиків, коментаторів та інших “позатекстових” авторів (автокоментаторів) ставитися з усією строгістю, ясністю та логічністю. Це призводить до того, що в ході різнопланових втручань до текстової структури, виникають фрагментарні авторські метатекстуальні дискурси, які закладають в його тканину нові коди. Оскільки “бартівський” текст пізнається через знак (як відкритий, так і прихований), його знакову прихованість треба відшуковувати через інтерпретацію.

Як бачимо, поняття цілісної та неперушної системи, до скелету якої ієрархічно підлягають інші пасивні підсистеми, є досить умовною. Адже структура тексту, може поступово збільшувати кількість шумів-непорозумінь, вимагаючи нових додаткових метатекстових тлумачень (особливо в мемуарному контексті!), інтерпретацій, ретроспективних автокоментарів. Останні, вкрапляючись до Т. 1 у вигляді додаткових



авторських кодів, тих самих активних макроструктур, не лише встановлюють повноцінний контакт між текстами, але й дешифрують їхні приховані (підтекстові) шуми, які для пересічного реципієнта здаватимуться кодами. Тим самим автор через коментар розриває залізні паратекстові (авантекстові, післятекстові) межі, штучно занурюється в глибину прототексту, децентруюючи його зміст новими провідним надструктурами в жилах яких тече авторська всеобізнаність та генетична пам'ять прототексту.

Дана праця є фрагментом дисертаційного дослідження.

### **Література**

- 1. Історія філософії. Словник** / В. І. Ярошовець. – К. : Знання України, 2005. – 1200 с.
- 2. Новейший философский словарь** / А. А. Грицанов. – Минск : Науч. изд., 2003. – 1280 с.
- 3. Якобсон Р. О.** Взгляд на развитие семиотики / Р. О. Якобсон // Якобсон Р. О. Язык и бессознательное / пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Епифановой, Д. Кротовой и др.; сост., вступ. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе ; ред. пер. – Ф. Успенский. – М., 1996. – С. 139 – 161.
- 4. Якобсон Р. О.** Часть и целое в языке / Р. О. Якобсон // Якобсон Р. О. Избранные работы. – М., 1985. – С. 301 – 305.
- 5. Эко У.** Отсутствующая структура : введение в семиологию / Умберто Эко ; пер. с итал. Веры Резник и Александра Погоняйло. – СПб. : Symposium, 2006. – 538, [5] с. ил.
- 6. Лотман Ю. М.** О двух моделях коммуникации в системе культуры / Ю. М. Лотман // Избранные статьи : в 3 т. – Таллин, 1992 – 1999. – Т. 1. – С. 76 – 89.
- 7. Лотман Ю. М.** “Шум” и художественная информация / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970. – С. 98 – 101.
- 8. Почепцов Г. Г.** Семиотика / Г. Г. Почепцов. – 2-е изд., стер. – М. : СмартБук, 2009. – 430 с.
- 9. Степанов Ю. С.** Семиотика / Ю. С. Степанов. – М. : Наука, 1971. – 166 с.
- 10. Барт Р.** Смерть автора / Роман Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост. общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М., 1989. – С. 384 – 391.
- 11. Барт Р.** Литература и метаязык / Роман Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / сост. общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М., 1989. – С. 131 – 132.

### **Медоренко О. М. Від інтуїтивного до знакового. Структуралізм як новий етап розвитку автокоментаря**

У статті ми розглянули основні причини становлення та розвитку жанру автокоментаря з с 20-х років ХХ століття по 60-ті роки ХХІ століття під впливами структуралістів. Аналізуючи різні точки зору, ми розробили власну концепцію до розуміння жанру авторського коментаря як активного автотекста.

*Ключові слова:* структуралізм, знак, код, метакод, система, метатекст.

**Медоренко Е. М. От интуитивного к знаковому. Структурализм как новый этап развития автокомментария**

В статье мы рассмотрели основные причины становления и развития жанра автокомментария с 20-х годов XX века по 60-е годы XX века под влиянием структуралистов. Анализируя разные точки зрения, мы разработали собственную концепцию к пониманию жанра авторского комментария как активного метатекста.

*Ключевые слова:* структурализм, знак, шум, код, метакод, система, метатекст.

**Medorenko O. M. From intuition to the sign. Structuralism as a new period of the author commentary development**

In article we have considered major reasons of the author commentary genre standing and developing from the 20<sup>th</sup> till 60<sup>th</sup> years of the XX century under the influences of the structuralists. While analyzing different points of view, we have worked out our own conception of understanding author commentary genre as an active author-meta-text

*Key words:* structuralism, sign, code, metacode, system, metatext.

УДК 821.161.2 – 94.09

**Т. Ю. Черкашина**

**АВТОБІОГРАФІЇ М. С. ГРУШЕВСЬКОГО І Д. І. БАГАЛІЯ:  
СТРУКТУРНО-ТЕМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ**

Українська автобіографіка 20-х років XX століття є цікавим, проте малодослідженим явищем. У цей час ще продовжували плідно працювати О. Кобилянська, М. Черемшина, С. Васильченко, В. Стефаник та ін., водночас у літературу активно входило молоде покоління письменників – В. Поліщук, М. Хвильовий, В. Сосюра, В. Підмогильний та ін. І більшість авторів цього періоду залишили для нащадків цікаві й різнопланові автобіографічні твори, які вже привертати увагу вітчизняних науковців (зокрема, О. Галича [1; 2], М. Федунь [3], Л. Винара [4], Р. Мовчан [5] та ін.). Проте згадані теоретичні роботи не відбивають повною мірою специфіку автобіографічного письма даного періоду, оскільки багато автобіографій 20-х років XX століття досі залишаються неопублікованими й зберігаються в різноманітних архівах, у сховищах СБУ, Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України та ін. і є бібліографічною рідкістю.

Звертаючись до автобіографіки цього періоду, з одного боку, ми маємо низку комплексних і фактографічних автобіографічних полотен,

які продовжували традиції українського художнього автобіографічного письма, закладені в минулому столітті (як-от автобіографічні твори О. Кобилянської, В. Поліщука, В. Стефаніка, С. Русової та ін.). З іншого боку, з'явилося чимало офіційно-ділових автобіографій, укладених при прийомі на роботу, при вступі до літературних організацій, наукових товариств чи політичних партій (прикладом можуть слугувати автобіографії Я. Галана, М. Куліша, О. Слісаренка, М. Терещенка та ін.). Автобіографії другого типу хоча й не відносяться до царини художньої літератури, проте є важливим джерелом інформації для дослідників.

І якщо автобіографії представників старшого покоління письменників ставали своєрідним підсумком їх багаторічної творчої діяльності, то автобіографії письменників молодшої генерації були, здебільшого, зорієнтовані на якомога точнішу передачу атмосфери “свого непростого часу” [5, с. 79]. Як зазначає Р. Мовчан: “Зафіксувати для історії внесок кожного митця, а загалом засвідчити повноцінне буття української літератури – це було чи не найважливішим складником тогочасної суспільної свідомості” [5, с. 79].

Проте українська автобіографіка 20-х років ХХ століття відзначилася не лише різноплановими саможиттєписами відомих письменників, а й ювілейними автобіографіями двох непересічних науковців, видатних істориків, академіків М. С. Грушевського і Д. І. Багалія. І саме розгляд структурно-тематичних особливостей їх ювілейних автобіографій став метою нашої статті.

М. С. Грушевський і Д. І. Багалій вже створювали невеликі фактографічні автобіографії раніше – М. С. Грушевський у 1890 і 1906 рр., Д. І. Багалій у 1891, 1905 і 1919 рр., однак з нагоди ювілеїв науковці написали більш розлогі саможиттєписи, в яких підсумували свою багаторічну наукову, педагогічну, політичну й суспільно-громадську діяльність, зробили докладний огляд бібліографії своїх писань.

М. С. Грушевський написав “Автобіографію” [6] у 1926 році з нагоди 60-річчя з дня народження і 40-річчя наукової праці. Урочисте святкування ювілею академіка відбулося 3 жовтня 1926 року в актовому залі Київського інституту народної освіти (нині Київський національний університет імені Тараса Шевченка). І як відзначає Л. Винар у своєму дослідженні [4], незважаючи на численні “розходження між Грушевським і представниками “червоної науки” і більшовицької влади” [4, с. 38], які проявилися й в їх ювілейних привітаннях, “святкування ювілею Грушевського перейшло межі віддання належної пошани найвидатнішому історикові України і перетворилося у величаву маніфестацію українського наукового світу” [4, с. 31].

“Автобіографія” науковця вийшла друком напередодні ювілею накладом у 2 тис. примірників на правах рукопису і складалася з 31 сторінки тексту. Зараз цей текст є бібліографічною рідкістю, оскільки майже весь наклад було вилучено з бібліотечних фондів і знищено у 30-ті рр. ХХ ст.

Автобіографія М. С. Грушевського є фактографічною й написана телеграфічним стилем. Вона висвітлює лише події зовнішнього життя автора, залишаючи осторонь внутрішнє життя науковця. У цьому сенсі вона схожа на “Автобіографію” М. Драгоманова, написану наприкінці ХІХ ст. Зважаючи на практичне спрямування своєї автобіографії, М. С. Грушевський обрав лише найосновніші, з його точки зору, автобіографічні відомості стосовно себе, полишивши в тексті чимало автобіографічних лакун, здебільшого щодо подій останніх років свого життя напередодні ювілею.

“Автобіографія” М. С. Грушевського складається з двох частин. Перша, так звана “львівська”, частина являє собою дещо змінений варіант автобіографії академіка, написаній у Львові 1906 року, і охоплює події 1866 – 1906 рр. з коротким екскурсом у минуле родини Грушевських. Вона написана від першої особи й серед її основних тематичних блоків можна виокремити – генеалогію; дитинство; початкову, гімназійну й університетську освіту; наукову, педагогічну, суспільно-політичну, культурно-просвітницьку і громадську діяльність; бібліографію праць.

Друга, так звана “київська”, частина є значно меншою за обсягом і охоплює події 1906 – 1926 рр. Вона відрізняється від першої частини художньо-стильовими особливостями і написана від третьої особи. У ній науковець основну увагу звертає на свою суспільно-політичну, громадську й видавничу діяльність протягом 1906 – 1924 рр., залишивши осторонь події 1924 – 1926 рр. При цьому, М. С. Грушевський обмежується лише констатацією фактів і не дає ніяких оцінок і коментарів власній політичній діяльності, не згадує він і людей, які працювали поруч із ним.

Сухим телеграфічним стилем автор повідомляє, що “вибраний головою Української Центральної Ради при її організації й викликаний її телеграмами до Києва, Гр. приїхав у березні <...>, чотирнадцять місяців Укр. Центральної Ради (березень 1917 – квітень 1918), котрого Гр. був весь час головою, наповнили його час перед усім політичною роботою <...>. Після гетьманського перевороту Гр. жив у Києві інкогніто <...>. З кінцем березня через Галичину виїхав за кордон <...>. Вибраний з кінцем 1923 року членом Української Академії й одержавши дозвіл на поворот, в березні 1924 вернувся на Радянську Україну, до Києва, сподіваючись повести інтенсивну наукову роботу в нових умовах” [4, с. 28 – 30].

Д. І. Багалій був ознайомлений з автобіографіями М. С. Грушевського (1906 і 1926 рр.) і, згадуючи їх у своєму саможиттєписі, шкодував, що автор обмежився аж надто коротким оглядом власного життєвого й професійного шляху. Як пише Д. І. Багалій: “Здавалося-б, що передусім історики повинні бути мемуаристами, та серед українських істориків ми цього не помічаємо. І навіть автор класичної історії України академік М. С. Грушевський, що життя й діяльність його являє собою різноманітну та барвисту, так-би

мовити, епопею, дав нам лиш коротеньку автобіографію та й те з нагоди двох своїх ювілеїв” [7, с. 16]. Проте, як зазначає один із дослідників автобіографії М. С. Грушевського Л. Винар, у цьому випадку, “до уваги треба також взяти “дух часу” [4, с. 33].

Д. І. Багалій написав “Автобіографію” [7] в 1927 році на прохання Академії наук з нагоди 70-річного ювілею, який було урочисто відсвятковано 7 листопада 1927 року в Києві у ВУАН. Як пише А. Ярещенко у передмові до перевидання автобіографії академіка: “Ювілей Д. І. Багалія був підкреслено урочистим офіціозом і влада буквально обсипала вченого, на відміну від його колеги (М. С. Грушевського. – прим. Т. Ч.), своїми пільгами. Декретом Ради народних комісарів було вирішено видати державним коштом зібрання творів академіка, присвоїти його ім'я Харківській науково-дослідній кафедрі історії української культури, надати Д. І. Багалію персональну пенсію, встановити щорічну наукову премію імені Д. І. Багалія” [8, с. 11].

Науковець відповідально поставився до прохання Академії наук, оскільки, на переконання ювіляра, “життєпис цей неминуче потрібен, щоб конкретними й фактичними даними можна було попідбивати підсумки моєї наукової праці” [7, с. 15] і “коло складання свого життєпису мусів був заходитися я сам, бо ніхто інший цього зробити не спромігся б” [7, с. 15]. При цьому науковець провів чималу дослідницьку роботу, збираючи матеріали щодо себе й тих подій, які могли б бути неоднозначно трактовані нащадками (йдеться зокрема про архівні матеріали, газетні й журнальні статті, мемуари й листи сучасників Д. І. Багалія). Як пише сам автор у примітці на початку автобіографії: “Саможиттєпис мій – це чималою мірою і мої мемуари, отож, щоб були вони фактично точні, я понаводив у них документальні дані з архівних джерел; за особливо потрібні вважаю їх там, де мова власне про мене йде” [7, с. 16]. А отже, у творі поряд із авторським текстом наявні численні документальні свідчення інших авторів.

Твір написано від першої особи і структуровано за одинадцятьма розділами за хронологічним і тематичним принципами.

Перший розділ – “І. Завдання автобіографії й бібліографії” – дещо вибивається із загального принципу організації матеріалу і є своєрідним вступом, в якому Д. І. Багалій вказує на причини, що спонукали його до створення власного життєпису, пояснює мету написання своєї автобіографії, розмірковує над ключовими питаннями подальшої оповіді, робить огляд автобіографій інших науковців, опублікованих до цього (зокрема автобіографій О. О. Потебні, В. Б. Антоновича, М. С. Грушевського тощо).

Подальші розділи побудовано за хронологією подій, тому розділи II – XI окрім тематичних вказівок містять часові позначення (як-от “II. Дитячі роки в Києві (1857 – 1864)”, “IV. Готування до наукової праці в Києві (1880 – 1883 рр.)”, “XI. Навчальна, наукова та громадська праця за десятиріччя, що минуло од Жовтневої революції (1917 – 1927 рр.)”).

Так само як і автобіографія М. С. Грушевського, автобіографія Д. І. Багалія будується навколо класичних автобіографічних тематичних блоків – генеалогія; дитинство; навчання; наукова, педагогічна й громадська діяльність; бібліографія праць тощо. Проте на відміну від М. С. Грушевського, який у своїй автобіографії, зокрема у першій частині, чимало уваги приділив роз'ясненню власних політичних переконань і протягом усього твору так чи інакше звертався до своєї політичної діяльності, Д. І. Багалій ще на початку твору зазначив, що “од політики й активного тогочасного політичного життя стояв я осторонь” [7, с. 16], і надалі цю тезу науковець неодноразово проводив сторінками автобіографії, як-от: “Енергійно виступаючи в громадсько-просвітній праці, я рішуче ухилявся од тодішньої політичної” [7, с. 162]. На доказ цього він наводив документальні свідчення своїх сучасників, як-от: “Ось спогад Д. І. Дорошенка про те, як мене закликувано в 1918 р. на посаду прем'єр-міністра і як я рішуче од цієї пропозиції одмовивсь” [7, с. 163].

Так само як і М. С. Грушевський, Б. І. Багалій досить обережно й виважено говорить про більшовицьку владу, про своє ставлення до неї, про ті, конфлікти, які час од часу виникали між нею і науковцем. Примітно те, що як і М. С. Грушевський, Д. І. Багалій значно більше уваги приділив подіям свого життя до Жовтневої революції, присвятивши їм дев'ять розділів з одинадцяти, у той час як події 1917 – 1927 рр. умістилися в одному – останньому – розділі. Як пояснює науковець на початку одинадцятого розділу: “Ця доба мого життя й діяльності потребувала б, щоб її освітлити, широкого, просторого оповідання й особливої моєї уваги та громадської оцінки; тільки-ж я гадаю, що час для такої загальної й усебічної оцінки ще не наспів, бо дані ще не призбирано, тому мені, власне можна буде тут обмежитися тільки на схемі і то далеко не повній” [7, с. 152].

Характерною особливістю ювілейних автобіографій науковців є те, що, на відміну від тогочасних письменницьких автобіографій, вони оминають увагою своє родинне й повсякденне життя, одразу зорієнтовуючи читачів на те, що “інтерес автобіографії залежатиме од того, наскільки точно й правдиво відбиватиме вона невпинну наукову й громадську працю” [7, с. 17]. Як пише Д. І. Багалій: “Коли треба визначити основну, переважну прикмету моєї вдачі, знайти центр, осередок моїх змагань, розум і зміст мого “буття”, то, підбиваючи підсумки й оглядаючись на своє минуле, я міг би сказати: “50 років на сторожі української науки й культури”. У цьому лиш і полягає моє право на власну автобіографію, у цьому полягатиме її зміст, у цьому й інтерес її для громадянства” [7, с. 16].

Обов'язковим тематичним блоком стає і докладна бібліографія видань авторів з розлогими чи короткими автокоментарями. На думку Д. І. Багалія, тогочасні науковці мали це зробити особисто і “це пояснюється між іншим тими специфічними умовами, що в них видавали свої праці “провінційні робітники” у давній царській самодержавній

російській імперії, надто на Україні” [7, с. 18], оскільки “відома сумна доля щодо цього українських вчених, навіть таких славетних, як О. О. Потебня, М. Ф. Сумцов, В. Б. Антонович, О. М. Лазаревський, що мусіли були друкувати свої праці в мало відомих і мало не зовсім невідомих для столиць (Петербурга й Москви) виданнях, як місцеві газети, часописи, тощо” [7, с. 18], а отже багато видань відомих науковців так і залишилися поза увагою широкого загалу.

Таким чином, ювілейна автобіографіка видатних науковців є, перш за все, підсумком їх багаторічної наукової, викладацької, культурно-просвітницької й громадської діяльності. Через це вона є, здебільшого, фактографічною й не охоплює подій внутрішнього життя авторів.

Дане дослідження не є вичерпним і подальша розробка цієї тематики допоможе краще осягнути специфіку української автобіографічної прози ХХ століття.

### **Література**

- 1. Галич О. А.** Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика: [монографія] / О. А. Галич. – К. : КДПІ ім. О. М. Горького, 1991. – 217 с.
- 2. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
- 3. Федунь М. Р.** Українська мемуаристика в Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століття: жанрово-стильові особливості: Дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / Марія Романівна Федунь; Прикарпатський університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2001. – 220 с.
- 4. Винар Л.** Автобіографія М. Грушевського з 1926 року / Л. Винар // Винар Л. Автобіографія Михайла Грушевського з 1926 року. – Нью-Йорк; Мюнхен; Торонто : Вид-во Українського історичного товариства, 1981. – С. 31 – 41.
- 5. Мовчан Р.** Самі про себе: автобіографії українських письменників 1920-х років / Р. Мовчан // Слово і Час. – 2010. – № 11. – С. 79 – 89.
- 6. Грушевський М.** Автобіографія / М. Грушевський // Винар Л. Автобіографія Михайла Грушевського з 1926 року. – Нью-Йорк; Мюнхен; Торонто : Вид-во Українського історичного товариства, 1981. – С. 6 – 30.
- 7. Багалій Д. І.** Автобіографія. 50 літ на стороні української культури / Д. І. Багалій; вст. ст., прим. та коментар А. П. Яреценка. – Х. : Прапор, 2002. – 192 с.
- 8. Яреченко А. П.** Сповідь, написана кров'ю серця... (Д. І. Багалій та його “Автобіографія”) / А. П. Яреченко // Багалій Д. І. Автобіографія. 50 літ на стороні української культури / [вст. ст., прим. та коментар А. П. Яреценка]. – Х. : Прапор, 2002. – С. 3 – 12.

**Черкашина Т. Ю. Автобіографії М. С. Грушевського і Д. І. Багалія: структурно-тематичний аналіз**

Стаття присвячена розглядові структурно-тематичних особливостей автобіографій М. С. Грушевського і Д. І. Багалія, написаних у 20-ті рр. ХХ ст. з нагоди ювілеїв науковців.

*Ключові слова:* автобіографія, ювілейна автобіографія, структура, тематичний блок, автобіографічна лакуна.

**Черкашина Т. Ю. Автобиографии М. С. Грушевского и Д. И. Багалия: структурно-тематический анализ**

Статья посвящена рассмотрению структурно-тематических особенностей автобиографий М. С. Грушевского и Д. И. Багалия, написанных в 20-е гг. ХХ в. в связи с юбилеями учёных.

*Ключевые слова:* автобиография, юбилейная автобиография, структура, тематический блок, автобиографическая лакуна.

**Cherkashyna T. Y. The autobiographies of M. Hrushevsky and D. Bahaliy: structural and thematic analyses**

Article is devoted to the autobiographies of M. Hrushevsky and D. Bahaliy which were writing in the 20<sup>th</sup> of XX century for the reason that the scientists were their jubilee.

*Key words:* autobiography, jubilee autobiography, structure, thematic block, autobiographical lacuna.

УДК 821.161.2-94.09+929 Москалець

**О. В. Шеховцова**

**“КЕЛІЯ ЧАЙНОЇ ТРОЯНДИ” КОСТЯНТИНА МОСКАЛЬЦЯ:  
ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ЩОДЕННИКА**

Одним з найцікавіших та найактуальніших щоденників кінця ХХ століття, який демонструє у собі єдність інтелектуального, філософського та емоційного начал, є щоденник Костянтина Москальця “Келія чайної троянди”.

“Творчість Костянтина Москальця розпочалася у 80-ті роки минулого століття та вписується в постмодерну парадигму, оскільки поряд з традиційним осмисленням буття в ній є чимало моментів, притаманних для західноєвропейських і американської літератур” [3, с. 124].

Метою даного дослідження є спроба визначення жанрових модифікацій щоденника Костянтина Москальця “Келія чайної троянди”.



Костянтин Москалець – відомий український поет, прозаїк, літературний критик, автор та виконавець власних пісень. Надзвичайно талановитий та самобутній письменник, яскрава творча особистість. Його творчості притаманні глибока інтелектуальність, філософічність, сміливість, мелодійність й поліфонічність поетичних рядків. У творах Костянтина Москальця, зокрема у його щоденнику, поєднуються різні епохи, події, переосмислення буття, суперечність між швидкоплинним часом та можливістю самореалізації, активна життєва позиція, в якій відчувається свідомо авторська думка.

“Келія чайної троянди” Костянтина Москальця охоплює період з 1989 по 1999 роки, часи перебудування влади та довгоочікуване створення незалежної України. Дослідження щоденника дозволяють простежити одночасно шлях авторських пошуків письменника, філософічність поглядів, необхідність творчих шукань на тлі вагомих історичних подій становлення державного устрою. “Як барвисто, з якими цікавими візерунками виплетена тканина людського буття; а ми такі неуважні до барв і ліній, що складають наші долі і характери, наші народи й України” [5, с. 11]. Однією промовистою фразою письменник вказує на сутності людського буття, його швидкоплинності та неуважності з боку цілої історичної генерації народу.

Щоденник пройнятий “подвійним” змістом, який простежується у зображенні матеріального (реалістичного) та духовного (морально-психологічного) рівнів, тобто характеризується багатоплановістю оповіді. Костянтин Москалець у своєму щоденнику встановлює закономірності побудови щоденника на принципах релятивізму, тобто порівняння світосприймання та світовідчуття “спостерігача” навколишньої дійсності та безпосередньо “об’єкта”, учасника описуваних подій з його психологічними реакціями на тогочасні історичні події та формування позиції письменника у суспільстві. Щоденник Москальця виявляє сутність письменника, його відверте “Я”, іноді відчуження та заглиблення у свої почуття з прагненням віднайти рівновагу у письменницькій діяльності.

Прагнення до самовдосконалення, усвідомлення необхідності переосмислення існуючої системи, жаги пізнання сприймається як вияв духовності письменника. “Щоразу сідаючи за папір, гостро відчуваю необхідність нової мови, нової української мови, адекватнішої, ніж оця, моїм станам, осягненням та гріхам. Можна довго чекати на осяяння, постійно вдосконалюючись, по копійці складаючи кошти на придбання того осяяння, щоб аж тоді новими словами описати шлях свого кшалтування. А можна інакше – довго, роками списувати гори паперу, набуваючи непомітно для себе іншої якості власного письма, – вдосконалюватись одночасно з процесом творення, створюватися – створюючи” [5, с. 12].

Костянтин Москалець у своєму щоденнику розташовує записи, у яких переплітаючи особисте світобачення та суспільні події, створює

певний стиль власної епохи, яка спирається на встановлення нових ідей, на створення шедеврів, які не залишать байдужим жодного читача. “Але ж ти сам не виступав у ролі творця: згадай, що примушувало тебе складати твої найкращі вірші чи пісні? Ти просто не міг їх не написати, вони приходили начебто самі, вже готові, невідомо звідки, і часто тобі лишалося записати їх або підібрати відповідні акорди на гітарі” [5, с. 18]. Екскурси в минуле дозволяють розглядати текст у більш широкому контексті та осягнути події та думки, які поступово передували сформованим поглядам письменника. Щоденник деякою мірою відтворює стан суспільних мас, що “засмучені, пригноблені”, підпорядковані „історичній несправедливості”. “...я ж їх бачу тепер як людей, які протестували проти своєї людської долі, проти свого призначення бути роботами – і тільки ними, нині, і завжди, і навіки віків” [5, с. 13]. Виражаючи своє бачення тогочасних подій, автор відчуває та підтримує ідею вивільнення, свободи, своєрідної самореалізації будь-якої особистості (студента, робітника, науковця) у суспільстві.

Письменник ставить собі за мету віднайти нові шляхи сприймання світу та відтворення дійсності, гармонійність у написанні, яка природно поєднується з філософічністю його міркувань, проблемність та глибина думки, гострота порушених питань “... прийшло, ти ж його стільки шукав, де ти його тільки не шукав, – і ти знайшов його тут, там, де і сподівався знайти, але нікому про це не кажи, слово, промовлене вголос, розвіє цей дивний сон, який і є дійсністю; ти тільки пиши, і думай, і читай, і складай нові пісні, і співай, – так, щастя настало, добре жити розумно, розумно жити добре, безумно жити зле...” [5, с. 15]. Глибинна віра в людину, в її надмірні можливості, в її уміння творити не лише “досконалі машини, комп’ютери і кораблі”, тобто неживі, але такі необхідні предмети, а й уміння творити життя. Деякі щоденникові записи творця несуть у собі оптимістичні настрої, сповнені вірою в себе та людей. Записи автора, як і його настрої, мінливі та швидкоплинні. Він прагне віднайти відповіді на суперечливі питання призначення людини у всесвіті, важливість свободи у будь-яких проявах реалізації особистості на своєму прикладі. “Я побачив усі світи й усіх людей, і збагнув, що не належу нікому і нічому, і ніхто й ніщо не належить мені, що всі ми – самі по собі, окремі планети зі своїми орбітами (хоча мені не подобається це порівняння, і кожна спроба наблизитися впритул, змінити свою орбіту або спробувати осягнути (тобто привласнити) когось і щось інше – це обов’язкова катастрофа...” [5, с. 17]. Прагнучи вивільнення, автор ототожнює поняття “самотність” та “свобода”, вкладаючи у ці поняття глибинний зміст. Самотність, з одного боку, викликає відчуття тривоги, страху, “об’єктивну нікомуненалежність”, а з іншого боку, самотність і є тією незалежністю, автономією, “свободою волі, свободою вибору”, яку прагне мати письменник. “Я боявся самотності, намагався вмістити в себе довколишній світ, перейнятися болями й радощами кожної людини, звіра, комахи, – але, руйнуючи власну самотність, я нищив і власну

свободу ” [5, с. 17]. Таким чином, у щоденникових замітках автор піднімає питання філософії свободи особистості, прагнення мати чітку життєву позицію, можливість “жити та пізнавати”. На думку російського філософа М. О. Бердяєва, людина сама визначає дійсність, вона – її творець, оскільки займає ієрархічно вище та центральне становище у природі [1]. Свобода породжує творчість, дозволяє йти людині власним шляхом, поважаючи її вибір. Автор також відтворює у щоденнику питання буття людини у контексті власної держави. “Неможливо бути людиною взагалі, принаймні, це неможливо спочатку; до буття людиною взагалі можна прагнути або не прагнути, проте первісною є свідомість, складена на основі українських слів і краєвидів, на основі довколишніх впливів – суспільства, сім’ї, школи” [5, с. 38]. Важливе місце посідає національний мотив у творі Костянтина Москальця. Попри всі негаразди, які відбувались на державному рівні, автор не забуває про своє коріння, але сміливо аналізує стан, в якому опинилась держава. Він одночасно відстоює інтереси суспільства, інтереси митця у суспільстві та інтереси держави. “Що таке Європа? Стан духу і спосіб буття. Що таке Україна? Стан духу і спосіб буття. Проте це не означає, що Україна і є Європою, де гарантії, що, народившись у Європі, здобувши освіту, маючи життєве, культурне середовище, – ти би все одно не усамітнися в якійсь хижці серед баварських лісів і не жив би так само, і не мучився б отакими питаннями – або подібними або неподібними? Гарантій немає. А екзистенція не є безнаціональною, поза національною. Життєвий світ – вічно німецький, вічно французький, грецький або український. Поза національною є метафізика. Мій народ бідний і нерозумний, але він – мій. І я є таким, яким я є ще й тому, що я – українець” [5, с. 39]. Цей запис від 7 лютого 1993 року відтворює національні, патріотичні мотиви фіксації особистих поглядів письменника.

Зміна настроїв, прагнення викликати у читача певні асоціації, тяжіння до філософічності та особиста щирість і відвертість досягаються використанням засобів виразності таких, як метафора, метонімія, повтор, іноді іронія, алегорія та перифраз. У щоденнику не розглядаються портретні характеристики конкретних персонажів, але яскраво вимальовується внутрішній світ.

Поряд із позитивним настроєм та мажорною мелодикою у щоденнику К. Москальця простежується здатність до філософських роздумів та узагальнень, відчувається песимістичні враження, певна невизначеність і важкість сприймання світу, емоційна напруженість. “Холодно в хаті, мерзнуть руки і ноги. Вітер видуває рештки вчорашнього тепла. Бережу паливо, дрова і торф, щоб якомога довше протриматись у Макіївці, якомога глибше пірнути у зиму і самотність, щоб, може, хоч там віднайти спокій, душевну рівновагу та омріяну творчість. У країні майже цілковита розруха, ніхто не справляється з тим, що один поляк назвав ситуацією. Треба надзвичайної зосередженості духу, такої самої, якої шукали та знаходили таки середньовічні містики,

щоб пережити, перетворити цей жорстокий час без богів, час, коли загинули стара мова і культура, а нових іще немає, й невідомо, чи будуть вони „взагалі” і якими вони будуть...” [5, с. 40].

Отже, щоденник Костянтина Москальця характеризується багатоплановістю оповіді, прагненням осягнути можливі аспекти життя, порушує ряд важливих питань як для митця, так і для громадянина своєї держави, використовуючи філософські напрями.

На сучасному етапі розвитку української мемуарної прози кінця ХХ початку ХХІ століть значне місце посідає філософський щоденник Костянтина Москальця “Келія чайної троянди”. Одночасно і надзвичайно цікавий та надзвичайно складний для читача, тому що поєднує потужний філософський зміст, віддзеркалення життя тогочасного суспільства, відверту та щирю розповідь письменника про життя митця.

### **Література**

- 1. Бердяєв Н. А.** Самопознание (опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. – М.: Межд. отношения, 1990. – 336 с.
- 2. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи / О. А. Галич. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
- 3. Галич О. А.** У вимірах non fiction. Щоденники українських письменників ХХ століття / О. А. Галич. – Луганськ: Знання, 2008. – 200 с.
- 4. Затонский Д. В.** Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа) / Д. В. Затонский // Жанровое разнообразие современной прозы Запада. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 4 – 59.
- 5. Москалец К.** Келія чайної троянди. 1989 – 1999 / К. Москалец // Сучасність. – 2001. – №1. – С. 10 – 57.
- 6. Танчин К.** Психологія писання щоденника: стимули, призначення, мета / К. Танчин // Мандрівець. – 2003. – №6. – С. 28 – 34.

### **Шеховцова О. В. “Келія чайної троянди” Костянтина Москальця: жанрові модифікації щоденника**

У статті ми розглянули художні особливості щоденника Костянтина Москальця “Келія чайної троянди”, проаналізували мотиви написання щоденника.

*Ключові слова:* щоденник, жанр, художні особливості.

### **Шеховцова О. В. “Келія чайної рози” Константина Москальца: жанровые модификации дневника**

В статье мы рассмотрели художественные особенности дневника Константина Москальца “Келія чайной розы”, проанализировали мотивы написания дневника.

*Ключевые слова:* дневник, жанр, художественные особенности.

**Shekhovцова O. V. “Cell of tea rose” by Kostyantyn Moskalec:  
genre modifications of diary**

In the article we considered artistic particularities of Kostyantyn Moskalec’s diary “Cell of tea rose”, analyzed the motives of diary writing.

*Key words:* diary, genre, artistic particularities.

УДК 821.161.2 – 94.09+929 Суровцова

**Л. М. Якименко**

**“НЕВІДОМИЙ ЧУДОВИЙ ВОЛОДАР НАШИХ ДУМОК”:  
ОЛЕКСАНДР ОЛЕСЬ У СПОГАДАХ НАДІЇ СУРОВЦОВОЇ**

Олександр Іванович Кандиба у свідомість багатьох поколінь увійшов насамперед як тонкий, проникливий лірик, співець краси, кохання, радості, природи. Він творив у дусі символізму-модернізму, хоча молодий поет цього навіть не усвідомлював, адже за фахом був ветеринаром (закінчив Харківський ветеринарний технікум) й особливо не переймався тонкощами тогочасних літературних суперечок. Перша збірка його поезій побачила світ у 1907 р. і мала назву “З журбою радість обнялась”. Так на літературному небосхилі засвітилася ще одна яскрава поетична зірка, ім’я якій Олександр Олесь. Модерністичні лірико-драматичні символи та розгорнуті метафори про світову дисгармонію, одухотворення природи, пошук сенсу буття прийшлися до смаку поціновувачам українського слова. Олесь творив так, як підказувало йому серце, і на цю сердечну безпосередність його одразу звернули увагу і хапки на все красиве читачі, і чутливі до музичного слова композитори. “Чари ночі” та “Айстри”, покладені на музику М. Лисенком, а потім створені на слова Олександра Івановича романси К. Стеценка “Сосна”, Я. Степового “Не беріть із зеленого луку верби” та інших композиторів, поставили поета в голову колони всіх тодішніх українських ліриків [2, с. 669].

У 1909 р. з’являються Олесеви “Поезії”, перейменовані на вимогу цензури, яка не пропустила збірки з авторською назвою “Будь мечем моїм”. Професор М. Наєнко зазначає, що “в його (Олександра Олесея – Я. Л.) поезію раптом ввірвалася клята проза українського буття”, громадянська заангажованість, “нова для нього, але давно звична в українській поезії” [2, с. 669]. Мажорні, атакуючі ритми притаманні для тієї життєстверджуючої струни його поезій, що наповнюють рядки, в яких іде мова про події 1905 р. Підіймається традиційна, але від того не менш актуальна ні тоді, ні сьогодні тема слова, тема служіння своєму народові: “О слово рідне! Орле скутий!...О слово! Будь мечем моїм!”. Такі палкі слова “озброїли” українську молодь своєрідним поетичним

маніфестом, а автора зробили кумиром мільйонів. Читач критично зауважить, що ці “шаблонні” фрази можна перекроїти до творчості будь-якого митця. Можна було б згодитися, якби не одне вагоме “але”.

У 1966 р. Надією Віталіївною Суровцовою витворено два чудові нариси-скалки “Думки та спогади про Олесь” та “Артем Хомик”, у яких письменниця в притаманній для неї манері оповіді від першої особи автора-очевидця, автора-активного учасника, автора-творця розповідає про ті щасливі й гіркі хвилини у її власному житті та в житті Олександра Олесь, які вони ділили навпіл, підтримуючи один одного та вселяючи надію у краще, світле майбутнє, не дарма ж й ім’я письменниці-подруги “Надія”.

Близько десятка спогадів про своїх “відомих” знайомих написала Надія Віталіївна: про Юрія Коцюбинського, Олександра Досвітнього, Савину Сидорович, Олену Степанів, Петра Панча, Михайла Грушевського, Івана Кулика, Гната Хоткевича, Остапа Вишню та інших. Її нарисам не закинеш нещирості, непослідовності, власного вивищення. Вона – свідок доби, учасник подій, творець історії, але від цього ні на мить не переставала бути жінкою, подругою, тонким знавцем людської душі, ініціатором та втілювачем найнеочікуваніших проектів. Про власне знайомство та дружбу з видатним поетом Суровцова розповідає у хронологічній послідовності – із моменту їхнього знайомства й до того часу, як довелося через десятки років мати справу з його архівом. Надія Віталіївна не намагається аналізувати його творчість, усвідомлюючи, що до неї й після неї це робилося й робитиметься ще не раз під мікроскопом літературознавчого аналізу фахівцями, до яких себе жінка не зараховувала. Зрештою, авторка ставила перед собою зовсім іншу ціль: показати, яким Олесь бачився саме їй, що їх єднало, що віддалило, що випало на їхню долю в таку жахливу міжвоєнщину, пережиту, перебуту, відболену на чужині. Олесь – її очима, її почуттями.

“Олесь був нашим спільним улюбленцем”, – пускається берега споминів авторка й запрошує в незвичну подорож такими далекими горизонтами початку минулого століття. Кого має на увазі письменниця під поняттям “нашим”? Мова йде про українських студентів вищих навчальних закладів Києва, Москви, Петербурга... Молодих, талановитих, життєрадісних, сповнених невпинного бажання творити, мріяти, літати. Збірка поезій Олександра Олесь переносила свідомість у паралельні виміри буття, ліричного буття, де не соромишся зізнатися собі в найсокровенніших бажаннях, у буйноквітті пристрастей. “Один товариш мав його (Олесеву – Я. Л.) книжку “З журбою радість обнялася”, ми всі її перечитували і знали мало не всі вірші напам’ять” [7, с. 88], – підсилювало враження від віршів те, що Надія Віталіївна Суровцова, тоді ще юна Надійка, навчалася на правничому та історичному факультетах Вищих Бестужевських курсів у далекому Петербурзі, тому дуже сумувала за рідною Уманню, за родиною, гостро переживала розлуку з матір’ю, конфлікт із батьком, що наполягав на

навчанні в Києві. Їй не вистачало домашнього затишку, відчуття захищеності, а тому лише Олесеві “лірика та романси робили яснішими похмурі петербурзькі дні на далекій чужині, невідомий володар наших думок запалював негасимий вогонь любові до батьківщини” [7, с. 88]. “Невідомим” він був для авторки десь до 1915 – 1916 рр., допоки в київському старогромадівському клубі “Родина” Надійка не познайомилася з творцем її улюблених “Шалійте, шалійте”, “Ой не сійтесь, сніги, ой не сійтесь, рясні”. Сталося це зовсім випадково: хотіла спізнатися з Вороним, а той виявився ... рудим! Не в змозі приховати розчарування, молода студентка віддала перевагу сіроокому, кучерявому, світловолосому красеневі Олесю, що полонив уяву дівчини. Та на цьому знайомство й скінчилося.

Наближалися буремні революційні події. Надія Віталіївна, перебуваючи в епіцентрі історичних звершень, разом з іншими столичними студентами брала участь у маніфестаціях під жовто-блакитними прапорами, відстоювала право на “Шевченківську панахиду” в Казанському соборі, прощалася чи то надовго, чи то назавжди з мобілізованими на війну друзями. Їй пригадалося, як один із них, Микола Каковський, залишив їй на збереження збірку поезій Олександра Олеся – то був найбільший скарб юнака. Молоді люди побоювалися, що “схованка може бути вічною” [6, с. 55], але книгу все ж вдалося повернути власникові.

Коли в Україні постала Центральна Рада на чолі з М. Грушевським, двісті студентів-петербуржців делегували Надію Суровцову до Києва, аби вона спитала в Михайла Сергійовича, чи потрібні вони Батьківщині. Той благословив: “Хай їдуть!”. Надія Віталіївна працювала в Департаменті у справах біженців при Генеральному секретаріаті внутрішніх справ, потім в уряді Скоропадського, за часів Директорії її запрошено до складу української делегації, яка виїздила до Франції на Версальську мирну конференцію. Українці до Парижа не потрапили через відсутність віз, натомість і додому повернутися змоги не було. Суровцова затрималася у Швейцарії, а потім переїхала до Австрії. Почалася семилітня одіссея закордонням і для неї, і для Олександра Олеся. Адже він також у складі дипломатичної місії УНР прибув до Будапешта як аташе Миколи Шрага, що най час очолював посольство.

Події 1917 р. породили в душі поета великі надії, великі сподівання, на зміну яким прийшло гірке усвідомлення безвиході, вилите в поетичні рядки: “Куди іти? Кудюю нам тікати? Оточені зусюди катом ми” [2, с. 670]. Петлюрівці розстріляли брата його дружини, на очах загинув від кулеметної стрілянини найкращий друг Костянтин Хороманський, “на гострі скелі радянської несвободи було кинуте не лише українську Волю, а й поета” [2, с. 670].

Олександр Іванович зважився емігрувати, але й на думці не мав, що це затягнеться на чверть століття: у Києві на нього чекала молода

дружина та син. “Невблаганна доля судила Олесеві найгірше, що могло спіткати поета, такого поета: життя і смерть на вигнанні”, – підсумовує сказане Суровцова не стільки для читача, скільки для себе. Надія Віталіївна все-таки повернулася до України, але заплатила досить високу ціну – тридцятирічне поневіряння таборами. Знову й знову запитувала вона сама себе: чи варто було приїздити в 1925 р. на Батьківщину радянського зразка? І завше лунала відповідь: треба, бо жінка не хотіла “безбарвного, бездіяльного животіння на чужинні”, якого довелося зазнати другові та колезі Олександрові Івановичу Олесеві-Кандибі.

Наступною “віртуальною” зупинкою в її спогаді-нарисі стає Відень, де знову перетинаються шляхи Суровцової та Олеся. У перші роки перебування за кордоном Олександр Іванович активно займався громадською роботою й видавничою справою.

Значним осередком культурного життя у Відні в 1919 р. була редакція журналу “Воля”. Саме там 1 липня 1919 р. відбулося відкриття Українського клубу, ініційованого О. Олесем, В. Піснячевським і Степаненком. У молодих українських науковців виникла думка заснувати в австрійській столиці філію Київського Українського Наукового Товариства, планувалося видання власного друкованого органу на зразок “Записок”. У грудні 1919 р. референт українського посольства в Австрії Ор. Даскалюк на сторінках “Волі” закликав до заснування “Кружка українських економістів за кордоном” [3, с. 70].

Союз українських журналістів і письменників у Відні постав 12 вересня 1919 р. Ця організація проектувалася спочатку з постійним місцем осідку в Києві, але віденський Магістрат приймав до відома лише такий статут Союзу, при якому статутовим і фактичним округом його діяльності мала бути лише Австрія [3, с. 64]. Союз покликаний був охороняти престиж української преси, ознайомлювати громадськість з актуальними українськими питаннями, піклуватися захистом прав та інтересів українських письменників й журналістів, при потребі – матеріально підтримувати їхні родини. Головою Союзу був обраний В. Кушнір, а його заступником О. Олесь-Кандиба. До цієї організації ввійшли представники як Наддніпрянської, так і Західної України. Але “еміграційні умови життя спричинили швидке здекомплектування управи” – дехто з членів перестав брати участь у праці, Артем Хомик помер у березні 1921 р., так що в середині 1921 р. в управі на своєму місці залишилися лише голова та його заступник [3, с. 65 – 66]. У 1923 р. головою був обраний О. Олесь. Діяльність Союзу була досить інтенсивною та напрочуд ефективною: влаштовувалися літературні сходи, організовувалися популярно-наукові курси для українських робітників у Відні, а потім й академічні виклади для інтелігенції. Як українська організація, Союз брав участь у різних міжнародних конгресах, таких як міжнародний конгрес Преси у Празі, Всесокольський чехословацький з'їзд, конгрес Вільної думки у Празі в 1920 р., на якому інтереси Союзу представляв саме Олександр Олесь.



Надія Суровцова також надзвичайно активно включилася в життя українського емігрантського середовища. Вона була членом віденського студентського товариства “Січ”, Товариства прихильників освіти, Міжнародної жіночої Ліги миру і свободи, головою, а згодом секретарем комітету “Голодним України”, членом закордонної Національної Ради, заступником голови Товариства прогресивних журналістів Європи. Надія Віталіївна закінчила Віденський університет й отримала диплом доктора філософії.

У Відні Суровцова ближче познайомилася з Олександром Іванович, заприятелювала і з його другом Артемом Хомиком, талановитим галицьким журналістом.

Молоді люди багато подорожували, обираючи для відпочинку нові, цікаві місця, відвідували мальовничі куточки австрійської столиці. Надія Віталіївна згадує про середньовічний віденський замок Урбанні-Келер, де особливо подобалося бувати Олесеві, і де проводили вільний час українські емігранти. Олесеву поезію “Урбанні-Келлер” авторка називає чарівною, опоетизованою мініатюрою, яка гостро передає відчуття середньовіччя, артистичним твором, що увіковічнив для рідної поезії сірі камінні сходи, малі каравели, сріблястий дзвін мелодій цитри величного архітектурного творіння.

Громадська робота забирала багато часу в молодих людей, але навіть занурена у паперову роботу свідомість не рятувала від темного задзеркалля власної душі. Кругом “чужа мова, чужі звичаї, чужі люди; і муравління своїх: “уряд”, “нарід” [7, с. 89], а тому Олесє та Хомик заливали тугу й відчай спиртним. “Пили вони. Обоє. Як пила загалом вся еміграція, коли і доки мала хоч трохи “крейцарів” у кишені”, – не намагається приховати правди Надія Віталіївна.

Під “муравлінням” авторка має на увазі життя українців у Відні, де її співвітчизники “і на батьківщині, і за кордоном продавали Україну гуртом і по-одному, та ще й наввипередки!” [4, с. 133]. Поет не міг мовчати. Справжнім вибухом у середовищі віденської емігрантської громади стала його збірка “Перезва”. У “серії поезій – ущипливих, повних гіркої сарказму, трагічних до крові, безмежно сумних від туги ... зі стенографічною точністю” [7, с. 89] відтворено реальні події закордонного життя, – свідчить у своєму спогаді Надія Віталіївна. Пекучий сором пік душу Олесєя, в’їдався у свідомість Суровцової за всі ті “українські “уряди”, “діячів”. Особливо дісталось Макаренку та Швецю, свого часу – членам Директорії. “Голубчику, голубчику, вам борщику чи супчику”, – щебече голова уряду Макаренкою. – “Я ні швець, ні кравець... Я професор, чи вже й ректор, Я найбільший з трьох директор”. – “Це портрет, це живий Швець” [7, с. 91], – запевняє читачів авторка нарисом, цитуючи рядки з Олесєвих поезій-перезв.

“Надійшов 1921 рік. Вмирили від голоду люди на цілій Україні” [7, с. 91], – Надія Віталіївна неодноразово у своїх спогадах поверталася до подій 1921 року. “Як ведеться за кордоном, громадське й політичне

життя відбувалося саме в кав'ярні. Там уперше ми почули про голод на Україні” [6, с. 17]. “Ми” – тобто українські емігранти, що полюбили бувати в кафе Кранца: О. Олесь, А. Хомик, М. Грушевський, А. Крушельницький, Д. Левицькій та інші. З ініціативи Н. Суровцової в тому ж таки 1921 р. створено комітет “Голодним України”. Через сорок вісім років Надія Віталіївна отримає листа від канадського колеги-журналіста Петра Кравчука, у якому той згадає про всі ці події: “Нещодавно мені попала до рук книжечка Івана Герасимовича “Голод на Україні”, видана у Берліні 1922 р. ...З цієї книжки довідуюся, що у Відні був Комітет допомоги голодуючим, в якому був поет О. Олесь і Д-р Н. Суровцова” [1, с. 2]. Олександр Іванович дійсно брав активну участь у діяльності цієї організації, про що навіть згадував у листах із Відня [7, с. 91], й особливо переймався, коли радянське керівництво відмовилося приймати допомогу від Заходу. Відчуття прилучення до долі свого народу, допомога йому на певний час оживили поета: “Немов трохи легше стало від того, що ми щось робимо” [7, с. 91]. А потім знову туга, ностальгія, “пригноблений настрій ... тяжив над Олесем” [7, с. 91] – і вилився він у віршовані рядочки його наступних збірок “Чужиною”, “Поезії”, де “символ туги за втраченою батьківщиною прозвучав, як “розрив аорти” [2, с. 670].

Олександр Іванович неодноразово звертався з офіційними заявами до радянських представництв із проханням дозволити повернутися на Україну, але йому постійно відмовляли. Дослідниця не заглиблюється в аналіз соціально-політичних поглядів поета, проте не втримується від деяких зауважень: “Олесь був людиною щирих соціалістичних поглядів. Його походження, молодість, праця – все наскрізь було демократичним” [7, с. 89]. Суровцова дивується, як можна піддавати сумніву щирість поетового патріотизму, адже вдома в нього залишилася родина, єдиний син, і кожен лист до них був проникнутий невимовним бажанням знову опинитися на Україні.

Надія Віталіївна згадує також про приємні події, що зігривали душу не лише О. Олеся, але й “геть усіх українців Відня”. Однією з таких був виступ капели Олександра Кашиця в австрійській столиці перед музичними світилами Європи. Великим успіхом не лише у Відні, але й у Празі супроводжувалися виступи в 1919 р. Української Республіканської Капели під керівництвом О. Кошиця. Про українських співаків та українську пісню тривалий час писала чехословацька та австрійська преса. У Віденській “Волі” за 1921 р. читаємо: “В Празі тепер мода на все українське” [3, с. 73]. Козацькі танки, українські народні пісні, навіть елементи національного одягу – вишивка, фасон рукавів жіночих блузок – чарували й захоплювали спраглих до краси й гармонії європейців. На Олеся концерт співвітчизників справив глибоке, навіть болюче враження – українська пісня на сцені, у деблінгській корчмі, у серці, а повернення на Батьківщину було недосяжним, неможливим.

“Ну а потім...Життя ставало все скрутнішим. Олесь тужив, нудьгував, мучився. Самотній вирушив він до Чехії” [7, с. 90], – таке поетове рішення було продиктоване багатьма факторами.

Після падіння УНР десятки тисяч осіб зазнали долі безпритульних і, змушені кидати рідні місця, виїжджали на Захід, ще інші тисячі були інтерновані і як військовополонені перебували в численних таборах. Дорога для еміграції простелилася для українських емігрантів в усі країни Європи. Найкоротшою й найлегшою, найсприятливішою для українських емігрантів вона була до Чехословаччини. У великій мірі це зумовлювалося досить лояльним ставленням керівництва республіки до переселенців: перший президент республіки Т.Масарик й уряд Е.Бенеша уможливили розвиток політичного й культурного життя українців у своїй державі. За ініціативи Т.Масарика було виділено кошти на кредитування емігрантських організацій, якими опікувалися ряд міністерства: закордонних справ, внутрішніх справ, хліборобства, шкільництва, народної освіти. Забезпечувався розвиток культурно-просвітницьких ініціатив, зокрема це стосувалося вищої освіти. Завдяки чехословацькому лідеру Прага в 20–30-х рр. зібрала серцевину української нації – її елітарну інтелектуальну частину, що зворушила суспільно-мистецький рух в усій Європі та й поза її межами [3, с. 4].

У Празі було сконцентровано літературно-мистецьке життя, ставилися вистави, відбувалися концерти, проводилися конференції, велися наукові дискусії [3, с. 5 – 6]. Разом із тим у чехословацькій столиці періоду 1922 – 1939-х рр. налічувалося 94 українські видання, це був найпотужніший видавничий український еміграційний центр, що не могло не притягувати сюди вчених, поетів, письменників, плеяду тих небуденних особистостей, котрі хотіли нести українське слово, українську мову, стяг наукових національних досягнень на широких просторах міжвоєнної Європи не лише в міжособистісному спілкуванні, але й на шпальтах періодичних видань. Серед них був й Олександр Олесь, який виступав в українській празькій пресі й зі своїми суспільно-політичними працями, і з перлинами поетичної творчості.

Аналогічним до Віденського став Союз українських журналістів і письменників в Празі, серед п'ятдесяти членів якого у 1939 р. почесним був й Олександр Олесь.

Трішечки пізніше, у грудні 1925 р., у чехословацькій столиці виник Український Республікансько-Демократичний Клуб, культурно-просвітня робота якого полягала у влаштуванні концертів, літературно-музичних вечорів, відзначення національних та релігійних свят. Репрезентативні збори Клубу відбувалися звичайно в готелі “Граф” [3, с. 86]. На літературних сходах читали свої надруковані твори поети й письменники-емігранти, серед котрих особливим поетичним обдаруванням вирізнявся Олександр Олесь.

У 1926 р. в Празі виникла Українська Театральна Студія. Тут працювала театральна трупа під керівництвом М.К. Садовського, члени

українського Академічного Хору й студенти Празької Консерваторії. Серед численних постановок на празьких театральних помостах з успіхом йшла Олесева п'єса “Осінь”.

Трагічним став для Олександра Івановича 1944 р.: “доконала поета й особиста біда – за кілька місяців перед смертю загинів у фашистському концтаборі його єдиний син – активний учасник оунівського руху, поет “Празької літературної школи” Олег Ольжич” [2, с. 671]. “В слов'янській країні, де бодай мова не була такою чужою ... він залишився. Вже назавжди. І чужа, хоч і братня земля прийняла останки одного з видатних поетів України” [7, с. 90], – у цей час Надія Віталіївна відбувала заслання на далекій Півночі й провести в останню путь дорогу людину не могла. Та через десяток років, працюючи у відділі рукописів ЦНБ ім. В. І. Вернадського АН УРСР з архівом Олександра Івановича, відчувала невимовну радість, “ніби знову зустрілася з Олесем таки в рідному Києві” [7, с. 90].

Надія Суровцова знала, що поетові “арфи” й “скрипки” розтривожили душі не тільки “рядових читачів, а й вишуканих поетів-естетів” [2, с. 671]. Серед таких був і молодий Павло Григорович Тичина. В одній зі статей Олександра Олеся Надія Віталіївна прочитала такі рядки про П. Тичину: “...Треба в світових поетів пошукати такої лірики, в українській народній поезії таких почуттів і простоти. Кожний звук його пісні пройшов через серце і очистився в огні розуму, немає зайвого рядка, слова” [7, с. 93]. Це настільки вразило Павла Григоровича, що він навіть попросив Н. Суровцову надіслати йому копію цієї статті, що вона з радістю зробила в листі від 3 травня 1966 р. [5, с. 416].

Завершуючи свій спомин-нарис про Олександра Олеся, письменниця із сумом зауважує, що прах поета спочив все ж далеко від рідного краю, але щиро радіє з того, що нехай і посмертно, але Олесь повернувся на Україну, знов “почувся, засяяв на батьківщині любий голос, дорогий і чистий”.

Отже, спогад-скалка Надії Суровцової про Олександра Олеся дозволяє нам з'ясувати цікаві подробиці з віденського періоду життя не лише авторки та поета, але й краще уявити атмосферу, у якій існувала українська емігрантська громада в 1920-х рр.; чіткіше простежити автобіографічні нотки в поезії Олександра Олеся. Аналіз егодокумента розкриває перед нами нові стильові особливості творчого доробку письменниці, дає змогу зробити висновок про неповторний авторський стиль мемуарної спадщини Надії Суровцової.

### **Література**

- 1. Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського (ІР НБУВ).** – Ф. 284, спр. № 1495, арк. 2.
- 2. Наєнко М.** Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. Наєнко. – К.: Видавничий центр “Просвіта”, 2008. – 1063 с.
- 3. Наріжний С.** Українська еміграція. Культурна праця

української еміграції 1919 – 1939 / С. Наріжний. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 1999. – 271 с. 4. **Оксененко Г.** Олесева ностальгія / Г. Оксененко // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 3. – С. 135 – 146. 5. **Суровцова Н.** Листи / Н. В. Суровцова – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 2001. – Кн. 1.– 704 с. 6. **Суровцова Н.** Спогади / Н. В. Суровцова. – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1996. – 432 с. 7. **Суровцова Н.** Думки та спогади про Олеся / Н. В. Суровцова // Слово і час. – 1990. – № 7. – С. 88 – 94.

**Якименко Л. М. “Невідомий чудовий володар наших думок”:  
Олександр Олесь у спогадах Надії Суровцової**

Ця стаття присвячена аналізу спогаду-нарису Надії Суровцової про Олександра Олеся. Авторка співпрацювала з поетом у період їхнього перебування в еміграції в Австрії. Вона згадує цікаві факти із життя Олеся та всієї української віденської громади, подає перелік численних організацій, у яких в австрійській столиці були задіяні емігранти з України. Аналіз еґодокумента дозволяє простежити творчу еволюцію авторки та виявити стильові особливості її мемуарної спадщини.

*Ключові слова:* нарис, мемуари, емігранти.

**Якименко Л. М. “Неизвестный чудесный властелин наших  
мыслей”:  
Александр Олесь в воспоминаниях Надежды Суровцовой**

Эта статья посвящена анализу воспоминания-очерка Надежды Суровцовой об Александре Олесе. Автор сотрудничала с поэтом в период их пребывания в эмиграции в Австрии. Она вспоминает интересные факты с жизни Олеся и всей украинской венской громады, рассказывает о тех организациях, в которых были задействованы эмигранты с Украины. Анализ эґодокумента позволяет проследить творческую эволюцию писательницы и выделить стилевые особенности ее мемуарного наследства.

*Ключевые слова:* очерк, мемуары, эмигранты.

**Iakymenko L. “Unknown marvelous owner of our thoughts”  
Alexander Oles` in the memoirs of Nadia Surovtsova**

This article is dedicated to the analyses of Nadia Surovtsova memoirs about Alexander Oles. The author collaborated with poet during their emigration in Austria. She recalls interesting facts about Oles` s life and entire Ukrainian Vienna community, recites about those organizations where the emigrants from Ukraine took part. The analyses of document allows us to follow creative evolution of the writer and mark the stylistic feature of her heritage.

*Key words:* essay, memoirs, emigrants.

## ***Відомості про авторів***

**Александрович Тетяна Зігфريدівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін факультету ринкових, інформаційних та інноваційних технологій (м. Черкаси) Київського національного університету технологій та дизайну.

**Антоненко Тетяна Олексіївна** – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Берберфіш Марія Володимирівна** – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Бровко Олена Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**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 ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”, директор Східного філіалу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

**Гречаник Ірина Петрівна** – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Данькевич Юлія Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і світової культури та літератур Київського міжнародного університету.

**Зенгва Вікторія Олександрівна** – аспірант кафедри української літератури філологічного факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

**Зимомря Олена Миронівна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

**Кизилова Віталіна Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри філологічних дисциплін ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Когут Оксана Володимирівна** – кандидат філологічних наук, директор Кримського навчально-консультаційного центру

Національного університету водного господарства та природокористування.

**Костецька Любов Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету.

**Курило Людмила Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**Медоренко Олена Михайлівна** – викладач кафедри іноземних мов ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Мусій Валентина Борисівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

**Перетяга Олеся Сергіївна** – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Подденежна Олена Володимирівна** – кандидат філологічних наук, асистент кафедри історії російської літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Сіверська Світлана Федорівна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Смолянчук Наталія Валеріївна** – аспірант кафедри теорії літератури та історії української літератури Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов.

**Снігаренко Євгенія Олександрівна** – аспірант Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов.

**Старецький Тарас Володимирович** – аспірант кафедри всесвітньої літератури ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Тимошенко Тетяна Сергіївна** – аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

**Тищенко Ірина Юріївна** – старший викладач кафедри слов'янської філології Київського національного лінгвістичного університету.

**Черкашина Тетяна Юріївна** – кандидат філологічних наук, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Чернявська Людмила Віталіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури й журналістики Запорізького національного університету.

**Шеховцова Ольга Володимирівна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Юган Наталія Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Якименко Людмила Миколаївна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет 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. 21.12.2010 р. Підп. до друку 21.01.2011 р.  
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.  
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 23,25. Наклад 200 прим.  
Зам. № 38.

---

***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.*