

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 3 (214) ЛЮТИЙ

2011

2011 лютий № 3 (214)

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Частина II

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

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

Постанова президії ВАК України
від 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 заключають 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

Дослідження літературного процесу північно-східного регіону України та прилеглих територій Російської Федерації

1. **Вірченко Т. І.** 2000 – 2010 роки з погляду літературної періодизації 6
2. **Грищенко І. В.** Явище етноцентризму в українській фольклорній прозі 15
3. **Лапушкіна Н. П., Олізаренко А. Б.** Жанрові доміанти літератури Донбасу 21
4. **Мажара Н. С.** “Київські неокласики”: спроба реконструкції українського письменства 20 – 30-х рр. ХХ століття у рецептивному вимірі мемуаристики 26
5. **Постолова І. В., Зана Л. Ю.** Літературознавчий аналіз художнього твору: функціонування поняття “концепт” 32

Вивчення літературного процесу, творчості окремих письменників, пов'язаних зі Слобожанщиною

6. **Акулова Н. Ю.** Поетика психологізму в прозі Михайла Івченка 44
7. **Бородінова М. В.** Рецепція біблійної притчі у повістях Г. Квітки-Основ'яненка 54
8. **Будівська Л. П.** Проблематика драматургії Гната Хоткевича 60
9. **Веретюк Т. В.** Ігор Муратов: вічні образи у поетичній спадщині митця (образ Прометея) 66
10. **Віннікова Н. М.** Пародисти зі Слобожанщини: Юрій Вухналь, Омелько Буц, Віталій Гунько 71
11. **Даниліна О. В.** Поетика прози Євгена Положія (на матеріалі роману “По той бік Пагорба”) 76
12. **Кицан О. В.** Поетика версе у творчості Василя Голобородька 81
13. **Лаврієнко Т. Я.** “Духовний мрак” людини в інтерпретації Г. Ф. Квітки-Основ'яненка та Н. Готорна: типологічні збіги .. 87
14. **Мельничук О. М.** Символістська драма Я. Мамонтова “Дівчина з арфою”: проблематика, впливи, художня своєрідність 92

15. **Фоменко В. Г.** Місто-фантом у романі Сергія Жадана “Ворошиловград” 98

Інтерпретація літературних творів

16. **Гавриш І. П.** Феномен слави в інтерпретації М. М. Цуканової (на матеріалі комедії “Слава”) 103
17. **Гутнікова Т. Ю.** Іронія як маркер постмодерного тексту (на прикладі романів Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Іздрика, О. Уляненка) 109
18. **Двуличанська О. А.** Своєрідність ранньої творчості В. Яворівського в умовах феномену “шістдесятництва” 115
19. **Зайдлер Н. В.** Поезія Світлани Аніщенко як ознака доби 122
20. **Колінько О. П.** Новелістика М. Коцюбинського та І. Буніна крізь призму художнього психологізму 128
21. **Костромицкий Р. И.** Критика постмодернізму в текстах В. Пелевина “ДПП”, “Ампир В”, “Шлем ужаса” 136
22. **Кулініч Т. О.** “Плетіння слівес” у творчості сучасних українських письменників 142
23. **Наумова О. О.** Персонажі роману В. Домонтовича “Доктор Серафікус” у контексті ігрової метафорики 149
24. **Новохатський Д. В.** Експериментальна природа форми романної трилогії “Лед”, “Путь Бро”, “23 000” в контексті творчості Володимира Сорокіна 155
25. **Пасічник О. В.** Своєрідність хронотопу таборово-в’язничного світу в романах Уласа Самчука “Темнота” і “Втеча від себе” 162
26. **Пінчук Т. С.** Рецепція постаті Г. Сковороди у вірші Ліни Костенко “Ой, ні, ще рано думати про все” 167
27. **Тарарива Л. Ю.** Міфопросторова організація поетичних творів М. Рильського 172
28. **Ткалич А. М.** “Жіноче письмо” як соціокультурний феномен та його відображення в сучасній українській жіночій драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття 178
29. **Шестопалова Т. П.** Постать Т. Шевченка в науково-критичному висвітленні Ю. Лавріненка 184
30. **Яшина Л. І.** Покоління шістдесятих: “Все велике бачиться з відстані” 190

Журналістика та видавнича справа
на Сході України

31. **Антонова О. В.** Відповідальність критика перед автором і читачем (на матеріалі публіцистики М. Жулинського) 196
32. **Біловол Ю. Є.** Метафора в публіцистиці письменників 201
33. **Кулініч О. О.** Публіцистика Юліана Шпола: тематика та особливості 208

Література рідного краю

34. **Дмитренко В. І.** Реалізація луганської теми у творчості Михайла Матусовського й Ганни Гайворонської 218
35. **Домчук М. П.** Сумський шістдесятник Микола Данько: архітектоніка долі 224
36. **Ярошевич І. А.** Художнє відображення краєвидів моря у поезії Миколи Чернявського 229
- Відомості про авторів** 237

*Дослідження літературного процесу
північно-східного регіону України
та прилеглих територій Російської Федерації*

УДК 821.161.2

Т. І. Вірченко

2000 – 2010 РОКИ З ПОГЛЯДУ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПЕРІОДИЗАЦІЇ

У сучасному літературознавстві намітилась тенденція окреслювати теоретичні проблеми такої галузі, як історія літератури, оскільки змінюються “методологічні уявлення про літературну творчість: поряд з історично-ідеологічним (змістовим) поглядом на літературний твір стали приживатися і стильові, тобто – естетичні уявлення про нього” [1, с. 6]. Саме цю проблему порушив М. Наєнко публікацією “Історія літератури з одним (чи багатьма) невідомими” в “Літературній Україні” від 17 червня поточного року, переосмислюючи працю Д. Перкінса “Чи можлива історія літератури?”.

Так, на сьогодні в літературознавстві відсутня і відповідь на питання про те, чи є кінець ХХ – початок ХХІ століття одним літературним періодом, чи можуть претендувати дев'яностики і двотисячники на визнання в якості репрезентантів окремих літературних періодів. Причина цього явища все та ж – відсутність чітких теоретичних постулатів визначення літературного періоду та літературного покоління.

Сучасні письменники, помітивши, що літературні критики й історики літератури об'єктом своїх досліджень доволі рідко обирають їх спадок, здійснюють спробу самостійно заявити й “вписати себе в історію літератури”. На думку Д. Перкінса, письменник “домагається закріплення в історії і намагається визначати терміни, у яких історія літератури говоритиме про нього” [2, с. 93 – 94]. Так, наприклад, Олександр Ушкалов заявляє: “Я 2000-ник, це абсолютно мене не напружує, натомість дуже приємно розуміти, що в твоєму поколінні є немало кльових поетів і прозаїків” [3, с. 1]. Крім цього, доказом є вихід антологій сучасної української літератури, оскільки саме в цих збірниках об'єднуються найхарактерніші твори кількох письменників певного літературного періоду: “Декамерон” – антологія сучасної української прози останніх десяти років, “Дві тонни” – антологія поезії двотисячників. Також з'являються й публікації, присвячені обґрунтуванню літературного покоління двотисячників – Ю. Ганошенко “Трагос пафосу і пафос трагосу, або Ще раз про міфічність конфлікту ідеологій літературних поколінь”. Можливість сьогодні констатувати

формування нового літературного покоління стверджує Л. Демська-Будзуляк. Але її відповідь позбавлена однозначності: з одного боку, “нині стаємо свідками появи нових асоціацій, угруповань, “шкіл” поряд із уже існуючою Національною спілкою письменників України, однак практично ніхто з них не має реального впливу на сучасний літературний процес і, видається, перебуває дещо обабіч реальної динаміки розвитку красного письменства” [4, с. 172]. З іншого боку, “нове ж покоління в сучасній українській літературі, безперечно, існує. Це молоді прозаїки, поети та критики, які, хоч і не об’єднані спільними програмами, але мають спільний історичний досвід, а також уже не залежать од поколінневої свідомості, яка ще недавно формувала умови подальшого розвитку як кожного окремого митця, так і всього покоління. Деякі з них – члени Спілки письменників, деякі входять до Асоціації українських письменників (АУП), інші працюють самі по собі, але не це важливо. Нині саме вони формують сьогodнішню українську літературу, що, відповідно, стане ґрунтом для появи нових поколінь із новими мистецькими орієнтирами. Саме від молодих і наймолодших залежатиме, чи стануть вони тією питомою масою що забезпечить нашій літературі новий “якісний стрибок”. А можливо, він уже відбувся?” [4, с. 173]. Ураховуючи, що програмна спільність є ознакою радше літературної течії (групи), за літературним поколінням слід би було залишити спільність історично-суспільного досвіду.

Отже, наполегливе виокремлення останнього десятиліття в окремий період і принагідне функціонування терміну двотисячники потребують теоретичного обґрунтування та необхідності бути вписаним в історію літератури, адже сучасний літературний процес є об’єктом пізнання тільки літературної критики і теорії літератури [5, с. 200 – 201]. Занепокоєння викликає й те, що сьогodні зустрічаємо лише загальні оцінкові фрази стосовно сучасної спадщини без належного літературознавчого аналізу. Так, М. Наєнко твердить: “а з творів молодших авторів варті серйознішої уваги романи В. Кожелянка (“Конотоп”), М. Матіос (“Солодка Даруся”), В. Шкляра (“Чорний ворон”) [1, с. 6]; “-десятники” й “-ностики” ніяк не можуть вхопити літературної тропи як такої” [1, с. 6]. Все це зумовлює актуальність обраної теми.

Мета цієї публікації – обґрунтувати риси літературного покоління та літературного періоду двотисячників на підставі уявлень про літературні покоління, що склалися в сучасній науці. Для цього слід виконати ряд завдань.

Завдання історичного характеру сформулював Д. Перкінс: обрати й перевірити правильність обраного інструменту (класифікації), корисного для огляду певної сфери; “обґрунтувати певне розбиття творів на групи” та з’ясувати існуючі подібності, “оскільки без класифікації й узагальнення їх множини неможливо осягнути”; охарактеризувати

літературну епоху, що передбачає концептуалізацію створеної класифікації [2, с. 101].

Завданнями ж даної публікації є: здійснити теоретичний огляд змісту літературознавчих категорій – літературне покоління, літературний період; узагальнити погляд науковців про літературний період і покоління двотисячників.

З'ясовуючи зміст названих категорій, звернемося до літературознавчого досвіду. Так, Л. Демська-Будзуляк зауважує: “Що ж до поняття “літературне покоління”, то, скажімо, в польській літературній енциклопедії воно визначається як угруповання митців-сучасників, не обов'язково ровесників, яке не має формального характеру, однак об'єднане передусім усвідомленням спільного історичного досвіду й мистецьких ідеалів, а також спільними естетичними потенціями та програмою” [цит. за 4, с. 171].

Вітчизняні науковці переважно мають спільний погляд на визначення ознак виявлення літературного покоління – “поява окремих груп письменників, діяльність яких пов'язана з вираженням їхніх мистецьких тенденцій у програмній формі” [4, с. 171]. Але варто зауважити, що “сума окремих досвідів представників того чи того так званого покоління не складає математичну суму, яка не змінюється від перестановки доданків, а являє собою логічний ланцюжок, що зв'яже, цементує, об'єднує це покоління спільним духовним досвідом” [6, с. 66]. З цього приводу Дільтей зауважує, що “особи, які належать до літературного покоління, зіштовхуються зі схожими зовнішніми обставинами, і, оскільки ці обставини починають визначають їхні твори, у них виникають подібності, даючи підставу для історії літератури” [цит. за 8, с. 111]. Крім цього Дільтей “розділяє “умови, що впливають на інтелектуальну культуру покоління... на дві складові”. З одного боку – “багатство інтелектуальної культури, наявної у певний час”. З іншого – “умови “навколишнього життя”, “соціальні, політичні та інші обставини у нескінченній кількості своїх різновидів” [цит. за 8, с. 111]. Л. Демська-Будзуляк теоретично визначає фактори, які впливають на зміну літературних поколінь: “біологічний ритм зміни генерації ..., динаміка літературного процесу” [4, с. 171]. У “Літературознавчій енциклопедії” під редакцією Ю. Коваліва наведені об'єднанчі чинники літературного покоління: “спільне чуття історичної доби, обстоювання суголосних артистичних ідеалів, інколи – естетичних концепцій та програм. Важливим є взаєморозуміння художніх смаків, шанування талантів” [7, с. 238]. В. Даниленко окреслює критерії (набір цінностей, мода, забобони, мова і біографія, світогляд, усвідомлення своєї ролі в літературі), які вирізняють, визначають (час творчого дозрівання, дебют, перші успіхи) і формують (обставини, бажання самоствердитись, конкуренція серед ровесників) покоління.

Функціонування літературного покоління ілюструє зміну якісного стану літератури, завдяки зміні художньо-літературної свідомості, ознак і

функцій літературних творів, складу літератури. Такий персоніфікований вимір літературного процесу (“рух від однієї непересічної мистецької особистості до іншої” [9, с. 31]) породжує літературні “зсуви”, які “відбуваються здебільшого за часів “зміни віх”, коли стає очевидною потреба у відмові від існуючих принципів і засад, ідеологій і вчень, коли рішуче змінюється уявлення про цінності вічні й тимчасові, загальнолюдські й кастово обмежені, про добро і зло, моральне і аморальне” [9, с. 32 – 33]. Унаслідок названих “зсувів” відбувається розрив “у послідовному, еволюційному плинові літературного життя” [9, с. 29]. Таким чином констатується вплив суспільства на мистецтво, але залишаються без уваги інші чинники розвитку літературного процесу – суспільство, внутрішні закони розвитку літератури та міжмистецькі й міжнаціональні впливи на рівні художньої творчості.

У літературознавстві зустрічаємо цикл публікацій про шістдесятників, але названий термін і досі не закріплений в академічному літературознавстві (його вживання зустрічається в лапках). Та й взагалі помітна тенденція називати літературні покоління за назвами десятиліть (“шістдесятники” “сімдесятники”, “вісімдесятники”), але разом з тим існують поняття “втрачене покоління”, “витіснене покоління”. Під останнім упорядник серії “Українська муза” І. Андрусак розумів творчість дев’яти поетів, які з’явилися на поетичному небосхилі після “шістдесятників”. Звісно, щодо цих, “молодих” для історії літератури як науки, явищ застосування найбільш “прозорого” принципу поділу є вмотивованим. Проте, щоб ці поняття змогли ввійти до справді наукового системного дискурсу, вони повинні відповідати низці класифікаційних критеріїв, породжених змістом явища, а не сваволею дослідника.

Д. Перкінс визначає умови, за яких слушно вести мову про літературний період: “якщо люди, які жили в той час, визначали його як період і якщо це поняття періоду має реальний вплив на визначення особливостей текстів” [2, с. 93]. Дана теза є сумнівною, оскільки не завжди період визначають його учасники, усвідомлення існування періоду може прийти з часом, осмислюючи досягнення попередників. І це завдання не всіх людей, які живуть у той чи інший період, а істориків літератури, якщо ми говоримо про літературний період. Єдність періоду, на думку Дільнея ґрунтується “на певній характерній свідомості, наголошуванням на нових явищах інтелектуального життя певного часу і місця” [2, с. 113]. Під літературним періодом традиційно розуміють (зміст) “фрагмент історико-літературного процесу, окреслений певними вирішальними моментами в історії літератури (<...>), котрі виразно вирізняють його від попереднього і наступного” [10, с. 420]. Визначаються й ознаки літературного періоду: обмеженість хронологічними рамками, цілісність, відмінність і пов’язаність з попереднім періодом, суспільне й культурне призначення літератури, панування певної літературної традиції, більш-менш однорідні форми

літературного життя, певний тип літературної публіки й певний вид літературної культури [10; 11].

Визначення літературного періоду і покоління можливе завдяки літературній класифікації, визначальними для якої є шість чинників: “традиція, ідеологічні інтереси, естетичні вимоги до написання історії літератури, твердження авторів і їх сучасників про свої симпатії та антипатії, збіжності, які історик літератури знаходить у авторів і/або текстах, та потреби професійних кар’єр і боротьба за місце і владу в інституціях” [2, с. 58].

У сучасній літературознавчій науці доволі важко знайти спеціальну працю, присвячену літературній класифікації, але вичерпне визначення зустрічаємо в “Літературознавчій енциклопедії” – “логічний прийом, що полягає у розподілі літературних понять або явищ за спільними (істотними) ознаками з утворенням певної системи класів даної сукупності цих понять або явищ” [11, с. 484]. У розмежуванні сукупності понять на складники варто керуватися “правилами поділу термінологічного обсягу поняття, що вимагають застосування одного і того самого обґрунтування, співмірності розподілу кількості елементів обсягу класифікованого класу, враховуючи однорідність та взаємовиключність кожного з них, безперервність розмежування на підгрупи” [11, с. 484]. При цьому, “часткові поняття потрібно розташовувати поруч, згруповуючи схожі, що відрізняються від інших” [11, с. 484].

Окремим кроком у діяльності дослідника повинна стати перевірка правильності класифікації, яка полягатиме в подібності між погрупованими текстами. Ця подібність “не залежатиме від власної волі усіх письменників будь-якої конкретної епохи. Вони не можуть уникнути спільного впливу, що виникає з нескінченного комбінування обставин, що належить часові, в який вони живуть, хоча кожен з них до певної міри і є автором самого того впливу, який неunikно визначається його буттям” [цит. за 2, с. 76].

Вважаємо, що на початку двотисячних років відбувся суспільно-мистецький зсув і це сприяло виникненню нового літературного покоління. Довести цю тезу допоможуть історичні відомості, точніше – визнання існування опозиції “митець – влада”. О. Чирков вважає, що “вектор влади – один із найвпливовіших у творенні літературного процесу. Адже саме владні структури часто формують “запит суспільства”, який визначає напрям мислення якщо не всіх, то переважної більшості як митців, так і читачів” [9, с. 55]. Дійсно, обмежувати вплив влади на стан літературного процесу важко, але ступінь її впливовості відразу ставиться під сумнів, якщо розглядати такі чинники, як самосвідомість митців, їх прагнення групуватися, соцзапит, позбавлений “впливу влади” – очікування читачами високохудожніх одухотворених творів, у яких би порушувалися загальнолюдські проблеми.

І все-таки домінування опозиції “митець – влада” стосовно двотисячників має своє виправдання. Тільки потребує більш узагальненої назви – політичний чинник. В. Даниленко, визначаючи перше покоління ХХІ століття, характеризує передумови для створення літератури нової якості, що пов’язані “з розвалом Радянського Союзу, утворенням української держави і об’єднанням Європи. Міграційні процеси змусили значну частину українського населення стати мешканцями нового європейського дому. Поступово радянські проблеми, не зрозумілі для жителів Євросоюзу, зникають з української літератури і натомість з’являються нові пан’європейські теми. Українська література повільно, але проникає на європейський книжковий ринок” [12, с. 325]. Це, на думку автора, призводить до того, що останнє літературне покоління “добре усвідомило, що в сучасній літературі головне – не якість письма, а публічна екстравагантність автора, для якого піар – понад усе... І це може стати ідеологією основної частини письменників першого покоління ХХІ століття” [12, с. 326].

Існування літературного зсуву логічно пов’язане з необхідністю періодизації, для здійснення якої слід визначити “відрізок часу, відносно єдиного і відмінного від інших своїми характерними рисами” [8, с. 76]. Для того, щоб вести мову про літературне покоління двотисячників досліднику слід точно ідентифікувати об’єкт. Ця ідентифікація передбачає визначення кола персоналій та хронологічних меж, а дослідження повинно здійснюватися в динаміці.

Літературознавці здійснюють спроби визначити верхню хронологічну межу покоління двотисячників і окреслити різне підґрунтя, що сприяло формуванню покоління дев’яностиків і двотисячників: “просто якщо 90-і мали досить різнорідне й часто неоднозначне підґрунтя, яке і створило їх самобутнє обличчя, то 2000-і існують у вже готовому перетвореному культурному просторі...” [8]. Л. Рева вважає, що “початок ХХІ ст. сприймається як найпотужніший вибух, що був підготовлений багатьма духовними чинниками попередніх епох” [13, с. 102]. О. Когут твердить: “доба переходу від ХХ до ХХІ століття знаменується боротьбою і протистоянням мистецьких поколінь, літературними війнами за неоестетику, справжність світоглядних орієнтирів, художніх цінностей. Водночас очевидною постає зорієнтованість на знакові стилі національної літератури, як-от бароко, романтизм, модернізм” [14, с. 94].

У межах покоління утворюються літературні групи. Літературні групи переважно представляють себе в антологіях, “найчастіше це стається як наслідок програмних заяв групи і її критичної концептуалізації. Такі документи говорять про групу як певну єдність і приписують їй певну історію, світогляд, цілі і так далі. Таким чином, ці документи спонукають читачів сприймати групу і реагувати на групу (чи на уявлення про групу), а не на певний вибір різних письменників” [2, с. 94].

Поряд з іншими факторами, що впливають на формування літературних груп, чільне місце займає відчуття письменниками власної спорідненості (етнічної, політичної, естетичної тощо): “Те, що автор ототожнює себе з певною групою, звичайно, не означає, що така ідентифікація тотальна чи що вона поширюється на все його життя. Він має матеріальні умови, проблеми, попередників, впливи, інтереси, ідеали, цілі, цінності і таке інше, що пов’язують його з цією групою, але кожен член групи має свої особливості, і ця спільність, можливо, існує лише протягом певного відрізка часу” [2, с. 94].

Застосуємо наведену теорію на практиці. Так, у двотисячних роках діють АУП, НСПУ. Драматурги об’єднуються в Гільдії, Асоціації... Згідно з законами класифікації, ці тексти повинні мати значну кількість спільних рис, які належать до певного типу, незважаючи на існуючі відмінності. При цьому діючим повинен бути принцип учасницької належності. Так, “якщо ці автори справили певний вплив на історію літератури як єдина група <...> можна говорити, що група як така існувала насправді, була причиною чогось. Тим часом читання їхніх творів може виявити подібність стилю, тематики і світогляду, і ця спорідненість між членами групи може бути значнішою, ніж їхня близькість до тих, хто не входив у групу, а відмінності – меншими. Це, звичайно, буде обов’язково суб’єктивним судженням. Крім того, воно обов’язково має бути упередженим, оскільки ми виходимо з того, що група існувала” [2, с. 95].

Звертають увагу науковці й на діяльність молодих письменників, визначаючи переважно помилки і прогріхи. Б. Бойчук констатує недоліки, які виникли внаслідок розриву між “старшими і молодими письменниками”. По-перше, “нема тяглости в літературному процесі, молоді не знають того, що було перед ними” [8]. По-друге, “відсутність діалогу між генераціями” [8]. По-третє, свобода вияву “здегенерувалася в тому дикому просторі у трьох вимірах: графоманії, розважальності та синдромі хвальби й самохвальби” [8]. По-четверте, “молоді поети, які мають гарний талант, чинять над собою насильство, вивертають себе навиворіт, щоб уподобатись своєму гуру та розважати слухачів. Не кожному-бо дано бути клоуном, не кожному до лиця маска арлекіна” [8].

Барліг О. окреслює специфіку покоління “двотисячників”: “Вони ще більші “міксовщики” усього з усім, ніж визнані класики постмодернізму”; “Головний заклик двотисячників: Гра у гру”; амбітність; вони не замислюються над одвічними питаннями; “вони роблять акцент не на красу, а на вибуховість, контрастність. Для них світ також приречений, як і для всієї культури постмодернізму. Проте вони не влаштовують через це драми і декаданс тут виключно маскарадний” [15].

Тож, якщо ми хочемо бачити в сучасній українській літературі період 2000 – 2010 рр., нам слід віднайти й обґрунтувати такі його ознаки: спільний історичний досвід, спільні естетичні програми та мистецькі ідеали, цілісність, відмінність і пов’язаність з попереднім

періодом, обмеженість хронологічними рамками. Серед супутніх чинників варто назвати чинник літературних персоналій.

На сьогоднішній день ми маємо письменників, які, маючи спільні художні установки, об'єднуються з метою заявити про новий літературний період – 2000 – 2010 роки. Результатом їх діяльності є вихід антологій.

Літературознавці неоднозначно ставляться до виокремлення нового літературного періоду, вважаючи, що самого нового історичного досвіду як чинника виокремлення літературного періоду замало.

Нагального з'ясування потребує наявність спільних естетичних програм та мистецьких ідеалів – це дасть змогу стверджувати і наявність літературного покоління; віднайдення однорідної особливості текстів, зумовлених впливом спільного історичного досвіду; доведення, що перехідний період в історії України (кінець 90-х – початок 2000) є дійсно тим “вирішальним моментом”, який виразно відрізняє наступний період (2000 – 2010) від попереднього (1991 – 2000). Таким чином будуть доведені основні ознаки літературного періоду – цілісність, відмінність і пов'язаність з попереднім періодом та визначена його ознака – обмеженість хронологічними рамками.

Але оскільки покоління шістдесятників вросло в літературний період 2000 – 2010, то можна стверджувати нівелювання чинника літературних персоналій.

Відповідно до думки про “вектор влади” драма, як генетично найбільш “владозалежна”, вимагає окремого розгляду. Тож перспективою подальших досліджень стане обґрунтування періоду 2000-2010 у драматургії.

Література

- 1. Наєнко М.** Історія літератури з одним (чи багатьма невідомими) / М. Наєнко // Літературна Україна. – 2010. – №22 (5354). – С. 6.
- 2. Перкінс Д.** Чи можлива історія літератури? / Д. Перкінс; пер. з англ. А. Іщенко. – К. : ВД “Кієво-Могилянська академія”, 2005. – 152 с.
- 3. Мельник О.** Інтерв'ю з Сашком Ушкаловим для www.fact.kiev.ua / О. Мельник // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.fact.kiev.ua/articles/article_32/.
- 4. Нова історія української літератури** (теоретико-методологічні аспекти) : [зб.] – К. : Фенікс, 2005. – 260 с.
- 5. Іванишин В. П.** Нариси з теорії літератури : [навчальний посібник] / В. Іванишин. – К. : ВЦ “Академія”, 2010. – 256 с.
- 6. Тарнашинська Л.** Українське шістдесятництво: аберація явища у постмодерному прочитанні / Л. Тарнашинська // Слово і час. – 2006. – №3. – С. 59 – 71.
- 7. Літературознавча енциклопедія** : У 2 т. – Т. 2 / Ю. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.
- 8. Бойчук Б.** Дещо про деяких молодих / Богдан Бойчук // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – жовтень–грудень. – С. 215 – 218.
- 9. Чирков О. С.** Літературний процес і письменник: вивчення в школі / О. Чирков. – К. : Шкільний

світ, 2010. – 96 с. **10. Літературознавчий словник-довідник** / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. **11. Літературознавча енциклопедія** : У 2 т. – Т. 1 / Ю. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с. **12. Даниленко В.** Покоління в українській літературі ХХ – початку ХХІ століть / В. Даниленко // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – вересень-жовтень. – С. 313 – 329. **13. Рева Л.** Українська літературна біографіка кінця ХХ – початку ХХІ ст. / Л. Рева // Слово і час. – 2009. – №11. – С. 98 – 106. **14. Когут О.** Риси психологізму в постмодерній драмі / О. Когут // Слово і час. – 2010. – №4. – С. 94 – 102. **15. Барліг О.** Про 2000-ків... / Олесь Барліг // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://oles-barlig.livejournal.com/65222.html>.

Вірченко Т. І. 2000 – 2010 роки з погляду літературної періодизації

У статті здійснено спробу розглянути період 2000 – 2010 років з погляду періодизації літературного процесу. Визначені основні ознаки літературного періоду – цілісність, відмінність і пов'язаність з попереднім періодом та визначена його ознака – обмеженість хронологічними рамками.

Ключові слова: літературний процес, періодизація.

Вирченко Т. И. 2000 – 2010 годы с точки зрения литературной периодизации

В статье совершена результативная попытка рассмотреть период 2000 – 2010 годов с точки зрения литературной периодизации. Определены основные признаки литературного периода – целостность, различность, связанность с предыдущим периодом и ограниченность хронологическими рамками.

Ключевые слова: литературный процесс, периодизация

Virchenko T. I. 2000 – 2010 from the standpoint of literary periodization

Made an attempt to consider the period 2000-2010 in terms of years, literary periodization process. The basic features of literary period – integrity, distinction and connectedness with the previous period and determined its flag – limited chronological framework.

Key words: literary process, periods.

УДК 323.14:82-3(477)

І. В. Грищенко

**ЯВИЩЕ ЕТНОЦЕНТРИЗМУ
В УКРАЇНСЬКІЙ ФОЛЬКЛОРНІЙ ПРОЗІ**

Сучасний період характеризується активізацією двох діаметрально протилежних напрямів розвитку суспільства. З одного боку – інтенсифікація інтеграційних процесів, посилення впливу загальнолюдських універсалій на людство, з іншого – прагнення внутрішньоетнічної консолідації, збереження етнічної культури, зростання почуття етнічної ідентичності. Саме тому у галузі міжетнічного спілкування стають помітнішими випадки, коли етнічна самосвідомість набуває гіпертрофованих форм, проявляється етноцентризм.

Уперше етноцентризм як спосіб міжгрупового сприйняття і взаємодії розглянув У. Самнер у праці “Народні звичаї” (1914). Він вважав “етноцентризм” технічною назвою такого погляду на речі, за якого своя власна група стоїть у центрі усього. Кожна група плекає свою власну гордість і пиху, хвалячи себе як головно переважаючій, з презирством ставлячись до членів інших груп. Численні етнопсихологічні процеси зумовлені етноцентризмом. Без розкриття змісту цього явища як на індивідуальному, так і на груповому рівнях не можна іти далі [7, с. 340]. У. Самнер вважав, що усі народи етноцентричні – оцінюючи інших, виходять з вагомості своєї етнічної групи. Етноцентризм включає в себе одночасно позитивні установки до своєї групи і негативні – до інших, чужих, до тих соціальних груп, які відрізняються від “Ми”. Власні етнічні цінності є мірилом, які регламентують правильність, важливість, необхідність існування інакших цінностей. Етноцентрична особистість дуже ригідна у сприйнятті своєї культури і відкидає культуру інших етносів. Для обґрунтування правильності свого визначення він навів багато етнографічних свідчень, як люди надають перевагу членам своїх груп та принижують, дискредитують тих, хто не належить до їх групи. У подальшому розробкою цього питання у різноманітних галузях займалися Р. А. Ле-Він, Д. Кемпбелл, Т. Адорно, Д. Доллард, Г. Олпорт, Е. Гелнер, Е. Сміт та ін., дослідженню міжетнічних відносин, етнокультурної ідентичності присвячено праці З. Баумана, У. Бека, П. Бергера, Р. Робертсона, Г. Томпсона, Ю. Арутюняна, Ю. Бромлея та ін. Серед дослідників немає однастайності у ставленні до етноцентризму.

На думку Ж. Султанової, розуміння етноцентризму у вузькому його значенні можливе у зв'язку з вивченням етнічної ідентичності, є найбільш перспективним для його подальшого вивчення. Великий інтерес у цьому напрямі заслуговують роботи Л. Дробижевої, яка

розглядає етноцентризм як результат трансформації позитивної етнічної ідентичності [11, с. 24].

На думку А. Налчаджяна, етноцентризм найістотніше впливає на ті елементи культури, які вважаються святими і є предметом культу або табу [7, с. 341]. Основну роль у проявах етноцентризму відіграє інстинктивне заперечення “чужого” як незрозумілого (неприйнятного, гріховного); будь-який представник іноетнічної групи співвідноситься з поняттям небезпечного, потойбічного. З іншого боку, наголошує О. Белова, “чужих” можна розглядати як “нерозпізнаних” носіїв сакрального начала. Таке амбівалентне ставлення визначає специфіку народних уявлень, в яких своєрідне втілення знаходить універсальна семантична опозиція “свій – чужий” у своєму етнічному (іногородці) та конфесійному (іновірці) аспектах [1].

Для дослідження явища етноцентризму цінним джерелом є фольклорні тексти, казки, легенди, анекдоти, паремії, в яких зображено стосунки представників різних етносів. Казки цього типу увійшли до складу збірників українських фольклористів XIX ст.: І. Рудченка “Народные южнорусские сказки” (1870), М. Драгоманова “Малорусские народные предания и рассказы” (1876), П. Чубинського “Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край” (1878), П. Іванова “Сказки” (упорядковано 1889 – 1890, опубліковано 2003), І. Манжури “Сказки, пословицы и т.п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях” (1890), О. Шимченка “Українські людські вигадки” (1895), до другої частини “Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях / Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и др.” (1896) Б. Грінченка, до другої частини альманаху “Вінок русинам на обжинки” (1847) Я. Головацького, М. Дикарїва “Чорноморські народні казки й анекдоти” (1896), Ю. Яворського “Пам’ятки галицько-руської народної словесності” (1915) та ін.

Етноцентризм в уявленнях і сприйнятті “чужого” проявляється у зображенні дивним, нерозумним, некультурним і т.д. Поведінкові шаблони “своїх” оцінюють як “правильні”, “вірні” і “природні”, а будь-які відхилення від них – як “помилкові” та “неприродні”. У фольклорних текстах часто фігурують “чужі”, які поводяться неадекватно, напр., купець замість цукру продав їм свічку, “вони раді, що більше дав, і не їдять зараз, а zostавили на далі, щоб їдучи ласувать. От, справилися й поїхали. Як виїхали вже з города, заходились їсти тую свічку” [5, с. 43].

Часто у народній свідомості представники інших етносів асоціюються з нечистою силою, демонологічними персонажами. В українських народних уявленнях чорт може з’явитися у подібі “чужого”: “хлопця такого, як орап” [6, с. 418], обертається на єврея на ім’я Нухим і лякає людей [3, с. 136]. Часто на етнічну приналежність вказував одяг людини. За дослідженнями Х. Ящуржинського, чорт міг мати вигляд “пана, одетого по-німецьки” [14, с. 566]. У народній свідомості

представники “чужого” етносу іноді зображаються такими, що їх навіть чорт боїться [5, с. 35 – 38], Змій [5, с. 56 – 58], може перехитрити Смерть та “взяв чортів поперехрещував – вони й повтікали, а він сам став жити у пеклі” [5, с. 131 – 133]. Попри асоціацію “чужого” з чортом, нечиста сила розпоряджається інородцями. Так, М. Драгоманов зафіксував фольклорний текст, в якому “чорт жида захопив на судний день” [5, с. 62]. На думку О. Белової, “чужі” є вразливими для нечистої сили під час своїх свят. Згідно уявлень українців, поляків і білорусів, щорічно під час Судної ночі диявол краде з кожного села або містечка єврея або ж єврейку [2, с. 124].

Етноцентризм особливо чітко проявляється у сприйнятті етнофором іноетнічних відмінностей у мові, релігії, національно-культурних та інших символах, сфері побуту, у звичаях і звичках (їжа, одяг і т.п.), сімейних святих та інших цінностей.

На думку А. Налчаджяна, мова має величезне значення для збереження етнічної самобутності, багато народів вели тривалі, часто кровопролитні війни, обстоюючи право говорити рідною мовою та за збереження її чистоти [7, с. 164 – 165]. Культура загалом і мова зокрема формують особистість і національний характер. За дослідженнями, мова відображає і формує характер свого носія, вона – найоб’єктивніший показник характеру народу. Мова є “фонетичним, ритмічним і морфологічним виявленням народної душі” [9, с. 279]. Тому, саме мова є тим мірилом, яке демонструє приналежність особи до конкретного етносу.

В українській фольклорній прозі акцентується на відмінності української та російської мов. Так, у зафіксованому М. Драгомановим анекдоті розповідається, що українець у знайдених росіянином “тапоре, каком-то кручёном мясе да пироге” [5, с. 71] не упізнав свої сокиру, ковбасу і паляницю; з гумором змальовано, як мужик “не розуміє” про що говорить пан, проте на зауваження: “– А тут бы і czlowiek mog utopic sie (Так тут і людина може втопитися).”, відповідає: “– Тут би й пана чорт узяв” [5, с. 42].

Для “своїх” слухачів оповідачі намагалися передати колорит мовлення представників іншого етносу, фонетичне пародіювання мови допомагало досягнути мовного натуралізму. Наприклад, росіянин: “– Это зверь поел нашу соль, давайте яво убйом! Прівяжите к моей ноге верьовку, ви отпустіте меня у нору. Я схвачу звіря за уши і нагою дярну, тада ви і будете тянуть. От ви нас і витяніте, потом ми і убйом зверя” [5, с. 81], “– Вот, Жана, нас Господь любить і говорить до меня, і говоріл, што ачістіть душі наші і тебе, і мене, і діток наших” [5, с. 42]; євреїв: “– Та як зе він сюди по хворостині? А як зе він тут мостився?!... От соб його батькові й матері на тим світі добра не було!” [5, с. 53], “– Ось на, Йване, прополосци ув роті, мوزه луце буде, – і дає йому крючок горілки” [5, с. 50], “– Ай-вай, люде, ци ви виділи сте таке чудо, дают гроши уже на другий завуд, а не хоче брати. Тадь же гроші-то мої, я собі їх захохторовав...” [5, с. 75]; німців: “– Со-з я-з ни знаю, сцо там роблять”

[5, с. 59]; цигана: “– А со я кому заподияв?! Я цыган-молодец, не содеревенский купец; хоть свою лошадь похвалю, то й продам, да продам. На чузу, на чузу токого добра наказу, чо со хто не йде, то все: дрянъ, дрянъ!” [5, с. 95 – 96] та ін.

Часто іноземців називали німцями, оскільки вони говорять незрозумілою мовою, а отже, німими для українців. У текстах акцентується на їх специфічному становищі: “– Ти что за чоловік? А німець повідає: “– Я не чоловік, а німець” [5, с. 172].

Навіть прагнення вивчити мову представником іншого етносу піддається глузуванню: вирішили німці “виучиться гомоніти по-хохлацкі”, проте вжиті ними фрази призводять до того, що “І з тих пір вони і досі на Сибіряці сидять. Не за що бідні німці попались” [5, с. 89]; “Хотів німець сказати: – Барин мій, барин, я тебе люблю, а ти на мене сердишся. Та: – Баран мій, баран, я тебе лупить, а ти на мене с...ш” [5, с. 114], росіяни, вважають, що навчилися говорити німецькою, а насправді “по-херам балакати” [5, с. 115].

Релігійна приналежність відіграє важливу роль, оскільки це не лише оціночний образ “чужого”, який зафіксовано у культурі, це значима складова картини світу. Сучасні дослідження засвідчують, що етноконфесійні стереотипи є важливими етнодиференційними та структуротворчими компонентами, важливі для самопізнання та самосвідомості етносу – уявлення про “чужу” і “свою” релігію, обрядовість входять до системи цінностей. Етноконфесійний аспект опозиції “свій-чужий” є одним з основних факторів етнічної самоідентифікації. Фольклорні тексти, в яких відображено сприйняття етнофором іншої конфесії, демонструє специфіку їх стереотипних образів, які зумовлені механізмом сприйняття іновірця з позиції “своєї” культури.

Прозовий матеріал, зафіксований наприкінці XIX ст. на території України, містить цікаві етнографічні деталі, які надають народне бачення про деякі особливості харчування іноетнічних сусідів, зокрема, євреїв та мусульман. Можливо, більшість харчових заборон, мають суто утилітарне підґрунтя. Проте з часом витоки цих заборон загублено, вони втратили свою прив’язку до буденного життя та отримали суто релігійне забарвлення, їх наділено сакральним значенням.

Прагнення висміяти харчові іноетнічні табу іноді переходить у відверте глузування: “турки не подивились, за яку саме ніжку він ухопив свиню. Якби знали, то вони б сю ніжку одрізали і одкинули, а останню свиню їли б, а то не знають” [5, с. 56].

Дослідники розрізняють види етноцентризму залежно від ступеню прояву етноцентричних установок: від етноцентризму “доброзичливого” (“гнучкого”) до “войовничого” етноцентризму [11, с. 43]. Згідно з теорією Б. Поршнєва, войовничий етноцентризм зумовлює міні-опозицію “вони – нелюди, ми – люди” [8, с. 158]. Так, у фольклорній прозі релігійне табування вживання свинини євреями пояснюється кривною спорідненістю, походженням від цієї тварини: “С тех пор свинью

називають жидовскою теткою, і жида не їдять свиного м'яса, як свого тела" [12, с. 53], "Від тогди жида перестали свинину їсти, бо гадають, що нинішні свині від тої жидівки походять" [5 с. 103].

У фольклорних текстах нанесення іноетнічному реципієнту тілесних ушкоджень іноді відображено з відразливою жорстокістю: "Тут єго і козаки подняли на три списі к горі. Од так школу подпалили, та всіх жидов як мух подушили" [5, с. 31], "Чоловік устав і почав його по пиці гатити, побив пику чисто. А жидівка побачила та й пита: –Чого то в тебе кров з морди йде? А жид: –Скажи спасибі сьому чоловікові, що воно мене по пиці било, так я й сани спустило; а якби воно мене по пиці не било, то мене сани задавило!" [5, с. 195] або ж толерантніше: "Наконець цыган такого меду достал, что с дуба на землю упал. И так кум-мужик кума-цыгана угостыв, что кум-цыган ни рук, ни губив не помастыв; и так цыган у кума-мужика меду розжився, что и здоровья решился" [5 с. 94] та ін. Іноді агресія обмежується лише вербальною образою, публічним висміюванням тощо, напр., "Ут тогди цигана почали люди закликати: –Ти дурний" [5, с. 22] та ін.

Важко не погодитися з О. Стоколос-Ворончук, яка стверджує, що "ставлення українців до кожного конкретного народу має свою специфіку, визначається особливостями епохи, релігії, побуту цього народу, історично складеним характером контактів між ними" [10], звичайно, не можна стверджувати, що представникам етносу притаманний певний, чітко зафіксований перелік характеристик та якостей.

Однією з основних функцій етнічної культури є психологічний захист свого етнофору від впливу іноетнічної культури. Явище етноцентризму не варто оцінювати лише як позитивну чи лише як негативну якість. Іноді етноцентризм виконує консолідуючу функцію, підтримки позитивної етнічної ідентичності.

Література

- 1. Белова О.** Этноконфессиональные стереотипы в славянских народных представлениях / О. Белова // Славяноведение. – № 1. – М., 1997. – С. 25 – 32 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.krotov.info/libr_min/02_b/el/olva_02.htm.
- 2. Белова О. В.** Этнические стереотипы по данным языка и народной культуры славян (этнолингвистическое исследование): Дисс... докт. филол. наук: спец. 10.02.03 – "славянские языки" / Российская Академия Наук. Институт славяноведения / О. В. Белова. – М., 2006. – 264 с.
- 3. Гнатюк В.** Знадоба до української демонології / В. Гнатюк // Етнографічний збірник. – Л., 1912. – Т. XXXIII. – Ч. 2. – Вип. 1. – 238 с.
- 4. Жмуров Д. В.** Насилие (агрессия) и литература / Д. В. Жмуров // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://psyfactor.org/agress.htm>.
- 5. Міжетнічні стосунки в українських народних казках / Упор., передмова, приміт., словник І. Грищенко. – К. : ЗАТ "Миронівська друкарня", 2009. – 252 с.**
- 6. Милорадовича В. П.** Заметки о малорусской демонологии /

В. П. Милорадовича // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К. : Либідь, 1991. – С. 407 – 430. **7. Налчаджян А. А.** Етнопсихологія. 2-е изд. / А. А. Налчаджян. – СПб. : Питер, 2004. – 381 с. **8. Поршнев Б.** Противопоставление как компонент этнического самосознания / Б. Поршнев. – М. : Наука, 1973. – 265 с. **9. Скиба С.** Літературні джерела інформації про національний характер / С. Скиба // Література. Фольклор. Проблеми поетики: [зб. наук. праць]. – Вип. 25 / Редкол.: А. В. Козлов (відпов. ред.) та ін. – К., 2006. – С. 270 – 280. **10. Стоколос-Ворончук О. О.** Етнотипи та їх художні стереотипи в українському анекдоті (на матеріалі видань XIX століття): автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.07 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка / О. О. Стоколос-Ворончук. – Л., 2004. – 20 с. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net>. **11. Султанова Ж. В.** Етноцентризм в сучасному світі: історія, сутність, практики: Дисертація ... канд. соціологічних наук: спец. 22.00.04 / Ж. В. Султанова. – Казань, 2005. – 194 с. **12. Чубинський П.** Мудрість віків / П. Чубинський. – Кн. 1. – К., 1995. – 222 с. **13. Ящуржинський Х. П.** О превращениях в малороссийских сказках / Х. П. Ящуржинский // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К. : Либідь, 1991. – С. 554 – 574.

Грищенко І. В. Явище етноцентризму в українській фольклорній прозі

Стаття присвячена дослідженню явища етноцентризму в українській фольклорній прозі на матеріалах записів XIX ст. Етноцентризм прослідковується у сприйнятті етнофором мови, релігії, культури, побуту, звичаїв і звичок представників іншого етносу.

Ключові слова: етноцентризм, фольклорна проза, релігія, мова.

Грищенко И. В. Явление этноцентризма в украинской фольклорной прозе

Статья посвящена исследованию явления этноцентризма в украинской фольклорной прозе на материалах записей XIX ст. Этноцентризм прослеживается в восприятии этнофором языка, религии, культуры, быта, обычаев и привычек представителей другого этноса.

Ключевые слова: этноцентризм фольклорная проза, религия, язык.

Hryshenko I. V. The phenomenon of the ethnocentrism in the Ukrainian folk prose

The article is devoted for the study of the phenomenon of the ethnocentrism in the Ukrainian folk prose in the materials of XIX ct. The ethnocentrism is tracing on the perception of language, religion, culture, life and manners of inoethnic person.

Key words: ethnocentrism, folk prose, language, religion.

УДК 821.161.2

Н. П. Лапушкіна, А. Б. Олізаренко

ЖАНРОВІ ДОМІНАНТИ ЛІТЕРАТУРИ ДОНБАСУ

Жанр як категорія літературознавства має багатовікову історію функціонування, що призвело з одного боку до вироблення певної канонічної моделі жанру, а з іншого – до багатоманіття дефініцій. Проте, як відомо, жанри не є вічними та застиглими утвореннями. Вони постійно змінюються й розвиваються, зазнають певних модифікацій. У запропонованій статті прагнемо дослідити жанрові особливості літератури Донбасу, враховуючи їх змінність відповідно до загальнолітературних тенденцій, характерних тій чи іншій епосі. У процесі аналізу намагаємося виявити причини домінування певних жанрів, виявити характерні для цієї території специфічні жанрові різновиди та можливий відхід від усталених канонів.

Фольклорні зразки, пов'язані з територією Донеччини, представлені у досить різноманітних жанрах. Це думи (“Дума про втечу трьох братів з Азова”), історичні пісні (“Ой Морозе, Морозенку”), чумацькі пісні (“Ой у степу криниченька”), легенди та перекази (“Про Савур-Могилу”), а також специфічні для цієї території жанри шахтарського фольклору (пісні, частівки, голосіння).

Про початок літературного життя на Донбасі можна говорити з XIX століття. У романтичних поезіях-медитаціях образи рідної землі оспівав відомий поет Харківської школи романтиків М. Петренко. Його твори є “типовими зразками романтичної поезії, сповненої роздумів над таємницями всесвіту, над долею людини, якій важко жити на світі” [1, с. 23].

На думку авторів періодизації літературного життя на Донбасі, “ознаки літературного життя в Донбасі почали проявлятися уже з останніх років минулого століття. В адміністративному центрі тодішнього Донбасу, а саме в Бахмуті, починають видаватися художні книжки, першою серед яких стала збірка віршів поета-донбасівця Миколи Федоровича Чернявського “Донецькі сонети”(1898). Бахмутчина як центр шахтарського робітничого краю притягує до себе в останній чверті XIX ст. таких письменників, як Борис Грінченко, Спиридон Черкасенко, Христя Алчевська, Степан Васильченко та ін., початкуючих і вже відомих українських письменників” [2, с. 65].

У літературі Сходу України в цей період спостерігаємо тяжіння до реалістичної прози. Порушення нових тем і літературне осмислення життя на Донбасі вимагало, насамперед, ретельного аналізу дійсності, що найкраще вкладалося в рамки прози (особливо малих форм). Тому провідним у творчості письменників став жанр оповідання. Саме цей жанр, на думку науковців, характеризується “відтворенням значних

подій, широким використанням побутових деталей, посиленою увагою до об'єктивної розповіді" [3, с. 274]. Майстрами оповідного жанру на рубежі століть стали Б. Грінченко, С. Черкасенко, С. Васильченко. Кінець XIX – початок XX століття позначився й досить активним зверненням до поезії. Вона представлена не в дуже широкому жанровому діапазоні, проте все ж маємо зразки сонетів (М. Чернявський), елегій, медитацій (Х. Алчевська), пісень (С. Черкасенко, Х. Алчевська).

Активізація літературного життя в 20-х рр. XX століття позначилася й на літературі Донбасу, який у цей час розвивався економічно й промислово. Так, у першій половині 20-х років превалує поезія – найбільш оперативний вид художньої творчості. У прозі ж переважають малі форми, найпоширенішою серед яких є новела, часто безсюжетна, умовно-романтична, буйно-метафорична; панують ліро-експресивні форми, фрагментарність, орнаменталізм. Тож стильовою домінантою прози періоду першої половини 20-х років став ліризм, який проявлявся, передусім, через імпресіонізм та спорідненість із поезією. Крім імпресіонізму, стильова палітра збагатилася символізмом, неоромантизмом, футуризмом, експресіонізмом. Загальне тяжіння до течій модернізму лише частково позначилося на літературі Донбасу.

Поетична палітра Донбасу не може бути оцінена однозначно. У цей час на поетичній арені Слобожанщини з'являється постать В. Сосюри, талант якого формувався під впливом рідної Донеччини. Стиль поезій Володимира Сосюри не вкладається в чітко окреслений науковий термін. Проте, на думку М. Наєнка, такі шедеври, як "Так ніхто не кохав", "Коли потяг у даль загуркоче", "Такий я ніжний...", "Білі акації будуть цвісти" та інші "здебільшого в'яжуться з класичним неоромантизмом" [4, с. 903]. Не випадково вони стали романсами чи популярними піснями. Увагу дослідників привернув і його автобіографічний роман "Третя Рота", який є яскравим зразком мемуарної сповіді.

Друга половина 20-х років відзначилася бурхливим розвитком художньої прози, розширенням її тематичних і жанрових меж, тяжінням письменників до "великих" прозових форм. Найбільшої популярності, на нашу думку, у 20 – 30-х рр. XX століття на Донбасі набуває повість, як перехідний до роману жанр (І. Гонімов "Старая Юзовка", Б. Горбатов "Ячейка", Л. Скрипник "Шахтер Василий", Г. Баглюк "Проект" тощо). На фоні загального захоплення великими прозовими формами спостерігаємо появу в доробку письменників спроб звернення до роману й навіть тяжіння до епопеї (Б. Горбатов "Нашгород", "Мое поколение", "Донбасс", Г. Морягін "Металлурги", Г. Баглюк "Молодість", С. Божко "В степах" тощо). Для романів характерні публіцистичність, гостропроблемність, фактографічна манера письма, змішування жанрових форм, сталість фабули, система тотожних персонажів. На прикладі ж твору С. Божка маємо зразок художньо-історичного роману.

У 50 – 80-х роках на Донбасі маємо значне пожвавлення літературного руху, особливо в епоху так званого шістдесятництва. Провідну роль традиційно займає поезія. Проте посилюється її філософізація, психологізм, спостерігається прагнення відійти від класичних форм (верлібри В. Голобородька, рінь В. Стуса). У 60-х роках у прозі та драматургії досить сильно відчувається вплив соцреалістичного канону, але маємо й приклади “позацензурних” творів (романи П. Бойка, І. Будза). Серед жанрів домінує роман, який характеризується розширенням тематики та проблематики, посиленням національного звучання. Досить поширеним залишається жанр “шахтарського роману” (К. Михеєв “Вертикаль”, Г. Довнар “Головченки”) та історичного (П. Байдебуря “Іскри вогню”), але автори намагаються шукати нових засобів відтворення дійсності, помітно посилюють документалізм прози.

Літературний процес початку ХХІ століття на Донбасі характеризується як збереження традицій, тяжінням до класичних форм, так і впливом постмодерних віянь. Домінантне місце в сучасній художній літературі займає поезія. Серед найбільш відомих сучасних поетів Донбасу можна назвати С. Жуковського, Ю. Доценка, В. Голобородька, І. Білого, П. Бондарчука, В. Павловського, М. Джмеля, А. Мироненка.

Особливе місце в сучасній літературі Донбасу займає проза та публіцистика, які згідно з тенденціями ХХІ століття досить часто сплітаються в жанрові новотвори. Сучасна література перебуває в постійному пошуку, практикує взаємопроникнення жанрів. Жанрові межі стають усе більш розмитими. Проте, незважаючи на зміни та трансформації, ключові традиційні жанри продовжують зберігати свою особність, сталість ознак. Цим пояснюється співіснування в сучасній літературі класичних форм і новітніх гібридних.

Розквітає документально-художня проза, однією з галузей якої є мемуаристика. Це особливо помітно зі сторінок сучасної краєзнавчої періодики. За новітньою класифікацією мемуаристика може бути репрезентована такими жанровими формами: лист, щоденник, записна книжка, нотатки, літературний портрет, есе, мемуарне/автобіографічне оповідання (повість, роман), некролог, автокоментар [5, с. 20]. Майже всі вони представлені на сторінках періодичних видань Донбасу (“Донбас”, “Донеччина”, “Кальміус”) чи в окремих виданнях письменників Слобожанщини. Так, у творчому доробку харківського письменника С. Жадана маємо подорожні нотатки “Біг Мак”, автобіографічний роман “Депеш Мод” у формі щоденникових нотаток, есей “Блок НАТО”. По суті усі ці твори зводяться до публіцистики, підтверджуючи тенденцію до взаємопроникнення жанрів.

Зазначаємо, що на сьогодні існують такі найбільш уживані художньо-публіцистичні жанри: художній нарис, есей, репортаж, інтерв'ю, прес-реліз, фентезі, спомини (спогади), легенда; сатиричні

жанри: фейлетон, памфлет, пародія, гумореска [6]. Але кожен із цих жанрів найчастіше існує не в чистому своєму вигляді. В. В. Ученова зауважувала: “Усвідомлюючи і творчо освоюючи процес розвитку жанрів, важливо не забувати, що за зовні наочними метаморфозами жанрів відбувається багатовимірне поєднання, перетин і взаємодія методів журналістського пізнання, репортерського пошуку, прийомів дослідження, і саме в цих, захованих в глибині рядка, взаємодіях виявляються багато “секретів” еволюції традиційних жанрових форм” [7, с. 89].

Процес гібридизації жанрів літератури широко представлений у сучасних періодичних виданнях. М. П. Черпахов говорить про явище “дифузії жанрів” як “поєднання в одному творі двох жанрових структур” [8, с. 260]. Дослідник пише про можливість поєднання інтерв’ю із заміткою, що “дозволяє з необхідною визначеністю розкрити суть складного, нового явища” [8, с. 260]. Так, наприклад, репортаж як жанр художньо-публіцистичний – це виклад фактичного матеріалу, отриманого “з місця події”. Тоді як існує такий жанр як нарис – симбіоз репортажу й аналізу з використанням художніх прийомів [9]. Невіддільність жанрів легко простежити на прикладі есеїв С. Єременко “Живопис як молитва”. Видання являє собою художній альбом, що крім репродукцій картин містить есеї – журналістські нариси, поєднані з науковими розвідками.

Так, на сторінках видань “Донбас”, “Донеччина”, “Кальміус” знаходимо художній нарис Л. Зинов’єва “Модульний контроль”, віршовані гуморески В. Вербиченка “Сміхопанорама”, легенди Ю. М. Гавриленка “Легенди рідного краю”, фейлетон С. Михайлової “Шкільна форма”, спогади І. Білого “Зарубники”, репортаж А. Сопової “Она познала мудрость и печаль”, фентезі Д. Пірожкової “Кто был первой женщиной на Земле?”, дорожні нотатки М. Токарського “Лучше один раз увидеть”, автобіографічний есей А. Кривцуна “Мечтаю раскрасить музыку и нарисовать семь труб-вестников”, мемуаристика Г. Оптова “Гуцульские встречи” і т. ін.

Художньо-публіцистичні жанри – найпродуктивніші та найпоширеніші в літературі на сучасному етапі, є найбільш зручними до трансформацій, тому постійно змінюються, розвиваючи нові форми, жанрові утворення.

Отже, аналіз жанрів літератури Донбасу від XIX століття до наших днів дав можливість виявити, що домінування тих чи інших жанрів літератури зумовлене переважно культурно-історичним розвитком населення цієї території, а виникнення жанрових новотворів і взаємопроникнення жанрів відбувається здебільшого через посилений інтерес до гострих соціальних проблем сучасності.

Література

1. **Оліфіренко В.** Дума і пісня. Джерела літературного краєзнавства / В. Оліфіренко // Донбас. Спецвипуск. – 1993. – №5. – 192 с. 2. **Оліфіренко В. В., Оліфіренко С. М.** Періодизація літературного життя на Донбасі / В. В. Оліфіренко, С. М. Оліфіренко // Схід. – 2000 – №4(35). – С. 60 – 65. 3. **Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури: [підручник] / За наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с. 4. **Наєнко М.** Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. Наєнко. – Київ : “Просвіта”, 2008. – 1064 с. 5. **Галич О.** Жанрова система документальної літератури / О. Галич // Документалістика на порозі ХХІ століття: проблеми теорії та історії. – Матеріали Всеукраїнської наукової конференції 18-19 вересня 2003 р. – Луганськ, 2003. – С. 20 – 34. 6. **Тертычный А. А.** Жанры периодической печати: [учебное пособие]. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 320 с. 7. **Ученова В. В.** Метод и жанр: диалектика взаимодействия / В. В. Ученова // Методы журналистского творчества. – М., 1982. 8. **Черепанов М. С.** Проблемы теории публицистики / М. С. Черепанов. – М., 1973. – 269 с. 9. **Михайлин І. Л.** Основи журналістики: [підручник] / І. Л. Михайлин. – Вид. 3-е. – К. : ЦУЛ, 2002. – 284 с.

Лапушкіна Н. П., Олізаренко А. Б. Жанрові домінанти літератури Донбасу

Стаття присвячена дослідженню жанрових особливостей літератури Донбасу, виявленню причин домінування специфічних жанрових різновидів, вивченню тенденції взаємопроникнення жанрів на сучасному етапі.

Ключові слова: жанр, поезія, проза, жанрові новотвори, взаємопроникнення жанрів, мемуаристика.

Лапушкина Н. П., Олизаренко А. Б. Жанровые доминанты литературы Донбасса

Статья посвящена исследованию жанровых особенностей литературы Донбасса, выявлению причин доминирования специфических жанровых разновидностей, изучению тенденции взаимопроникновения жанров на современном этапе.

Ключевые слова: жанр, поэзия, проза, жанровые новообразования, взаимопроникновение жанров, мемуаристика.

Lapushkina N. P., Olizarenko A. B. Genre dominants of Donbass literature

The article is devoted to the research of genre peculiarities of Donbass literature, to the revelation of causes of the dominance of specific genre varieties, to the investigation of the tendency of interpenetration of genres in modern literature.

Key words: genre, poetry, prose, new formations of genre, interpenetration of genres, memoirs.

УДК 821.161.2-94.09 “1920 / 1930 ”

Н. С. Мажара

**“КИЇВСЬКІ НЕОКЛАСИКИ”: СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ
УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА 20 – 30-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ
У РЕЦЕПТИВНОМУ ВИМІРІ МЕМУАРИСТИКИ**

Явище “нездоланного п’ятірного грона” неокласиків репрезентує одну з найяскравіших сторінок української культури. На відміну від інших, ці письменники-модерністи не дбали про своє організаційне оформлення і не виступали з ідейно-естетичними маніфестами. Проте їхня присутність у літературному житті була досить вагомою, що позначилося не лише на творчому рівні, а й під час літературних дискусій початку ХХ ст.

Об’єктом нашого дослідження є книга мемуарів “Київські неокласики” [1], упорядкована В. Агеєвою.

Актуальність статті безпосередньо пов’язана з тим, що дана книга спогадів ще не ставала об’єктом наукових досліджень і її місце серед художньо-документальної літератури не є визначеним та залишає простір для творчих пошуків.

Даною розвідкою вважаємо за необхідне з’ясувати жанрові особливості мемуарів про неокласиків та визначити вплив їх рецепції на реконструкцію літературного процесу 20 – 30-х рр. ХХ ст.

Як відомо, до групи українських неокласиків належали М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, П. Филипович та О. Бургардт (псевдонім – Ю. Клен). Це були по-європейськи освічені люди, представники тогочасної української інтелігенції.

Наведені в книзі мемуари за постаттю їх автора можна розподілити на три групи: спогади безпосередніх неокласиків (О. Бургардта), спогади їх рідних і близьких (дружини М. Зерова – Софії, брата П. Филиповича – Олександра та доньки М. Драй-Хмари – Оксани) та спогади сучасників митців (В. Петрова (Домонтовича), Н. Полонської-

Василенко, Г. Костюка, О. Оглоблина та Ю. Смолича). Всі вони писали лише про те, що особисто бачили, чули, знали, болісно переживали.

Найціннішими для дослідників літературного процесу 20 – 30-х років ХХ століття, на наш погляд, є мемуари О. Бургардта. Ці спогади розкривають найцікавіші та водночас найтрагічніші моменти життя і творчості “трона п’ятірного нездоланих співців” [2, с. 54].

Всі відтворені ним факти та події стосуються неокласиків. Біографічних відомостей про самого О. Бургардта у його спогадах порівняно небагато, однак серед них вирізняються відверті рядки, в яких він пише про те, як оминув долі своїх колег по перу: “Я відчув, що коло звужується, що готується новий похід проти інтелігенції і грозова хмара не проміне на цей раз неокласиків” [1, с. 40]. Це спонукало митця шукати можливості виїхати до Німеччини та врятуватися.

Цікавими видаються його розповіді про перше знайомство з М. Зеровим та П. Филиповичем у хаті Б. Якубського в Києві, про опанування ним одного з принципів творчої манери неокласиків – звичаю “гутенбержити” – переписувати рукою свої збірки, які вони потім один одному дарували [1, с. 7].

На особливу увагу науковців заслуговують твердження О. Бургардта стосовного того, що неокласики “не були гуртком”, а навпаки вони “протестували проти гуртківства”, а мистецтва вчилися у “поетів, що твори їхні давно визнано за класичні; звідси прагнення до досконалості...” [1, с. 33]. Він також акцентує увагу на великому завданні, що стояло перед ними: “очистити авгієві стайні української літератури. А були вони засмічені так, що тільки гірськими потоками можна було все те сміття виполоскати” [1, с. 19]. Митець вважає, що реалізувати це поетам не вдалося, оскільки “були придушені, а почасти розчавлені лавиною бруду і навалюю реакційної черні...” [1, с. 19].

Ця ж думка домінує і в спогадах В. Петрова, котрий наголошує: “не було “неокласичної організації”. Не було статута, зборів, засідань, протоколів, президіуму й секретаріату. ... Була *дружба*, і поза цим не було нічого іншого. Всякий інший виклад був би хибний” [1, с. 300].

Подаючи на сторінках своїх мемуарів жартівливий колективний вірш “Неокласичний марш”, О. Бургардт згадує про те, що неокласики не цуралися пародій, “охоче їх писали не тільки на ворожих людей, а навіть на самих себе, і ніхто, певна річ, на це не ображався” [1, с. 25]. Відомості про це спостерігаємо і в нотатках з щоденника М. Драй-Хмари, поданих його донькою: “Коли я пробував писати революційні вірші, Зеров писав на них злісні пародії...” [1, с. 170].

Збірку “Київські неокласики” можна вважати яскравим прикладом поєднання всіх жанрів мемуарів: власне спогадів, літературних портретів, нотатків з щоденників, уривків епістолярію, есе тощо. Кожен з них не представлений у чистому вигляді, однак є компонентом складної метажанрової структури, що формує цілісність і виняткову оригінальність даної книги.

Всі жанри об'єднує в одне ціле суб'єктивне осмислення персоналій неокласиків за законами людської пам'яті із залученням справжніх документів того часу, котрі відображають важливі громадсько-політичні процеси початку ХХ ст.

Не ставлячи собі за мету відтворення всього життєвого і творчого шляху своїх сучасників, Г. Костюк, В. Петров, Н. Полонська-Василенко, О. Оглоблин звертаються до жанру літературного портрета і через відтворення власних зустрічей з неокласиками репрезентують багатогранність їх доль крізь призму змалювання контрасту зовнішності та внутрішнього світу, їх творчої натури.

“Невисокий, присадкуватий, завжди в приношеному пальті, в старенькому костюмі з м'яким комірцем та якоюсь краваткою, яких ніхто не носив умів негайно опанувати аудиторію, всю без винятків – незалежно від того, чи це була маса студентів, чи група літературознавців ...”, “головною прикметою, властивою тільки йому, був його капелюх” – таким характеризує М. Зерова Н. Полонська-Василенко [1, с. 186].

Цей опис доповнює портрет, поданий О. Бургардтом: “людина низького зросту, в окулярах, із зіпсованими зубами... коли я почув його лекцію, то зрозумів, де ховається його великий талант. Він поривав за собою всю аудиторію: не тільки селян, але й нас, досвідчених “культурників” ... Це був справжній чародій і маг, який змушував себе слухати” [1, с. 10 – 11].

Г. Костюк у своїх мемуарах так згадує про М. Драй-Хмару: “середній на зріст, пікнічної конституції, в темно-синьому костюмі, в білій сорочці з краваткою (одяг не такий уже й звичайний серед тодішньої інтелігенції), ясний шатен (якщо не блондин), з приємним усміхненим обличчям. Говорив спокійно, “професорським” тоном” [1, с. 197].

Цікавим нам видається трактування образу П. Филиповича О. Оглоблиним: “Звичайно мовчазний, задуманий, замкнутий у собі, але зовсім не похмурий, стримано-коректний, але уважний співбесідник, зовсім “преображався”, коли читав свої вірші, а робив це він досить охоче”, “Взагалі у ближчому, інтимнішому товаристві ... був дуже милий, веселий і дотепний, і з ним почувалося легше, ніж з Зеровим” [1, с. 251].

Постать М. Рильського у якості відданого друга розкривається у спогадах Ю. Смолича: “Він був незлобивий і незлопам'ятний”, “... мені особисто дорогий тим, що був він для мене з того не надто широкого кола товаришів, з якими говорилося “все про все” ... Це велике щастя мати таку людину”, “Він бував різний і навіть інакший. В цьому була багатогранність його натури, багатство його вдачі” [1, с. 270].

Інтроспективну картину творчої діяльності неокласиків окреслюють розрізнені фрагменти з щоденника М. Драй-Хмари, подані його донькою: “Був на минах у Зерова. Зійшлося з 20 чоловік – всі ті,

що бувають завжди... Було трохи нудно. Навіть Филипович не виступав з промовами, які він виголошував всюди й завжди...” (запис від 22.V.1927), “Учора був у Зерова на нараді з приводу видання французької антології. Були ще Филипович і Бургардт. Вирішили надрукувати антологію не пізніше, як 1 січня 29 року” (запис від 28.VI.1928) [1, с. 167 – 170].

Елементи есе спостерігаємо в мемуарах В. Петрова, котрий на початку свої оповіді заглиблюється не в спогади, а в певні роздуми, власні враження від архітектури Києва на тлі складних суспільно-політичних подій: “Я стою коло вузького продовгастого вікна філософського семінару, який знаходився вгорі під дахом ... Усе довкола підлягло цьому будинкові, що титул імператорського сполучив в своїй назві з згадкою про Св. Володимира” [1, с. 273].

На нашу думку, документальність поданих у книзі мемуарів допомагає нам глибше зрозуміти трагедію неокласиків, наочніше відчуті їхню значимість для своєї епохи через відтворення мемуаристами далекого минулого, окреслення провідних політичних тенденцій.

Так, В. Петров наводить уривки з листа Є. Гірчака 1930 р. стосовно того, що неокласики, наслідуючи форми і методи античного мистецтва, виявляють цим “невизнання нашої радянської сучасності й дійсності, їхня втеча від неї ... Тут уже виявляється їх певна класова суть і специфічна метода класової боротьби.... З неокласиками точиться боротьба через те, що вони відбивають, виявляють і репрезентують класові інтереси української буржуазії” [1, с. 69].

Про утиски української інтелігенції згадує і О. Филипович: “Почалися жахливі тридцяті роки. ... Картина різко змінилася. Большевицька влада повністю відмовилася від попереднього курсу своєї політики і знов удалася до брутальних метод насильства і терору” [1, с. 153 – 154], “В кожному національно свідомому українцеві вона вбачала “потенціального ворога”, і досить було незначного приводу, щоб запідозрена в чомусь людина зникла в казематах ГПУ” [1, с. 137], “Братова муза в цей час замовкає. ... І він, і М. К. Зеров відчували свою приреченість. Вони знали, що рано чи пізно черга дійде і до них, і “чорний ворон” забере їх туди, звідки немає вороття. Так воно і сталося. В 1935 році ...” [1, с. 154 – 155].

Пекучим болем проникнуті спогади О. Драй-Хмари-Ашер про арешт батька, якому перед засланням на Колиму навіть не дозволили побачитися з дружиною; про ті страшні часи, коли професор, національно свідомою людиною, дослідник історії української мови після першого ув’язнення у 1933 р. опинився у безвихідній ситуації: “маючи 19-літній стаж науково-педагогічної роботи, ... не міг дістати постійну працю навіть у початковій школі” [1, с. 166].

Дивовижними є листи самого М. Драй-Хмари з ув’язнення. Ці трагічні документи розгортають перед читачами історію драматичного кінця безневинної людини, відірваної від родини, улюбленої праці.

Вражають і наведені його донькою факти: “В червні 1937 р. маму і мене, ще зовсім дитину, вислано адміністративно з Києва на заслання в Башкирію, в мале місто Белебей. Ця подія позбавила батька єдиного джерела матеріальної підтримки, яка була така конечна для його існування”, “25 жовтня 1939 року Київський загс повідомив маму, що батько наш помер 19 січня 1939 року. Місця і причини в повідомленні не вказано” [1, с. 174].

На сторінках спогадів С. Зерової розкривається страшна трагедія, яку переживав М. Зеров, втративши свого єдиного сина і дійшовши до стану цілковитої байдужості до своєї подальшої долі. Саме в цей час його було заарештовано: усі обвинувачення на себе, що їх йому “підсовував слідчий, він, не читавши, підписував, підкреслюючи тим, що всі ті “зізнання” вимушені, все наклепи і брехня, а тому не варто читати” – додає О. Бургардт [1, с. 43].

Вміщені у книзі мемуари різні за обсягом і якістю, але кожен спогад по-своєму допомагає відновити певну структуру доби “розстріляного відродження”. Багато кому саме в цей період, як зазначає Ю. Лаврінченко, доводилося робити “драматичний вибір між більшим злом і меншим, між збройним опором і пасивною непокорю, між імовірною загибеллю в сталінських таборах і довічним вигнанням” [3, с. 16].

В. Петров, котрого також спіткала доля арештанта, намагається окреслити справу безпідставно вигаданої “терористично-націоналістичної групи, очолюваної проф. Миколою Зеровим” [1, с. 66]. Проходив у цій справі і неокласик М. Рильський, але через деякий час був звільнений. О. Бургардт, як вже зазначалося, виїхав за кордон.

Озираючись у минуле на ці трагічні події, Н. Полонська-Василенко зазначає: “Брутальна і жорстока советська влада, ... , за один рік “вивела в расход”, ... , трьох поетів, якими могла б пишатися кожна країна, кожен народ. На тлі масового нищення культурних людей і культурних цінностей... ці три смерті все-таки справили дуже пригноблене враження і викликали гострий біль” [1, с. 194], однак вона все ж рухається до майбутнього, передбачаючи подальше захоплення творчими здобутками неокласиків. М. Зеров був розстріляний 1937 р., П. Филипович загинув на Соловках того ж 1937 р., М. Драй-Хмара помер у концтаборі на Колимі в 1939 р. Всі вони були заарештовані в розквіті творчих сил. І, безперечно, ще б збагатили нашу культуру, якби їх творче життя не обірвали арешти і заслання.

Яскраво риторичним є питання, поставлене наприкінці спогадів О. Бургардта, що підтверджує вищезазначене: “За що ці висококультурні люди мусили каторжанами закінчити життя своє в нелюдських умовах?”, відповідь на нього він дає наступним запитанням – “Невже тільки за те, що були вони людьми талановитими, що належали до української нації?” [1, с. 64]. Однак, як зауважує, М. Наєнко: “Цинічна радянська влада реабілітувала всіх неокласиків наприкінці 50-х років

XX ст. (за відсутністю складу злочину), але де їхні могили – досі залишається таємницею” [4, с. 47].

Книга “Київські неокласики” має всі ознаки мемуарного метажанру: зрозумілий стиль, блискуче чуття деталі, захопливий сюжет, осмислення історичної дійсності через суб’єктивне змалювання колоритних характерів, доречні епістолярні та щоденникові вставки, що поглиблюють наші знання про мистецький ренесанс початку XX ст. І найголовніше – яскравий образ покоління неокласиків, головних героїв цієї збірки, що виринають з пам’яті мемуаристів зі своїм неповторно трагічним і надзвичайно гідним та цілісним життям.

Література

1. Київські неокласики / [упор. Віра Агеєва]. – К. : Факт, 2003. – 352 с. (Серія “Українські мемуари”). **2. Драй-Хмара М.** Лебеді / М. Драй-Хмара // Золоті рядки української поезії: Розстріляне відродження. – Донецьк : ТОВ ВКФ “БАО”, 2007. – С. 54. **3. Лавріненко Ю. А.** Розстріляне відродження: антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей / Ю. А. Лавріненко / [підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. Наєнка М. К.]. – К. : Вид. центр “Просвіта”, 2001. – 794 с. **4. Наєнко М.** Микола Зеров і питання неокласицизму / М. Наєнко // Слово і Час. – 2008. – № 11. – С. 38 – 48.

Мажара Н. С. “Київські неокласики”: спроба реконструкції українського письменства 20 – 30-х рр. XX століття у рецептивному вимірі мемуаристики

Стаття присвячена розгляду жанрової специфіки книги мемуарів “Київські неокласики”. Автор намагається окреслити основні аспекти рецепції персоналій неокласиків крізь призму мемуаристики, що сприяє переосмисленню та створенню оновленої картини літературного процесу в Україні на початку XX ст. Увагу сконцентровано на наявності у збірці основних жанрів мемуарного метажанру.

Ключові слова: мемуари, метажанр, рецепція.

Мажара Н. С. “Киевские неоклассики”: попытка реконструкции украинского писательства 20 – 30-х гг. XX века в рецептивном измерении мемуаристики

Статья посвящена рассмотрению жанровой специфики книги мемуаров “Киевские неоклассики”. Автор пытается обозначить основные аспекты рецепции персоналий неоклассиков сквозь призму мемуаристики, что способствует переосмыслению и созданию обновленной картины литературного процесса в Украине в начале XX в. Внимание сконцентрировано на наличии в сборнике основных жанров мемуарного метажанра.

Ключевые слова: мемуары, метажанр, рецепция.

Mazara N. S. “Neoclassics of Kyiv”: attempt of reconstruction of the Ukrainian writers in 20-th 30-th years in the 20-th century in the perception measurement of memoirs

The article examines the genres specificity of the book of the memoirs “Neoclassics of Kyiv”. The author tries to designate the basic aspects of perception of the persons of neoclassics through an prism of memoirs, which promotes judgement and creation of the updated picture of literary process in Ukraine in the beginning of the twentieth century. The attention is concentrated on presence in the collection of the basic genres of memoirs as metagenre.

Key words: memories, metagenre, perception.

УДК 82.0

І. В. Постолова, Л. Ю. Зана

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ:
ФУНКЦІОНУВАННЯ ПОНЯТТЯ “КОНЦЕПТ”**

У двадцятих роках ХХ століття у філологічній практиці відбувся розподіл цілісного аналізу художнього тексту на суто літературознавчий та суто лінгвістичний аспекти. У шістдесяті роки це протистояння поступилося місцем міждисциплінарному зближенню, об'єднанню літературознавчих та лінгвістичних методів у єдиний філологічний метод. Сьогодні загальнопоширеною є теза про те, що однобокий аналіз художнього тексту не адекватний своєму об'єктові [1]. Саме тому актуальними стають пошуки нових інтегральних наукових стратегій.

Особливий інтерес поміж цих стратегій викликає когнітивний напрямок у вивченні художнього тексту. Його базовими поняттями є “концепт” та “концептосфера”. Конкретне трактування цих понять пов'язано з різними сферами їх вживання: лінгвістичною, літературознавчою та загальнокультурною.

Поняття “концепт” вперше розглядається у середньовічному концептуалізмі, представники якого (Т. Гоббс, П. Абеляр, У. Оккам) вважали концепт універсалією, що узагальнює ознаки речей, містить важливу й актуальну інформацію та створена розумом для його внутрішнього використання [2, с. 256].

Саме слово “концепт” – латинського походження і має багатовікову історію. Докладне дослідження розвитку цієї наукової категорії міститься у статті російського вченого В. З. Дем'янка “Поняття і концепт у художній літературі й у науковій мові” [3]. У латинській мові слово “концепт” означає “зачаття”. Згодом, відходячи від буквального значення, концептом стали позначати джерело,

першооснову, початок. Поряд з цим, з'явилося слово “поняття” – “те, про що люди домовляються, ...конструюють для того, щоб мати спільну мову при обговоренні проблем” [3]. Концепти, натомість, стверджує В. З. Дем'янков, існують самі по собі, “люди їх реконструюють з більшим або меншим ступенем впевненості / невпевненості... *концепт* містить ідею первісної істини, що відповідає буквальному значенню латинського *conceptus*'а. Концепт – те, що, можливо, є зачатим, і в чому можна впевнитися тільки з допомогою реконструвальної процедури” [3].

Загально визнано, що художній твір має різні інтерпретації в різних історичні епохи, по-різному сприймається читачами, хоча його зміст не змінюється. Художній витвір не окреслений тимчасовими межами, а містить у собі нескінченну безліч сенсів. Справедливо відзначив В. Халізев: “Художній зміст не може бути вичерпаним будь-яким одиничним трактуванням твору. Процес осягнення сенсу видатних художніх творінь безконечний. Кожному з них відповідає діапазон коректних і адекватних прочитань, подеколи, широкий. Тому точність інтерпретаційно-аналітичних спроб не може бути повною” [4, с. 304]. Слід зазначити, що поняття “зміст твору” залишається нез'ясованим до кінця, хоча до його уточнення зверталось багато дослідників [5], [6], [7], [8], [9]. Зазвичай, ідейно-сміслова сфера літературного твору складається з системи персонажів, тематики, інтенцій автора тощо. Дослідники по-різному групують ці поняття, проте для глибшого аналізу твору доречно розподілити його цілісний семантичний простір на дрібніші значеннєві утворення – концепти.

Основними категоріями семантичного простору твору є: “людина”, “час” і “простір”; дві останні об'єднані в поняття “хронотоп”, без якого неможлива організація художнього твору, адже дія відбувається у певному місці й часі, а перша категорія “людина” указує на безсумнівну антропоцентричну спрямованість будь-якого художнього тексту (автор і персонажі). Творіння не тільки передають інформацію про те, що відбувається, але й уміщують у себе “складний світ почуттів, настроїв, прагнень людини. Вони захоплюють читача, слухача, глядача не тільки своїми ідеями, але й емоційним ставленням до життя, відчуттям прекрасного й піднесеного” [10, с. 328].

Мова входить до концептосфери культури, зв'язок між ними нерозривний, тому “концепт – це ніби згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить до ментального світу людини” [11, с. 40]. Концепти присутні в культурній свідомості постійно, вони є втіленням певних ідей: “свобода”, “справедливість”, “любов”, “воля”, “віра”, “перемога” і т.д. Д. Лихачов наголошує на їхній універсальності, відношенні до сфери загальнолюдського: “Концепт – універсалія людської свідомості... Багаторазове звертання до нього сприяє формуванню асоціативного поля, межі якого у свідомості суб'єкта визначаються – “культурною пам'яттю”, – причетністю до духовної традиції” [12, с. 10].

Концепт не може бути однорідний: з одного боку, кожна історична епоха несе в собі новий відтінок його первісного змісту, а з іншого боку – його нові відтінки можуть виникати завдяки неоднорідності самого суспільства й різних сфер застосування концепту. Концептний аналіз полягає в тому, щоб виявити по можливості всю парадигму культурно значимих концептів письменника і окреслити їхню концептосферу, яка включає в себе всі компоненти ментального простору даного концепту. У перебігу аналізу нам представляється необхідним виявити ключовий концепт тексту, що містить у собі “ядро індивідуально-авторської художньої картини світу, втіленої в окремому тексті або в сукупності текстів одного автора” [1, с. 58].

На думку Г. Каратаєвої, у концептосфері всіх творів конкретного письменника текстовий концепт-константа посідає центральне місце, тобто виконує роль ядра, навколо якого розгортаються інші текстові концепти, які, безумовно, тісно пов'язані з ключовим текстовим концептом-константою. Цей концепт, у свою чергу, вербалізується в комплексі творів письменника, як на рівні лексичних одиниць, так і на рівні всього тексту, тому він безпосередньо пов'язаний з відбиттям у тексті “мовної особистості автора” [13, с. 44].

На сьогодні існує декілька варіантів аналізу, при якому використовується термін “концепт”. У лінгвістиці найбільш продуктивним і перспективним напрямом у дослідженні тексту вважається концептуальний аналіз – “головний метод логічного аналізу мови й когнітивної лінгвістики, що передбачає моделювання ...й опис концептів” [2]. “Концепт”, у свою чергу, це “інформаційна структура свідомості, різноsubstrатна, певним чином організована одиниця пам'яті, яка містить сукупність знань пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості і позасвідомого” [2].

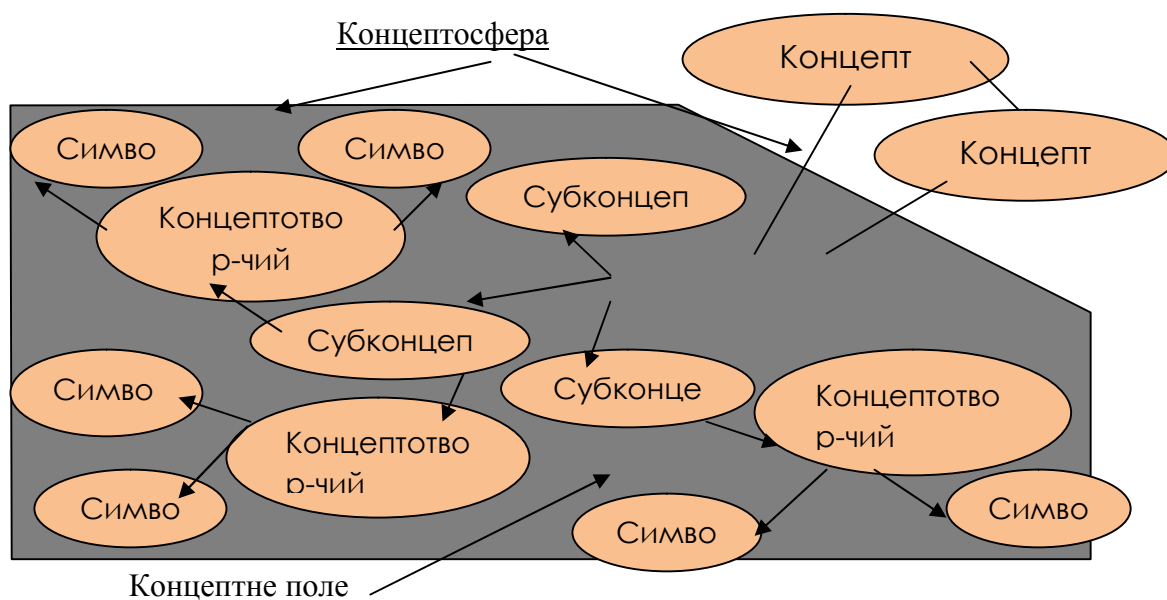
Для літературознавчого варіанту аналізу – концептного – ключовою є сучасна когнітивна теорія концепту, започаткована С. Аскольдовим та розвинута Н. Арутюновою, А. Вежбицькою, О. Кубряковою, Д. Лихачовим та ін. Згідно цих досліджень розглядаємо концепт як ментальне явище, що є мінімальною одиницею культурної пам'яті будь-якого обсягу, від полінаціонального до індивідуально-авторського. Система авторських концептів (інакше – концептосфера авторської творчості), створюється на базі авторської картини світу. Ця картина, у свою чергу, зумовлює систему концептів окремого періоду, циклу творів або окремого твору. Таку більш локальну систему називаємо концептним полем художнього тексту, групи текстів. Певне концептне поле оточує також й кожен концепт.

Введення цього поняття допомагає, по-перше, розглядати кожен текст або цикл текстів як змістовну художню цілісність, по-друге, членувати її, відокремлюючи ключові та варіативні концепти, по-третє, простежити еволюцію письменницької творчості як еволюцію, тобто

динаміку, її провідних концептів. Концепти, зі свого боку, складаються із субконцептів. Саме субконцепти забезпечують варіабельність головного концепту, а деякі з них можуть у процесі авторської еволюції висунутися на місце такого ключового концепту, переводячи його на роль концепту другого плану або навіть субконцепта. Логічна трансформація концептів у субконцепти та навпаки є процесом не суто формальним. Вона означає глибокі зсуви у соціальному, духовному та творчому мисленні письменника. Крім того, треба зазначити, що систему субконцептів утворює система символів, а система субконцептів виконує аналогічну функцію щодо концептів.

Для концептного аналізу принциповими є такі риси концепту як поняття: концепт – це ментальна сутність; він пов'язаний із процесами мовлення та розуміння; концепт формується двома суб'єктами літературного процесу – письменником та читачем; через художню комунікацію та обмін інформацією концепт з індивідуальної сфери

СТРУКТУРА ПОНЯТТЯ “КОНЦЕПТ”



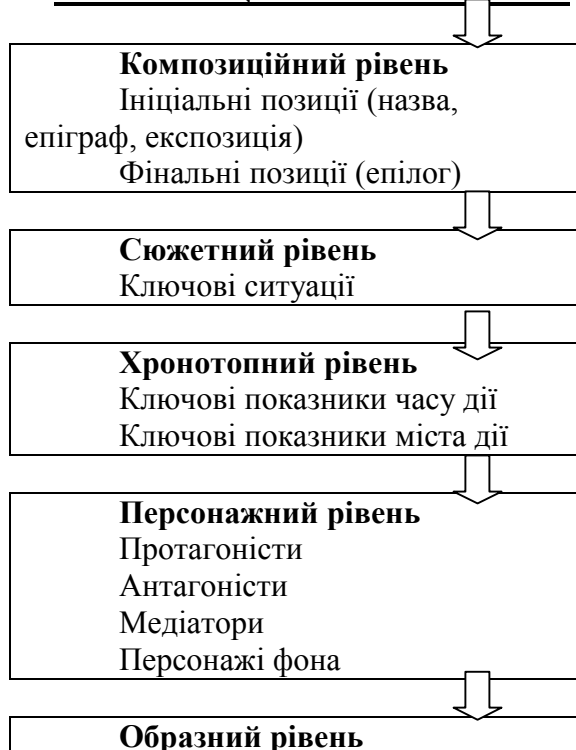
переходить до сфери колективної; на цьому шляху він може зазнати суттєвих змін; концепт – це константа історичної, національної, соціально-культурної свідомості; водночас концепт, як найширша семантична одиниця, позначена універсальністю, має відношення до загальнолюдської сфери (Є. Кубрякова, Д. Лихачов та ін.). Українські вчені О. Сусов, І. Сусов закріплюють за цим поняттям мінімальну одиницю знання, локалізовану в пам'яті людини [14, с. 17]. Оскільки люди спілкуються між собою, відбувається взаємний обмін певною інформацією, що призводить до створення колективного, надособистісного концепту, через зіткнення індивідуальних концептів

різних особистостей. Дослідник О. Приходько вважає, що концепт “є не просто “схоплене” мовою поняття, а суть поняття етно-соціо-лінгвокультурне” [15, с. 21]. Дослідник В. Карасік в концепті виділяє “образно-перцептивну, понятійну та валоративну складові” [16, с. 73]. Проте жоден концепт не може бути статичним. Кожна історична епоха поширює та помножує його первісне значення. З іншого боку – це поновлення значень може виникати і в середині однієї епохи завдяки неоднорідності самого суспільства та сфер застосування концепту.

Концептний аналіз художнього тексту має виявити парадигму культурно значущих концептів того чи іншого письменника, або того чи іншого етапу його творчої еволюції. Тоді уможливується наукове моделювання авторської концептосфери. Тому необхідним є виявлення ключового концепту, що складає ядро індивідуально-авторської художньої картини світу, та системи субконцептів, що складають його периферію, слугують варіативним втіленням у певному тексті або сукупності текстів.

У літературознавстві концептний аналіз твору має проводитися на композиційному, сюжетному, хронотопному, персонажному та образному рівнях. Наприклад, композиційно ключовий концепт, може бути заявлений у епіграфах до творів, оскільки епіграф – це завжди концептуальне ядро твору. Другий важливий композиційний елемент у концептній організації творів – їх ключові ситуації. До них належить, перш за все, ситуації ініціальні (експозиційні та фінальні).

РІВНІ КОНЦЕПТНОГО АНАЛІЗУ



Лейтмотивна лексика Символіка Тропіка

Для ілюстрації структури поняття “концепт” та рівнів концептного аналізу у літературознавстві залучимо роман Г. Бьолля “Ангел мовчав” (1951), де виділяємо головний концепт “війна” й розглянемо, за допомогою яких засобів він уводиться в саму наративну тканину творів Бьолля. Аналіз починається з назви роману. Назви, подібно до епіграфів у наративній структурі твору, виконують прогностичну функцію. Назва цього роману містить два ключових слова: “ангел” і “мовчання”. Подальший аналіз експозиційної та фінальної частин роману показує, що “ангел” дійсно виступає як основний символічний персонаж твору. Першою фігурою, на яку протагоніст натрапив у зруйнованому місті, була гіпсова статуя ангела. Спочатку він здається героєві живою істотою. Подумки протагоніст часто повертається до цієї зустрічі, згадує її подробиці. Пізніше, зустрічаючи поглядом статую ангела, герой уже посміхається йому, як старому знайомому.

У фінальній частині дія переноситься на цвинтар. Там лежить повалений у бруд надгробок – мармуровий ангел. Він також виступає мовчазним свідком, проте цього разу свідком підступної змови двох антагоністів. Так персонаж-символ, ангел, носій безперечно позитивних якостей, починає водночас асоціюватися з пасивністю. Одвічно добрий, він не може перешкодити злу в навколишньому світі. Концептно це провіщає, що майбутній провідний субконцепт зрілого Бьолля, “байдужість”, починається із свого попередника субконцепту “пасивність”. Окрім концептотворчого символу “ангел” аналогічно діють у романі символи “хліб” та “натовп”. Їх сукупність створює концептуальне поле навколо головного концепту “війна”. До нього входять субконцепти: “примарність”, “фізичний біль”, “моральне страждання” та “смерть”. Вони втілюються композиційно за допомогою ключових ситуацій, проте саме вони їх імпліфікують та посилюють.

Специфіка часової організації нарації в романі полягає, перш за все, в найдетальніших ретроспекціях героя. Його остання доба перед військовою службою показана повністю. Це ускладнює та поглиблює наративну структуру зарівно з ускладненням та поглибленням психостану героя до розуміння, як мир “може готувати” війну.

Місце дії роману відбувається у поруйнованому війною місті Кьольн – рідному місті письменника. Через це нарація Бьолля інтимізується, а концепт “війна” втягує в своє концептуальне поле субконцепт “рідний дім”. Основні просторові об’єкти, які цікавлять протагоніста, – це шпиталь, церква та його “новий дім”. Їх простір є для нього своїм. Недаремно саме з ними пов’язано символіку ангела. Чужим простором для нього є вокзал, а також контора антагоніста. В їх описі з’являються негативні символи “натовп” (як один із проявів субконцепту

“фізичний біль”) і “примарність” (як втілення субконцепту “моральне страждання”). Природу протиставлено в цьому романі не “чужому”, а “своєму”, не спокійному, а трагічно понівеченому місту. Вона буває навесні, але тепер в містах несе на собі наслідки воєнних дій, а байдужість квітучої природи “повертає” місту його соціальну байдужість, що призвела до суцільної руйнації [17, с. 9 – 10].

Ми розглянули принципи концептного аналізу художнього твору, коли для науковця предметом дослідження художнього твору є концепт, вербально реалізований у тексті твору. Якщо ж концепт виявляється ідеєю, що стоїть у центрі твору і сам твір, здебільшого, виконує обслуговуючу концепт функцію, маємо застосувати концептуальний аналіз, тобто аналіз концепцій. Зважаючи на це, праця українського науковця Бориса Шалагінова “Люцінда” Ф. Шлегеля як роман-концепт” є засадничо важливою [18]. У своїй статті вчений спирається на теорію концепту філософів Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі [19, с. 2]. На думку цих мислителів, вся філософія – це “мистецтво формувати, створювати, виготовляти концепти”, які є самостійними системоутворюючими елементами, що визначають шлях до знання через формування вектора мислення. “Концепт” задає певні умови мислення, системну рамку, правила мисленнєвої “гри”, – зазначає Б. Шалагінов. Переносючи вказане поняття у площину художнього твору, можемо припустити, що концепт – це певний імпульс, що направляє розвиток сюжету твору. За такої організації твору у ньому неодмінно мають відбутися суттєві художньо-естетичні зміни. Образовалоративна складова твору, як витвору мистецтва, може поступитися місцем, у термінології Б. Шалагінова, абстрактному, філософському субстрату, втіленому у художній формі [20, с. 18]. Твір здебільшого буде базуватися не так на художній, як на дискурсивній (раціоналістичній) основі. “Концептуальний” підхід пропонує Б. Шалагінов для інтерпретації як самого жанру вказаного твору, який, слідом за науковцем, будемо називати роман-концепт, так і окремих його елементів, основним з яких постають концептуальні персонажі твору.

На думку мислителів Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, “концептний персонаж” – це таке собі *alter ego* філософа: “Концептний персонаж – це не представник філософа, скоріше навіть навпаки, філософ являє собою лише тілесну оболонку для свого головного концептного персонажа і всіх інших, які...є справжніми суб’єктами його філософії” [19, с. 85]. Так, філософи називають Сократа головним концептним персонажем платонізму, Заратустру, Діоніса – ніцшеанства; Ідіот – концептний персонаж Ніколая Кузанського. Б. Шалагінов додає, що, приміром, Ісус чи диявол можуть сприйматися як образи-концепти для Мільтона, Гете, Достоевського, Булгакова, а “наївний спостерігач” у творах Монтеस्कє, Свіфта, Вольтера є прикладом концептного персонажа на архетиповій основі. Вчений зауважує, що “концептність” лежить в основі більшої частини творів просвітницької літератури, зокрема, Монтеस्कє, Вольтера,

Дідро, Руссо та інших, які традиційно називають філософськими романами.

Подібність роману-концепту і філософського роману в умовній заданості, формуванні ідеї-сюжету, де весь хід твору, розгортання подій зумовлені ідеєю, що стоїть в центрі всього твору і дає імпульс розвитку сюжету. Проте філософському або інтелектуальному романові притаманні дискусії, які мають привести читача до істини, первісно вкладеної автором у твір. І не обов'язково вона (істина) відкрито проголошується письменником на кшталт суто філософських трактатів. В інтелектуальному романі читач приходять до власного висновку, автор залишає для реципієнта можливість обрати істину, близьку читачеві, проте все ж таки хід думки формує письменник. Натомість роман-концепт позбавлений полеміки і дискусії, автор на сторінках твору пропонує познайомитися з його власним судженням, висновком, своєю точкою зору на проблеми, які хвилюють саме письменника.

Основою жанру роману-концепту є не поетична концепція, а концепт, “і жанрологія покликана не виражати художність, а “обслуговувати” концептність” [18, с. 37] В романі-концепті будь-яка ідея автора, не обов'язково філософська, може стати предметом проголошення і декларування. Оповідач такого твору – “особа виразно рефлексивна, не спонтанна і не наївна. Його позиція – відчужена, естетична, задана. Його стиль – це скоріше образ, наслідування стилю. Це – самоспостереження, самоконтроль, саморозв'язання, іронія”, – наголошує Б. Шалагінов. На відміну від суто філософського роману, в романі-концепті ідеї не перевіряються впродовж розповіді, для персонажів автор-письменник спеціально не створює фікціональних ситуацій, з метою виявити, проявити, випробувати свої теоретичні настанови. “Стиль твору – це ніби ілюстрація до слів Ніцше про те, як “аполонічна тенденція” може “переродитися на логічний схематизм”, – вказує дослідник [18, с. 35].

Отже, для нас важливими категоріями концепту є умовність, заданість, схематизм. У творі, основою якого є умовна заданість (концепт), художність посідає останнє місце, тоді як на першому – здатність “обслуговувати” концептність [18, с. 37]. Це виражається в особливій побудові твору, коли розгортання сюжету зумовлене концептом, що є основою твору, а також у наявності концептуальних персонажів, які не є художніми образами, героями роману в традиційному розумінні цих термінів.

Так, наприклад, у романі сучасного французького письменника Мішеля Турньє (нар. 1924 р.) “Каспар, Мельхіор і Вальтасар” героїв твору ми схильні розглядати як концептуальні персонажі, які створені за законами не художнього образу, а риторики і є більше риторичними фігурами, оформленими “під” художні образи, ніж власне художніми образами [18, с. 37]. Доводи на користь цього знаходимо в тексті, до аналізу якого ми і звертаємося.

Роман розпочинається з розповіді Каспара про себе самого: “Черен я, но я цар” [21, с. 5]. Так само парафраза “Беден я, но я царь” відкриває розповідь Мельхіора. Історія подорожі Вальтасара також викладена від імені самого царя. Всі три розповіді мають очевидний філософський відтінок, міркування персонажів схожі своїм філософуванням, і так би мовити тоном розповіді, хоча герої роману – люди різного віку, різного віросповідання, належать до різних країн, виховувалися в різних культурних середовищах тощо. Навіть думки героїв збігаються. Так, наприклад, Каспар і Вальтасар однаково вважають що чорношкірому в більшій мірі пасують яскрава одежа, золоті масивні прикраси, дорогоцінні амулети і намиста: “...африканское тело в особенности красят яркие одежды, массивные золотые украшения, драгоценные камни, но те же самые предметы на теле Бильтины казались тяжелыми, чужеродными...”, [21, с. 23] – говорить Каспар, милуючись білою рабинею. “Сомнений нет: у негра больше сродства с образом, нежели у белого. Чтобы убедиться в этом, достаточно увидеть, насколько лучше белых он носит украшения, яркую одежду и в особенности изделия из камней и драгоценных металлов” [21, с. 58], – робить висновок Вальтасар, спостерігаючи за людьми із почту царя Каспара. Загалом, складається враження, що розповідей про царів насправді не три, а одна, від однієї особи, настільки вони схожі в своїй основі.

Концептуальність образів царів доходить своєї кульмінації в епізоді зустрічі трьох волхвів із четвертим волхвом, якого немає в канонічних Євангеліях, розповідь про нього міститься в апокрифічних джерелах, які і використав М. Турнье. Кожен з трьох царів по черзі ділиться своїми враженнями від зустрічі з новонародженим Месією, і тут стає ще більш очевидним, що ці розповіді носять суто риторичний характер. Каспар, Мельхіор і Вальтасар проголошують істини, відкриті для них маленьким Христом, які схожі на добре підготовані проповіді, в кінці яких незмінно є висновок, мораль.

Виявлення у творчості письменника тих чи інших рис (ознак) роману-концепту, як їх пропонує Б. Шалагінов, дає змогу визначити художнє мислення досліджуваного автора як концептове. Саме концептуальність ми вважаємо особливістю художнього мислення М. Турнье. Роман “Каспар, Мельхіор і Вальтасар” містить властиві для роману-концепту риси: схематичність, наявність ідей-концептів, що стоять у центрі твору і дають імпульс розвитку сюжету, присутність концептуальних персонажів тощо.

Над вивченням поняття “концепт” продовжує працювати багато українських і зарубіжних дослідників: Й. Стернін, В. Телія, В. Маслова, С. Нікітіна, Т. Радзієвська, О. Нежевська, Н. Слухай, В. Іващенко та інші.

Літературознавство, когнітивна лінгвістика і філософія мають у своєму термінологічному апараті однаковий термін “концепт”, проте семантична наповненість його у цих дисциплінах різна, тому, на нашу думку, доречно уточнити терміни, що походять від іменника “концепт”.

Стосовно аналізу авторських концептів, реалізованих і вербально проявлених у творах художньої літератури, варто застосувати термін “концептний аналіз”. Для виявлення концептів, що постають у якості теоретичної основи твору і є базовими для роману-концепту, пропонуємо залучити термін “концептуальний”, бо мова йде саме про аналіз концепцій. Якщо ж аналіз концептів проведено за допомогою методів когнітивної лінгвістики та концептології, доречним було б визначення цього аналізу як “концептологічного”.

Література

1. **Бабенко Л. Г.** Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика : учебник [практикум] / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – [2-е изд.]– М. : Флинта : Наука, 2004. – 496 с.
2. **Сучасна лінгвістика:** термінологічна енциклопедія / [укл. О. Селіванова]. – Полтава : Довкілля – К., 2006. – 716 с.
3. **Демьянков В. З.** Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке / В. З. Демьянков // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.infolex.ru/Concept.html>.
4. **Хализев В. Е.** Теория литературы: [учебник] / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2007. – 405 с.
5. **Гак В. Г.** О семантической организации текста / В. Г. Гак // Лингвистика текста : материалы науч. конф. – М., 1974. – С. 67 – 73.
6. **Гальперин И. Р.** Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.
7. **Новиков Л. А.** Язык и художественное познание: Методологические заметки об эстетическом освещении действительности / Л. А. Новиков // Методология лингвистики и аспекты изучения языка. – М., 1988. – С. 89 – 96.
8. **Поляков М. Я.** Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Я. Поляков. – М. : Советский писатель, 1978. – 448 с.
9. **Торсуева И. Г.** Детерминированность высказывания параметрами текста / И. Г. Торсуева // Вопросы языкознания. – 1986. – № 1. – С. 18 – 25.
10. **Храпченко М. Б.** Художественное творчество, действительность, человек / М. Б. Храпченко. – М. : Советский писатель, 1982. – 416 с.
11. **Степанов Ю. С.** Константы. Словарь русской культуры: Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – [3-е изд. ; испр. и доп.]. – М. : Академический проект, 2004. – 992 с.
12. **Лихачев Д. С.** Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия АН СССР. Серия литературы и языка – 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 3 – 9.
13. **Каратаєва Г. М.** Концепт/текстовий концепт/текстовий концепт-константа: проблематика тлумачення / Г. М. Каратаєва // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер. : Романо-германська філологія. – 2007. – № 773, вип. 52. – С. 42 – 44.
14. **Сусов А. А., Сусов И. П.** Размышления о концептах / А. А. Сусов, И. П. Сусов // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – Харків : Константа, 2006. – № 726. – С. 14 – 20. – (Серія: Романо-германська філологія).
15. **Приходько А. Н.** Концепт как трехмерное ментальное

образование / А. Н. Приходько // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна.– Харків: Константа, 2006. – № 726. – С. 20 – 25. – (Серія: Романо-германська філологія). **16. Карасик В. И.** Введение в когнитивную лингвистику : [учеб. пособие] / В. И. Карасик, А. А. Кретов, З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Кемерово : Кузбассвуиздат, 2005. – 220 с. – (Концептуальные исследования ; вып. 4). **17. Постолова И. В.** Романи Генріха Бюлля про війну: структура і концептосфера : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 – “література зарубіжних країн” / І. В. Постолова. – Сімферополь, 2008. – 20, [1] с. **18. Шалагінов Б. Б.** “Люцінда” Фрідріха Шлегеля як роман-концепт / Б. Б. Шалагінов // “Вікно в світ” : Німецькомовні літератури. – К., 2007. – № 1.– С. 29 – 39. **19. Делёз Ж., Гваттари Ф.** Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – М. : Алетейя ; СПб, 1998. – 286 с. **20. Криза теорії:** Міжнародна наукова конференція (18 – 19 жовтня 2007 року). Програма та анотація поданих доповідей. – Чернівці, 2007. – 58 с. **21. Турнье М.** “Каспар, Мельхиор и Бальтазар”. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 318 с.

Постолова І. В., Зана Л. Ю. Літературознавчий аналіз художнього твору: функціонування поняття “концепт”

Стаття містить спробу систематизованого опису поняття “концепт”, його вживання у літературознавчому дослідженні (при цьому уточнено різницю між філософським романом та романом-концептом). Детально розглянуто та уточнено поняття “концептний аналіз”, “концептуальний аналіз”, запропоновано поняття “концептологічний аналіз”. Задля наочності аналізу поняття “концепт” та “концептний аналіз” у статтю введено таблиці структури поняття “концепт” та рівнів концептного аналізу, які підкріплені прикладами з художнього тексту.

Ключові слова: “концептний аналіз”, “концептуальний аналіз”, “концептологічний аналіз”, роман-концепт, структура поняття “концепт”, рівні концептного аналізу.

Постолова И. В., Зана Л. Ю. Литературоведческий анализ художественного произведения: функционирование понятия “концепт”

Статья содержит попытку систематизированного описания понятия “концепт”, его употребление в литературоведческом исследовании (при этом уточняется разница между философским романом и романом-концептом). Детально рассмотрено и уточнено понятие “концептный анализ”, “концептуальный анализ”, предложено понятие “концептологический анализ”. Для наглядности анализа понятия “концепт” и “концептный анализ” в статью введены таблицы структуры понятия “концепт” и уровней концептного анализа, которые подкреплены примерами из художественного текста.

Ключевые слова: “концептний аналіз”, “концептуальний аналіз”, “концептологічний аналіз”, роман-концепт, структура поняття “концепт”, рівні концептного аналізу.

Postolova I. V., Zana L. Y. Literary analysis of the artistic work: the functioning of the notion “concept”

The article contains an attempt of the systematized description of the notion “concept”, its use in literary research (the difference between the philosophical novel and the novel-concept is thus specified). The notions “concept analysis” and “the conceptual analysis” are considered and specified in details, the notion “conceptological analysis” is offered. The tables of structure of notion “concept” and of the levels of concept analysis which are supported by examples from the literary text are introduced for better representation of the analysis of the notion “concept” and “concept analysis” in article.

Key words: “concept analysis”, “the conceptual analysis”, “conceptological analysis”, the novel-concept, structure of the notion “concept”, levels of the concept analysis.

**Вивчення літературного процесу,
творчості окремих письменників,
пов'язаних зі Слобожанщиною**

УДК 821.161.2-3 Івченко. 09

Н. Ю. Акулова

**ПОЕТИКА ПСИХОЛОГІЗМУ
В ПРОЗІ МИХАЙЛА ІВЧЕНКА**

Психологізм у літературознавстві називають “універсальною, родовою якістю” мистецтва слова [1, с. 57], “його іманентною властивістю сповіщати дещо про “душу”, про “внутрішній світ” людини” [2, с. 70]. Як зазначає А. Єсін, “психологізм – це достатньо повне, докладне й глибоке зображення почуттів, думок і переживань вигаданої особистості (літературного персонажа) за допомогою специфічних засобів художньої літератури” [3, с. 18]. Окрім цього, зазначає В. Фащенко, “психологізм також визначається як художня система форм (типів) і засобів зображення та вираження людської психіки в літературі” [1, с. 57].

Як переконливо довів М. Кодак, зображення внутрішнього світу літературних персонажів послідовно й закономірно детермінується родовими прикметами твору; реалізується через жанрове мислення письменника; узалежнюється ставленням художника до ідеї розвитку психіки, пізнаваності внутрішнього світу людини; змінюється залежно від філософської бази мистецького образотворення тощо [2, с. 70 – 95]. Проте, зрозуміло, що в кожного митця свій індивідуальний підхід до “людинознавчих досліджень”, зумовлений насамперед його світоглядом, ідейними настановами, від яких залежить добір форм психологізму і засобів психологічного аналізу, їх своєрідне комбінування й розміщення в тексті твору. Активізація уваги М. Івченка до “глибин людського буття”, що виступає важливим структурно-системним рівнем поетики його прози, зумовлена, перш за все, особливістю світогляду автора.

Суб’єктивізм став одним із засадничих в імпресіоністичному мистецтві, багато в чому визначивши його естетичні параметри. Імпресіоністи проголосили “суб’єктивність істини”, писав О. Вальцель, вважаючи, що “кожна людина сприймає світ по-своєму” [4, с. 47]. Закономірно, однією з важливих характеристик літературного імпресіонізму стало глибинне проникнення в “безодню” людської психіки. Як зазначила О. Євніна, в центрі уваги таких європейських письменників, як Е. Золя, Г. Джеймс, К. Гамсун та ін., перебували “...

вже не пригоди героя і не так події його життя, як відчуття, настрої, зміна душевних станів” [5, с. 146 – 147].

В українському літературному процесі яскравим виявом цих тенденцій стала психологічна майстерність М. Коцюбинського. Істотну відмінність психологізму М. Коцюбинського від його попередників, авторів-реалістів ХІХ ст., визначило насамперед звернення письменника до “суцільних внутрішніх рефлексій” людини [6, с. 33]. У таких творах, як “Цвіт яблуні”, “Невідомий”, “Intermezzo”, “На острові” тощо, митець описує не об’єктивну дійсність, а тільки уявлення своїх героїв про неї. Подібний підхід до відтворення внутрішнього світу людини, що відобразив одну з основних прикмет творчого методу М. Коцюбинського, своєрідно зумовив здобутки українських прозаїків 1920-х років. Серед них виразним психологізмом вирізняється творчість М. Івченка. Проте увага дослідників до цього аспекту прози митця має лише принагідний характер (С. Журба [7], О. Романенко [8], О. Філатова [9]). З огляду на це, дослідження поезії М. Івченка в межах категорії художнього психологізму є актуальним науковим завданням.

До пізнання глибин людської свідомості М. Івченко наближається за допомогою різноманітних форм психологізму: прямої, опосередкованої (непрямої) та описової. Найпростішим способом відтворення емоційних процесів персонажа традиційно вважається описова форма психологізму, яка здійснюється за допомогою називання, “гранично стислого позначення тих процесів, які відбуваються у внутрішньому світі” героя [3, с. 13]. При цьому слід зауважити, що вже в ранніх своїх творах М. Івченко відмовляється від простого узагальненого позначення душевного стану персонажа. Письменник вдається до комбінованого застосування основних форм психологізму (і, відповідно, властивих їм засобів та прийомів) у залежності від їх художньої та психологічної доцільності, зображально-виражальних можливостей. У такому ракурсі окремої дослідницької уваги вимагають основні прийоми психологічного аналізу в прозі М. Івченка, що і є метою нашої статті.

Талант М. Івченка-психолога проявляється перш за все в майстерному відтворенні внутрішнього мовлення персонажів. Такий спосіб зображення душевних процесів людини письменник застосовує доволі часто, розкриваючи перед читачем багатогранне життя дійових осіб. Зауважимо одразу, що внутрішнє мовлення застосовується М. Івченком за певних психологічних обставин. Так, наприклад, повсякчасне звернення я-оповідача протягом сюжету повісті “Землі дзвонять” до філософських роздумів або аналізу власних емоційних рефлексій обумовлюється його максимальним психічним напруженням. У художніх творах прозаїка фіксуємо монологи-роздуми, монологи-спогади, монологи-мрії, монологи-сповіді, через які здійснюється характеристика умонастрою героїв, їхніх морально-етичних або інтелектуальних шукань, розкриваються приховані мотиви дій і вчинків персонажів, відбувається психологічне поглиблення характерів дійових

осіб, яскраво втілюються почуття і переживання тощо.

Ураховуючи загальну філософську спрямованість творчості М. Івченка, закономірно, що найбільш характерними для його героїв є монологи-роздуми. І. Страхов за критерієм направленості мислительного процесу виділив “роздуми для себе” й “роздуми для інших” [10, с. 23]. Аналіз Івченкової прози доводить, що душевний стан героїв у нього зазвичай безпосередньо залежить від вирішення складних моральних і/або філософських питань. Тому доміантною формою вираження напружених інтелектуальних шукань персонажів у творах прозаїка виступають монологи-роздуми “для себе”. Зауважимо, що в прозі М. Івченка, особливо в творах, написаних після 1919 р., найчастіше фіксуємо звернення героїв до екзистенційної проблематики, що загалом характерно для імпресіоністичної літератури [11, с. 50]. Так, екзистенційні роздуми персонажів становлять основу психологічного конфлікту в новелі “До землі (Лірика осені)”, оповіданнях “Місто вмерло”, “В первісні простори”, “Смертний спів”, “Березневі вітри”; через них подано внутрішній неспокій героя повісті “Землі дзвонять”; розкрито причину душевного розладу героїв “Зеленого вікна” та “Землі в цвіту”; вмотивовано вчинки Королевича з оповідання “Королівна Зелених Борів” тощо.

Покажемо на конкретному прикладі, настільки суттєвим для психологічної характеристики дійових осіб є значення внутрішніх монологів у творчості М. Івченка.

Через потік думок письменник яскраво відтворює напружені вагання Івана Семеновича Косеня в той момент, коли чоловік, розглядаючи фотокартку своєї дружини, котра після чергової сварки з ним потрапила до лікарні, намагається виправдатися перед самим собою (“У сонячній колі”, 1929): “Тепер, – він подумав, – її справді перерізано тим тягарем; лінії пройшли двома діагоналями прямокутника від плечей, перетнувшись у грудях, десь близько від серця. Вона, справді, поламана й побита. Але не від нього, принаймні спочатку. І гірше за все, що пережиті колись турботи й болі вимагали тепер відплати, винагороди. Хтозна, певне, світ в основі становить нуль, цю центральну точку рівноваги в підйомі. Недарма ж ті мудрі індуси додумались до цього нульового принципа” [12, с. 527]. Внутрішній монолог доповнюється короткою, але влучною авторською ремаркою, яка ще раз резюмовано підкреслює гострий внутрішній конфлікт героя: “Але гострий, невгамовний біль, біль утраченої рівноваги, а може, злагоди й щастя, пожадливо й голодно смоктав йому серце” [12, с. 527].

Наведений уривок яскраво демонструє вміння М. Івченка наділяти той або інший прийом психологізації багатофункціональністю, адже тут автор не лише психологічно достовірно передає зміст думок і почуттів героя. Внутрішній монолог Івана Семеновича має ще й характерологічну функцію: письменник показує звичку прагматичного науковця “розкладати все по полицях”, підкріплюючи свої думки набутими

знаннями, і, більше того, керуватися логікою навіть у такій ірраціональній сфері, як почуття між чоловіком і жінкою. Окрім цього, монолог-роздум Косеня містить вказівку на духовний стан його дружини Лілі – митець застосовує характерний для нього прийом зображення одного персонажа через ставлення до нього іншого. Показовим для характеристики психологічної майстерності М. Івченка нам видається також застосування “прийому навпаки”, коли через ставлення героя до інших персонажів твору, автор збагачує характерологічний портрет сприймаючого.

Порівняно нечасто зустрічаємо в прозі М. Івченка монологи-роздуми персонажів, які звернені назовні, мають конкретного адресата. Письменник удається до них з метою опосередковано вказати на причину внутрішніх страждань героя, як, приміром, в оповіданні “Тіні нетлінні” (1919), коли читач дізнається, чому Стась відчуває в душі “постійно палаючі болі” [12, с. 117]: “Не чаруй мене чарами, Іє, не сплітай мені з вінків налігачів. В ранкову пору ти принесла мені пучок найсвіжіших квіток, росою зрошених, сонцем обласканих. І прокинулась тоді душа моя, тисяча голосів повстала в ній. А хотів би я так заспівати, щоб задзвеніла моя пісня на цілий світ. Щоб одгукнулись на неї мільйони змучених людей. Понесу я до них радість, радість ласки, що украв у квітів твоїх...” [12, с. 118]. У наведеному монолозі привертає увагу особливий метафорично-образний спосіб мислення героя. М. Івченко поєднує пряму (внутрішній монолог) та опосередковану (добір лексики, загальна настроєва тональність тощо) форми психологізму і показує, що перед нами натура творча, а отже, надзвичайно вразлива. Прагнучи звільнитися від болісних спогадів про померлу наречену (а можливо, й від почуття провини за її смерть), молодий піаніст так формулює цю думку: “Не тужи, моя люба, не будуй кліток мені, не сплітай уздечок” [12, с. 118].

Утім, психологізм М. Івченка набагато глибший і складніший. Це яскраво проявилось у відтворенні прозаїком стрибкоподібного асоціативного мислення героїв, коли ізольований потік думок переривається враженнями від зовнішніх впливів. При цьому зовнішні подразники “асимілюються” основним потоком думки. Таким є монолог-роздум старого Федора Кирпулі (переданий у формі невластне прямого мовлення) під час розмови із сином, який приїхав погостювати “в рідну оселю”. Спогади або зовнішні враження повсякчас асоціюються із думками героя про себе, основна думка кружляє колом – монолог починається і завершується роздумами діда Кирпулі про важке нужденне життя, що вже добігає кінця. Згадуючи про свої домашні клопоти, Федір безсторонньо фіксує зором стару грушу, яка нагадує йому про його власний вік; худі та жовті руки сина змушують згадати про власну долю – щоденну важку роботу, навіюють колишні мрії, повертаючи думки старого до “відправної точки”: життя спливає, а пожити “в покої та ситих розкошах” так і не довелось [12, с. 160 – 161]. Отже, зовнішні

враження виявляються співзвучними переживанням героя. Зауважимо, що асоціативний монолог письменник використовує в тих випадках, коли прагне підкреслити найвищий ступінь емоційної напруги – нервову виснаженість (“До землі (Лірика осені)”) або різке збудження (“Весняної ночі”).

Як видно з наведених вище прикладів, загалом у прозі М. Івченка можна виділити декілька основних способів передачі внутрішнього мовлення: монолог передається від першої особи персонажа, коли психічний процес розкривається перед читачем у його безпосередньому перебігові, або подається у формі авторського переказу (невласне пряма мова), зберігаючи при цьому індивідуальну специфіку мовлення героя. Хоча форма “Ich-Erzählung”, за словами І. Страхова, “це – ніби моментальні знімки внутрішніх монологів у їх психологічній безпосередності” [10, с. 20], все ж вона має обмежені можливості. Як зазначає А. Єсін, “при ній психологізм ніби штучно озовніщує те, що за самою своєю природою має залишатися внутрішнім і зображуватись як внутрішнє” [3, с. 40]. Саме тому, на наш погляд, найчастіше письменник вдається до комбінованого застосування обох форм, що дозволяє йому як мінімум уникнути одноманітності психологічного зображення-вираження і як максимум значно розширити художню та психологічну достовірність описуваного.

Характерним психологічним станом для героїв М. Івченка є внутрішнє роздвоєння. Найкраще показу такого емоційного стану служать “внутрішні голоси”. У контексті Івченкової прози важливо підкреслити таку особливість: внутрішні голоси в творах письменника зазвичай персоніфікуються, при цьому їх джерелом може виступати безпосередньо свідомість героя або ж такі голоси лунають іззовні. Іноді внутрішній голос розкриває перед героєм непідвладну для раціонального осмислення істину: “У вечірнім поросі чую думку, що йде над селом, над цими землями: тисячоліття пройдуть над цими ярами! Помахом крила хтось навів спокій на ці землі – і вони понесуть його в далечинь віків” [12, с. 408] (“Землі дзвонять”), однак частіше він стає ознакою прояву найнижчих інстинктів людини. Такий голос штовхає героїв на необдумані імпульсивні вчинки – відчуваючи непереможне сексуальне бажання до жінки, Василь Павлович зізнається: “Я підходжу і починаю знову ласкати її, почуваючи, як якась нова звіряча хвиля щось нещире шепоче мені” [12, с. 93] (“Шуми весняні”); в оповіданні “Смертний спів” через внутрішній голос втілюється потужний інстинкт самозбереження: “Якийсь маленький чортяка шепотів мені на вухо, підбивав на цю спокусу” [12, с. 283].

Неважко помітити, що в наведених прикладах М. Івченко не конкретизує зміст “повідомлення”, однак це й не потрібно, адже зі сказаного попередньо читач і сам розуміє, про що йдеться. Така недомовленість при психологічному позначенні постійно з’являється в пізній творчості письменника (“Важкі думки йому (Кіндратові. – Н. А.)

сідали в голову і розпускались у довгу нитку, що солодкою отрутою вплутувалась у серце” [12, с. 307] (“Земля в цвіту”); “Йому (Векші. – *Н. А.*) вставали якісь теплі картини, і він солодко мріяв і по-дитячому сміявся” [12, с. 290] (“Векша”); “А коли знову повернулась на своє місце, її (Вівді. – *Н. А.*) сині губи жували якусь свою думку” [12, с. 360] (“Порваною дорогою”) тощо), що дозволяє, уникаючи зайвих повторів, показати тривалість або повторюваність процесу мислення.

У контексті сказаного зазначимо принагідно, що не тільки інтелектуальні, але й емоційні процеси М. Івченко передає за допомогою прийому замовчування, що стимулює читача самостійно аналізувати внутрішній світ особистості. За словами А. Єсіна, у творі формується особлива атмосфера, “насичена психологізмом”, “виникає парадоксальна на перший погляд ситуація: образ будується психологічно, однак у певні моменти майже без застосування власне психологічного зображення” [3, с. 49]. У якості прикладу наведемо фінальну сцену з повісті “У сонячній колі”, де описується несподіване, однак таке бажане для Івана Семеновича повернення його дружини Лілі: “Косень підійшов ближче і, нічого не кажучи, упав просто головою на коліна Ліліні. Лілія лише здригнулась, але не змінила пози і нічого не сказала. Тільки пізніш рука її кволо лягла йому на голову, а коли він звів на неї очі, одна велика сльоза впала йому просто на чоло...” [12, с. 619]. Автор не розкриває думок Косеня і Ліліних почуттів, однак сцена, безсумнівно, психологічно виразна. Крім того, повість має відкритий фінал, що свідчить: душевна драма героїв не вичерпується описаним, вона, вочевидь, триватиме й далі. Психологічний зміст її повинен самотужки домислити читач.

У прозі М. Івченко духовний світ персонажів окреслюється чіткіше, набуває рельєфності та виразності завдяки активному використанню письменником непрямой форми психологізму, коли через зовнішні прояви зображуються особливості внутрішнього буття людини. У системі психологізму письменника опосередкована форма психологізму (в її співвідношенні з прямою) в усій повноті своєї зображальної масштабності проявилася уже в ранній творчості через використання пейзажів [див.: 14].

Особливості психологізму прози М. Івченко проявляються також у специфічному використанні портретних характеристик персонажів. У творах письменника ми не знайдемо жодного цілісного портретного опису. Увага митця найчастіше прикута до окремих деталей зовнішності героїв, які вступають своєрідним “індикатором” певних інтелектуальних процесів або конкретних почуттів чи переживань героя в даний момент. У ранній прозі М. Івченко портретні характеристики дійових осіб зустрічаються вкрай рідко і зазвичай мають факультативний, доповнюючий характер, адже штрихи портрета подано поруч із безпосереднім відтворенням думок героя у формі внутрішнього монологу, докладним авторським аналізом і т. ін. У переважній більшості

випадків письменник звертається до зображення виразу очей: “А Катерина стоїть і мовчки слідкує за мною цікавими, веселими очима” [12, с. 34] (“До землі (Лірика осені)”); “Лице закрито вуаллю. Тільки темні очі горять якоюсь тугою” [12, с. 56] (“Шуми весняні”); “Очі її глибоко-темні холодною ласкою лісових струмків бавили ніжно – болісною тугою лоскотали, затишно-радісні таємниці віщували” [12, с. 112] (“Королівна Зелених Борів”); “І червоне обличчя його лагідною усмішкою світилось, і сині очі теплий привіт посилали назустріч” [12, с. 124] (“Тіні нетлінні”) тощо.

Роль психологічного портретування в М. Івченка помітно збільшується в творах, написаних після 1920-го р. Описи зовнішності персонажів не тільки стають більш докладними, зростає їхнє психологічне навантаження: за рисами обличчя героїв читач може безпомилково судити про їхній душевний стан. Таким є, наприклад, портретний опис Миколи Буця (“Земля в цвіту”), котрий знесилився від постійних злиднів і важкої праці: “Микола ще кілька хвилин посидів у задумі, а очі йому були злякані й стомлені турботами. Щоби йому підвело, коло рота лягло кілька застаркуватих зморшок. Йому було лише років тридцять п’ять, а виглядав він зовсім старим” [12, с. 304]. Додамо, що психологічну характеристику персонажа письменник фактично обмежує описом деталей зовнішності.

Неабиякого значення в системі Івченкового психологізму набуває опис зовнішніх проявів переживання героїв через відтворення подробиць їхньої поведінки, міміки, жестів, фізіологічних реакцій тощо. Ось як майстерно показує М. Івченко жах молоді дівчини перед натовпом зголоднілих до жіночого тіла чоловіків: “В безнадійній розпуці вривалась в подушку, наче захисту шукала в ній, переверталась з боку на бік. І потім стихла – згорнулась в маленький клубочок і так застигла. Лише тремтіння нервовими хвилями час від часу коливало тіло” [12, с. 123]. Згодом письменник так само опосередковано передає почуття згвалтованої вже героїні: “Лежала безсила і непорушна, і як були розкидані руки й ноги, так і зоставались в байдужій втомі” [12, с. 123] (“Тіні нетлінні”).

Прониклива спостережливість М. Івченка при зображенні внутрішнього світу людини набула своєрідного втілення в “матеріалізації психічного стану персонажа” [15, с. 83]. Виокремлюючи специфічні ознаки літературного імпресіонізму, О. Євніна слушно наголошує на **“особливій формі психологізму, який враховує знову відкриті підсвідомі, плінні й важко вловимі настрої і почування, зв’язок духовних процесів із тілесними”** (виділено О. Євніною. – *Н. А.*) [5, с. 147]. У своїй прозі письменник різко унаочнює протікання складних душевних переживань через короткі вказівки типу: “А в серце заліз глибоко якийсь цвяшок, та й коверзає і коверзає там” [12, с. 73]; “В ту ніч чомусь надміру було тоскно. Хтось колов серце старою, заржавілою швайкою” [12, с. 236]; “Якась важка й пекуча хвиля залила мені груди <...> І смерть

чомусь здавалась зовсім не страшна” [12, с. 282]; “І кожен звук його – ніби хтось Мокрині рубав серце” [12, с. 375]. Цікаво, що, згідно з когнітолінгвістичними дослідженнями, лексема “серце” (а саме вона домінує в наведених прикладах) належить до семантичної сфери концепту “душа” [див.: 16, с. 115 – 116]. З часом психологічна майстерність М. Івченка зростає, тому в творах, написаних наприкінці 1920-х рр., зовнішні фізіологічні прояви внутрішнього життя героїв стають справді ефективною формою психологічного аналізу: “Марії Василівні стало до нестями нудно й прикро. Вона вчувала, як голосно шуміло в голові, а десь усередині тоскно й болісно рвалась нитка, і було порожньо до страху <...> В голові їй шуміли якісь плутані й порожні всередині кола, і вона з розпукою їх проганяла, і все ж не могла прогнати <...> В руках вона вчувала густі й холодні потоки олива. Вона силилась розламати і з острахом відчувала, що пальці зовсім не слухаються і важко тягнуть до землі” [12, с. 400 – 401] (“Світляки”) тощо.

Засобом додаткової характеристики внутрішнього світу героїв у творах М. Івченка виступають також образи-символи. Розглянемо на конкретних прикладах психологічне навантаження таких образів: найвищий ступінь емоційного напруження згвалтованої Лі (“Тіні нетлінні”), яка стикається із байдужістю (з боку родини) й нерозумінням (з боку коханого Стася), символічно втілюється в образі “чорних мурів”, котрі “згущаються, посуваються до неї, і в їх колі стає неймовірно тісно, важке повітря душить її” [12, с. 131]. У полон аналогічних почуттів потрапляє Марія Василівна (“Світляки”). Безвихідь емоційного становища жінки М. Івченко розкриває за допомогою образів “стіни”, “прірви” та “в’язниці”, які, у контрастному зіставленні з минулим героїні, котре символічно втілюється в образі “сонячного весняного дня”, несуть потужний заряд емоційної експресії. В розрізі проблеми художнього психологізму тотожного семантичного наповнення набувають у М. Івченка образи “комети” (“Напоєні дні”) й “телеграфної стрічки” (“Землі дзвонять”), через посередництво яких автор яскраво і сильно підкреслює швидкоплинність людського життя, з чим, власне, і пов’язується почуття розпачу й безпомічності героїв. Таким чином, образи-символи в прозі М. Івченка, розкриваючи приховані внутрішні процеси, душевні муки й страждання героїв, набувають глибокого психологічного змісту, але зазначимо, що при цьому вони завжди залишаються доступними й зрозумілими для читача.

Отже, дослідження показало, що психологізм М. Івченка, зумовлений основним художнім методом письменника – імпресіонізмом, знаходить найрізноманітніші форми і засоби вираження. Так, уже рання проза письменника демонструє психологічно достовірне відтворення внутрішнього світу героїв, яке проявляється в майстерному відтворенні внутрішнього мовлення персонажів, специфічному використанні пейзажів, матеріалізації психічних реакцій, у підвищеному ступені асоціативності. Характерною рисою поезики М. Івченка можна вважати також відсутність

чіткого подієвого плану при розвинутому лірико-психологічному сюжеті. У творчості кінця 1920-х рр., не відмовляючись від попередніх здобутків, письменник значно розширює арсенал художніх засобів психологізації: актуалізується роль авторського коментаря, посилюється інтерес М. Івченка до портретної деталі, тій же меті – характеристики внутрішнього світу людини – служать образи-символи.

Література

1. Фащенко В. У глибинах людського буття : літературознавчі студії / Василь Фащенко ; [упоряд.: М. М. Фащенко, В. Г. Полтавчук] ; вступ. ст. В. Г. Полтавчук. – Одеса : Маяк, 2005. – 639 с. – (Бібліотека шевченківського комітету). **2. Кодак М. П.** Поетика як система : літературно-критичний нарис / М. П. Кодак ; [ред. В. А. Герасимчук]. – К. : Дніпро, 1988. – 157, [2] с. – (Серія “Бесіди про художню літературу”). **3. Есин А. Б.** Психологізм русскої класическої літератури / А. Б. Есин ; [глав. ред. Д. И. Фельдштейн]. – 3-е изд., перераб. – М. : Флинта, МПСИ, 2003. – 173, [2] с. **4. Вальцель О.** Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890 – 1920) / Оскар Вальцель; авториз. пер. с нем. изд. 1920 г. О. М. Котельниковой ; под ред. В. М. Жирмунского. – Петербург : АCADEMIA, 1922. – 94, [1] с. – (Современная культура). **5. Евнина Е.** Два пути в эволюции импрессионизма во французской литературе (Мопассан и Гюисманс) / Е. Евнина // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура : материалы научной конференции / под общ. ред. И. Е. Даниловой. – М. : Советский художник, 1972. – С. 141 – 158. **6. Кузнецов Ю. Б.** Психологізм української прози 20-го ст. / Ю. Б. Кузнецов // Українська мова і література в школі. – 1991. – № 2. – С. 30 – 35. **7. Журба С.** Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років XX століття : [монографія] / Світлана Журба. – Тернопіль : Астон, 2000. – 119 с. **8. Романенко О. В.** Концепція людини в українській літературі 20-х років: (на матеріалі прози Г. Михайличенка, М. Хвильового, М. Івченка, В. Підмогильного) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Романенко Олена Віталіївна. – К., 2002. – 21 с. **9. Філатова О. С.** Творчість Михайла Івченка: проблемно-стильові домінанти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Філатова Оксана Степанівна. – К., 2000. – 19 с. **10. Страхів І. В.** Л. Н. Толстой как психолог / И. В. Страхив // Ученые записки : кафедра психологии / [редкол.: Н. Ф. Познанский, А. П. Скафтымов, С. А. Щеглова]. – Саратов : Издание Саратовского государственного педагогического института, 1947. – Вып. 10. – 315, [1] с. **11. Кузнецов Ю. Б.** Актуальний хронотоп (художній простір і художній час) і кут зору оповідача в імпресіоністичному творі / Ю. Б. Кузнецов // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. –

№ 3. – С. 46 – 51. **12. Івченко М.** Робітні сили : новели, оповідання, повісті, роман / Михайло Івченко ; [упоряд. і текстол. підгот. творів С. А. Гальченка, В. О. Мельника; передм. В. О. Мельника; прим. С. А. Галкьченка]. – К. : Дніпро, 1990. – 821, [2] с. **13. Івченко М.** Імлистою рікою : оповідання ; збірка друга / Михайло Івченко. – К. : ДДУ, 1926. – 304 с. **14. Акулова Н. Ю.** Функціональна роль пейзажу в прозі М. Івченка / Н. Ю. Акулова // Вісн. Луган. нац. пед. ун-ту ім. Тараса Шевченка / ред. кол. : С. Я. Харченко (гол. ред.) [та ін.]. – Луганськ, 2008. – № 1 (140) : Філологічні науки. – С. 6 – 14. **15. Пригодій С.** Жанр і стиль літературного імпресіонізму в Україні та США : навчальний посібник / С. Пригодій. – К. : Вид-во КДЛУ, 1996. – 134 с. **16. Мартінек С.** Український асоціативний словник : у 2-х т. Т. 1 : Від стимулу до реакції / С. Мартінек. – 2-е вид., стер. – Львів : ПАІС, 2008. – 344 с.

Акулова Н. Ю. Поетика психологізму в прозі Михайла Івченка

Дослідження поетикальних особливостей прози М. Івченка дозволило підкреслити важливу роль психологізму в художній системі письменника. Він зумовлений основним художнім методом автора – імпресіонізмом і знаходить найрізноманітніші форми й засоби вираження. Так, проза письменника демонструє психологічно достовірне відтворення душевного світу героїв через показ внутрішнього мовлення персонажів, специфічне використання пейзажів та образів-символів, матеріалізацію психічних реакцій тощо.

Ключові слова: поетика, психологізм, внутрішній монолог, портрет, пейзаж, образ-символ.

Акулова Н. Ю. Поэтика психологизма в прозе Михаила Ивченко

Исследование поэтикальных особенностей прозы М. Ивченко позволило подчеркнуть важную роль психологизма в художественной системе писателя. Он обусловлен основным художественным методом автора – импрессионизмом и получает разнообразные формы и средства выражения. Так, проза писателя демонстрирует психологически достоверное отображение душевного мира героев через внутреннюю речь персонажей, специфическое использование пейзажей и образов-символов, материализацию психических реакций и т.д.

Ключевые слова: поэтика, психологизм, внутренний монолог, портрет, пейзаж, образ-символ.

Akulova N. Y. The poetics of the psychologism of Mikhaylo Ivchenko's prose

The research of the poetics peculiarities of M. Ivchenko's prose allows underlining the importance of the psychologism in the artistic system of the

writer. It is the condition of the main artistic method of the writer – impressionism and manifests itself in the different forms and means. So the prose of the author shows the psychologically authentic representation of mental world of the heroes by the demonstration of the inner speech of the characters, by the using of the landscapes and figure-symbols, by the materializing of mental reactions etc.

Key words: poetics, psychologism, inner speech, portrait, landscape, figure-symbol.

УДК 821. 161. 2.091.22.06

М. В. Бородінова

РЕЦЕПЦІЯ БІБЛІЙНОЇ ПРИТЧІ У ПОВІСТЯХ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

Біблія для відомого українського письменника XIX ст. Г. Квітки-Основ'яненка була одним із важливих джерел ідей, образності.

Досить цікавими в аспекті інтерпретації Святого Письма є повісті “Маруся”, “Сердешна Оксана”. Обираючи ці твори об'єктом аналізу, пояснюємо тим, що саме у них біблійні впливи є найбільш виразними. Варто зауважити “присутність” на різних рівнях повістей біблійної притчі. Рецепція цього важливого компонента Біблії і є предметом дослідження.

Такого типу рецептивний аспект недостатньо представлений у науковій літературі. Послугуючись біографічним методом, спираємось передусім на праці, у яких біографія Г. Квітки-Основ'яненка – об'єкт спеціального дослідження чи суттєва складова аналізу: П. Куліша [1], М. Грушевського [2], М. Зерова [3], О. Борзенка [4]. Ці роботи важливі для розуміння окремих фактів інтересу письменника до Біблії, християнської традиції. Враховуємо судження М. Грушевського, М. Зерова, Д. Чижевського щодо релігійних орієнтацій письменника, окремих біблійних впливів. Залучаємо роботи Є. Вербицької [5], О. Гончара [6], беручи до уваги, що такий ракурс аналізу повістей лише окреслений.

Значимими щодо розуміння проблеми “Українська література і Біблія” вважаємо роботи В. Сулими [7], І. Бетко [8], В. Антофійчука [9], усвідомлюючи, що проза Г. Квітки-Основ'яненка не “включена” до сфери наукових інтересів дослідників. Імпонують загальні підходи до “біблійного коду” в українській літературі. Особливий інтерес у зв'язку із означеною у статті проблемою викликала праця І. Бетко “Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття”. У монографії висвітлюється специфіка рецепції Біблії як джерела ідей, а

також у ракурсі трансформації жанрів молитви, пророцтва, псалтирної лірики, притчі. Міркування дослідниці про характерні риси притчі і біблійної притчі зокрема, особливості її “включення” у художній світ творчої індивідуальності видаються нам слухними.

У повісті “Маруся” зображується життя селянської родини Наума Дрота. Вирішується одна із “вічних” проблем – “батьків і дітей” через змалювання стосунків Наума Дрота, Насті із донькою Марусею. Розкривається історія кохання Марусі і Василя, виникає колізія, що характерна й для інших сентиментально-реалістичних творів, – долання позитивним героєм перешкод, які виникають на шляху влаштування його долі.

Твір починається вступом, що має морально-дидактичну спрямованість. Такий композиційний елемент характерний і для інших сентиментально-реалістичних творів Г. Квітки-Основ'яненка. У повісті “Маруся” – це роздуми автора-оповідача про залежність людського життя, його залежності від Божої волі. Власне оповідь про родину Наума Дрота, кохання Марусі і Василя сприймається як свого роду “розгорнута ілюстрація” до моральних сентенцій, висловлених у вступі. На таку специфіку композиції звернув увагу М. Зеров, пов'язавши її з виявленою у творі дидактичною тенденцією: “Дидактична тенденція Квітки визначає й композицію його творів. Повість Квітки – повість *à these*. На початку її автор викладає якісь загальні свої міркування, а фабулою ніби має тільки ілюструвати свою тезу” [3, с. 57]. Схожим є висловлювання Д. Чижевського: “Менше помічали численні ноти християнського моралізму: Квітка хоче майже в кожному оповіданні подати якусь “мораль”, корисне повчання, що значно відрізняє його від романтиків, для яких поезія є самоціллю... Найчастіше “мораль” широка – на початку або в кінці оповідання... Квітка, отже, письменник “тенденційний”. Ця тенденція переважає його мистецькі устремління” [10, с. 349].

Перехід до власне оповіді здійснюється через прийом фразискрипи: “Так робив Наум Дрот... От його-то постигла лиха біда! Що ж він? Нічого. Хвалив Бога і з тим прожив вік, що не вдався в тугу; а письменний не стерпів... От як се було” [11, с. 22 – 23]. У цій фразі ніби окреслюється два варіанти поведінки героїв у майбутньому (письменний – мається на увазі Василь).

Спираючись на висловлювання М. Зерова, Д. Чижевського і розвиваючи їх, зазначимо, що на рівні композиції повісті відчувається досить виразний вплив притчі (маємо на увазі притчу як важливий компонент Біблії).

За “Літературознавчою енциклопедією”, “притча – невелика за обсягом, максимально типізована, повчальна алегорична оповідь, побудована за принципом аналогії, в якій фабула підпорядкована моралізаційній частині твору. Притча розкриває важливі етичні, естетичні, філософські настанови, має символічний підтекст” [12, с. 272].

С. Аверінцев, визначаючи притчу як “дидактично-алегоричний жанр, що в основних рисах наближається до байки” [13, с. 362], окреслює важливі риси цього жанру: “природа чи речі згадуються із необхідності, дія відбувається ніби без “декорацій”. Дійові особи, як правило, не мають не лише зовнішніх рис, але й “характеру” у значенні замкненої комбінації духовних властивостей: вони постають перед нами не як об’єкти художнього спостереження, а як суб’єкти етичного вибору” [13, с. 362]. Дослідник вважає, що це характерно і для біблійної притчі.

Притчі посідають особливе місце у Біблії: зустрічаються у Старому Завіті (Книга Приповістей Соломонових), визначальною є їх роль у Новому Завіті. Це особлива форма проповіді Ісуса Христа, він притчами навчав людей, висловлюючи в образній алегоричній формі духовні настанови. Ісус Христос пояснив учням, що така форма була необхідною, оскільки нові євангельські істини народові важко було сприймати в умовно-абстрактній оболонці: “І учні його приступили й сказали до Нього: “Чому притчами Ти промовляєш до них?” А він відповів і промовив: “Тому, що нам дано пізнати таємниці Царства Небесного, – їм же не дано... Я тому говорю до них притчами, що вони, дивлячися, не бачать, і слухаючи, не чують...” [14, Мт. 13:10, 11, 12, 13; с. 19].

Певний інтерес мають для нас узагальнення І. Бетко (про функції біблійної притчі та її структуру): “Біблійна притча виступала потужним мистецьким засобом розкриття, пояснення і пізнання чільних аспектів іудейського, а згодом християнського віровчень. Фабульно-колізійний аспект притчі принципово відсунутий на другий план. Притчева фабула служила для підтвердження наперед заданої світоглядної чи моральної тези. Локальна колізія виконувала в основному дві функції – ілюстративну і повчальну... Зокрема, в Біблії можна виділити дві таких модифікації, а в межах кожної ще по два різновиди. Перший модифікаційний тип характеризується наявністю фабули. Він репрезентує насамперед композиційно повний, або двочленний різновид притчі – фабульна колізія плюс узагальнююча максима. Але досить часто максима відсутня. Така композиційно неповна, або однозначна притча, задаючи своєю фабулою відповідний імпульс у свідомості реципієнта, розрахована на активну творчу співпрацю з ним щодо змістотлумачення. Серед прикладів – Євангельська притча про блудного сина” [8, с. 86 – 88].

Характеризуючи композицію повісті “Маруся”, виокремлюємо такий формально-змістовий вплив біблійної притчі, як підпорядкованість власне оповіді вступові. Моралізаційною частиною (узагальнюючою максимою) є вступ, а підпорядкованою їй фабульно-сюжетною – оповідь про життя родини Наума Дрота, кохання Марусі і Василя (композиція твору таким чином нагадує притчу “навпаки”). У повісті є ще одна досить цікава форма рецепції біблійної притчі. Автор-оповідач, міркуючи про любов Бога до людини, надає роздумам форми біблійної притчі про батька і дитину: “Ось послухайте лишень, як нам панотець у церкві чита, що Господь

Небесний нам – як отець дітям. А після сього не гріх нам буде і таке примінити...От так і Небесний наш Отець з нами робить: бережить нас від усякої біди і береть нас прямисінько до себе, де є таке добро, таке добро..., що ні розказати, ні здумати не можна!” [11, с. 22].

Моралізаторський вплив повісті нагадує проповідь. Цікаво, як суб’єкт повісткування наголошує, що одне із джерел його міркувань – це проповідь священика, до якої він ставиться із повагою: “Ось послушайте лишень, як нам панотець у церкві чита, що Господь Небесний нам – як отець дітям. А після сього не гріх нам буде і таке примінити...” [11, с. 22].

Аналізуючи такий композиційний елемент як вступ, вважаємо доцільним звернути увагу не лише на зміст цього компонента, а й на суб’єкта повісткування.

Для прозових творів Г. Квітки-Основ’яненка властива суб’єктивна манера повісткування, що набуває характеру оповіді (ця тенденція започаткована у повісті “Маруся”). “Збудовано всі оповідання Квітки як живу оповідь, що точиться з вуст якогось, ближче не схарактеризованого оповідача, не автора” [10, с. 346], – цитую одне із узагальнюючих висловлювань, що належить Д. Чижевському. Розвиваючи думку дослідника: “Оповідач Квітки – “фіктивний автор”, не схарактеризований ближче...” [10, с. 346], – уточнюємо, що у творі “Маруся” суб’єкт не номінований, із волі автора виконує також “роль персонажа”, але не учасника художньої дії, скоріше спостерігача, свідка подій, про які веде оповідь. Оповідач як суб’єкт певним чином виявляє себе, втручаючись у власну оповідь, звертаючись до читачів. Це пожвавлює оповідь, створює ілюзію усномовності. Ще одна з його характеристик – чоловік поважного віку, збагачений досвідом, тому може повчати інших. Дослідники наголошують приналежність суб’єкта до простонародного середовища: “він має бути людиною простою, мабуть, неосвіченою, до чого мало підходять моралістичні місця. Цим рівнем оповідача зумовлені і стиль, і мова оповідань...” [10, с. 346].

Оповідач (особливо це характерно для повісті “Маруся”) є носієм народно-християнських моральних цінностей. Так, у вступі він ніби “проповідує”, звертаючись до слухачів, що життя людини скороминуче, слід пам’ятати про це і жити, в усьому покладаючись на волю Богу; смерть сприймати як закономірне завершення людського існування.

Тема життя і смерті, одна із “вічних” тем у мистецтві, осмислюється оповідачем у християнському дусі, передусім як один із виявів волі Бога. Апелюючи до розуму і серця слухачів, він ніби “окреслює” своєрідну “модель” поведінки християнина, який втратив близьких: “проводжай з жалем, та без укору і попрьоків; перехрестись та й скажи, як щодня у “Отченаші” читаєш: “Господи, буде воля твоя з нами, грішними!”. І не удавайсь у тугу, щоб вона тобі віку не укоротила, бо гріх смертельний накликає на себе не тільки смерть – і саму болість, хоч би яку-небудь: бо не поберігши тіла, загубиш і душу на віки вічні!” [11, с. 22]. Суб’єкт, що

веде оповідь, виступаючи носієм народно-християнської есхатологічної версії, прагне посіяти в людських душах віру у можливість вічного життя після смерті: "...пам'ятуй, що ти ховаєш сьогодні, а тебе заховать завтра; і усі будемо укупі, у Господа милосердного на вічній радості; і вже там не буде ніякої розлуки, і ніяке горе, і ніяке лихо нас не постигне" [11, с. 22]. Оповідач не випадково звертається до теми смерті – ця тема знаходить розвиток у сюжеті твору: від хвороби помирає Маруся, поведінка Наума Дрота трактується письменником як приклад стійкості у вірі, життєвої стійкості, коли він втратив єдину дитину.

Отже, у вступі "присутні" такі елементи проповіді: звернення до слухачів, тлумачення деяких положень християнського віровчення, певні рекомендації щодо правил поведінки. Специфічна суб'єктна організація (наявність оповідача), "моделювання" вступу за зразком проповіді, дидактичний елемент як характерна риса просвітницького реалізму - все це вмотивовує вплив притчі на композицію повісті, "включення" цього компоненту в контекст міркувань оповідача.

У повісті "Сердешна Оксана" автор порушує тему зведення дівчини-селянки офіцером (у повісті він капітан). Дослідники визначають повість як "сентиментально-реалістичну, а також як трагічну" [10, с. 345]. На рівні композиції повісті також відчувається вплив біблійної притчі.

Початок повісті, морально-дидактичний вступ, нагадує такий компонент притчі, як узагальнююча максима. Тема роздумів оповідача інша, ніж у творі "Маруся", – материнська любов: "Нема на світі нічого луччого і, Богу милішого, як серце матері до своїх діточок! Скільки б їх у неї не було, чи десятком Бог благословив, чи тільки одним – одно – для неї рівні, жодного любить, усіх рівно пестує, за всяким рівно вбивається" [3, с. 261]. Стосунки матері і доньки – одна із важливих, але не основна тема твору. Тому у повісті "Сердешна Оксана" менш виявлена підпорядкованість сюжету моралізаційній частині.

На сюжетно-фабульному рівні також можна відчутти "присутність" притчі про блудного сина [14, Лк. 15:11 – 32], де окреслюються стосунки батька і двох синів: один був слухняний, інший вчинив нерозумно, "подався до далекого краю і розтратив маєток свій там, живучи марнотратно..., став бідувати" [14, с. 96]. Оксана, юна, безтурботна, дещо легковажна, закохавшись у капітана, покинула матір. Неслухняний син хоче повернутись і попросити у батька прощення. Оксана, втікаючи із маленькою дитиною від капітана, хоче повернутись у рідне село, щоб благати у матері прощення. Батько готує для блудного сина бенкет, пояснюючи свій вчинок: "цей брат твій був мертвий – і ожив, був пропав – і знайшовся" [14, с. 97]. Мати прощає доньку, керуючись християнськими принципами.

Спостерігаємо також суголосність смислу притчі: Божа любов для всіх – праведних і грішних, – та авторської ідеї, в основі якої – принципи християнського всепрощення.

Таким чином, запропонований аналіз повістей “Маруся”, “Сердешна Оксана” у ракурсі рецепції біблійного жанру притчі є продуктивним і поглиблює розуміння естетичного значення цих творів.

Література

1. Куліш П. Квітка (Основ'яненко) і його повісті // Куліш П. Твори: У 2 т. / П. Куліш. – Т. 2. – К., 1989. **2. Грушевський М.** З історії релігійної думки на Україні / М. Грушевський. – К., 1992. – 189 с. **3. Зеров М.** Нове українське письменство // Зеров М. Українське письменство / М. Зеров. – К., 2003. – 1300 с. **4. Борзенко О.** Сентиментальна “провінція”: Нова українська література на етапі становлення / О. Борзенко. – Харків, 2006. – 322 с. **5. Вербицька Є.** Г. Квітка-Основ'яненко: Життя і творчість / Є. Вербицька. – Харків, 1968. – 164 с. **6. Гончар О. Г.** Квітка-Основ'яненко: Життя і творчість / О. Гончар. – К., 1969. – 176 с. **7. Сулима В.** Біблія і українська література / В. Сулима. – К., 1998. – 399 с. **8. Бетко І.** Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття / І. Бетко. – Київ – Зелена Гора, 1999. – 160 с. **9. Антофійчук В.** Євангельські образи в українській літературі XX ст. / В. Антофійчук. – Чернівці, 2001. – 283 с. **10. Чижевський Д.** Історія української літератури: Від початків до доби реалізму / Д. Чижевський. – Тернопіль, 1994 – 478 с. **11. Квітка-Основ'яненко Г.** Зібрання творів: У 7 т. / Г. Квітка-Основ'яненко. – Т. 3. – К., 1981. **12. Літературознавча енциклопедія:** У двох т. / [автор-укладач Ю. І. Ковалів]. – К., 2007. – Т. 2. – С. 272 – 273. **13. Аверинцев С.** София-Логос: Словарь // Аверинцев С. Собрание сочинений / С. Аверинцев; [под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова]. – К., 2006. – С. 362 – 363. **14. Біблія** або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – United Bible Societies, 1990.

Бородінова М. В. Рецепція біблійної притчі у повістях Г. Квітки-Основ'яненка

Стаття присвячена рецепції біблійного жанру притчі у прозі Г. Квітки-Основ'яненка. Досліджуються повісті “Маруся”, “Сердешна Оксана”, у яких ця тенденція найбільш виявлена. Характеризується інтерпретація біблійного жанру притчі на композиційному та сюжетно-фабульному рівнях.

Ключові слова: притча, Біблія, рецепція, композиція, фабула, сюжет.

Бородинова М. В. Рецепция библейской притчи в повестях Г. Квитки-Основьяненко

Статья посвящена рецепции библейского жанра притчи в прозе Г. Квитки-Основьяненко. Исследуются повести “Маруся”, “Сердешна Оксана”, в которых эта тенденция наиболее полно проявляется. Характеризируется интерпретация библейского жанра притчи на композиционном и сюжетно-фабульном уровнях.

Ключевые слова: притча, Библия, рецепция, композиция, фабула, сюжет.

Borodinova M. V. The reception of the biblical parable in tales by G. Kvitka-Osnoviyanenko

The article is dedicated to reception of the biblical genre of the parable in prose of G. Kvitka-Osnoviyanenko. They are researched tales “Marusya”, “Serdeshna Oksana”, in which this trend most packed reveals itself. Characterizing interpreting the biblical genre of the parable on composition and of a plot level.

Key words: parable, Bible, reception, composition, plot.

УДК 821.161.2 – 34.09

Л. П. Будівська

ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМАТУРГІЇ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

Слобожанин Гнат Мартинович Хоткевич належав до тієї плеяди талановитих авторів, творчість яких кожне нове покоління розкриватиме для себе по-новому. Прозаїк і драматург, критик і перекладач, композитор, дослідник мистецтва майже сорок років самовіддано працював на ниві рідної культури. Найбільшу популярність письменникові принесли твори на історичну тематику, бо в минулому він шукав коріння духовності, культурні традиції народу, його життя. Дослідженням літературної спадщини Хоткевича займалися Ф. Погребенник, Д. Нитченко, О. Білецький, Н. Шумило, П. Будівський, однак багато аспектів творчості автора не можна вважати задовільним з огляду на здобутки сучасного літературознавства, зокрема досі залишається не дослідженою його драматургічна спадщина, внесок у розвиток українського театрального мистецтва.

Метою роботи є висвітлення інтерпретації фольклорних та історичних джерел у драматургічній спадщині Гната Хоткевича, проблематика та специфіка драм автора.

Протягом 1906 – 1910 років Г. Хоткевич пише драматичні твори, основною темою яких стала боротьба народу проти соціального й

національного поневолення, самодержавства. Ці нові для письменника художні тенденції найповніше виявилися у драматичній трилогії: “Лихоліття” (1906), “Вони” (1909), “На залізниці” (1910).

У підзаголовку до п’єси “Лихоліття” автор зазначив: “Хроніка початку ХХ століття”. Цим він не тільки підкреслив хронологічну послідовність у висвітленні суспільно-політичних подій свого часу, а й вказав на певні композиційно-стильові особливості твору. Характерною рисою драми (як і двох інших, споріднених з цим твором п’єс) є виразна антицарська спрямованість. Г. Хоткевич першим з українських драматургів вивів на сцену розбуджений революцією натовп, показав його на вулицях, на барикадах, у безпосередній боротьбі з самодержавством. Як драматург-новатор письменник виявив велику майстерність у створенні масових сцен, у зображенні людських характерів, у розкритті їхнього внутрішнього світу. Він змалював цілу галерею образів різних суспільних верств і станів, людей, які стояли по обидва боки барикад. [1, с. 17 – 18]. Жодна з трьох п’єс не могли бути надруковані в умовах царської цензури, тому світ вони побачили за кордоном.

Найбільшу популярність принесли Г. Хоткевичу твори з життя гуцулів, що становлять окрему, оригінальну сторінку його літературної спадщини. До гуцульського циклу письменника належать чотири п’єси, три повісті, збірки нарисів та оповідань.

П’єси “Довбуш” (1909), “Гуцульський рік” (1910), “Непросте” (1911), “Практикований жовнір” (1911) були написані спеціально для Гуцульського театру. Це твори, у яких автор прагнув відобразити різні сторони духовного життя верховинців: побут, звичаї, фантастику, меншою мірою – історичні події. Основним їх моментом, за винятком “Довбуша”, є не дія, не розвиток сюжетних ліній, не зіткнення протилежних характерів, а картина. За допомогою таких широких картин (іноді вони мають символічний характер) автор передає звичаї, вірування, заботи гуцулів, показує їхнє ставлення до різних явищ природи. Так, п’єса “Гуцульський рік” складається з таких фольклорно-етнографічних сцен: різдвяні обряди, великодні ігри молоді, поховальний обряд, гуцульське весілля [1, с. 19 – 20].

На противагу вищезгаданім драматургічним зразкам, п’єса “Довбуш” – це інтерпретація епізодів життя відомої історичної особи XVIII століття. Хоткевич зберігає достовірні імена майже всіх побратимів Олекси Довбуша, батька, деяких діячів ворожого табору (Дідушко, Пшилуський). Разом із тим у драмі введено образи діда, священика, опришків Смикала і Кошака, які не були історичними персонажами. Письменик у цьому творі виступає як митець, учений-історик, хоча відтворення історичної правди й не означає в нього сліпого копіювання документів, точності в деталях: автор свідомо прагне до максимального викладу історичних фактів, зображення епохи. Створюючи драму Хоткевич широко використав фольклорний

матеріал. Значна частина твору є творчим переосмисленням популярної історичної пісні “Ой попід гай зелененький”, зокрема остання дія сюжетно повторює цей пісенний зразок. П’єса “Довбуш” – твір історичний, героїко-романтичний. У ній п’ять дій, що хронологічно й послідовно пов’язані між собою нерозривною внутрішньою причинною взаємозумовленістю й охоплюють семирічний період (1738 – 1745). Драматург увесь образний світ ділить на два табори – кривдників і скривджених, де позитивні герої виражають властиву їм жагу життя, діяльності, потяг до щастя. Письменник – майстер створення масового портрету – образу народу. Він уміло включає у драматичну дію народні сцени (храм у Криворівні, опришки й вівчарі) та старанно їх обробляє. Такі картини посідають чільне місце в побудові п’єси, підкреслюють соціальну атмосферу, у якій живуть і діють персонажі. Постать Олекси Довбуша у драмі розкривається поступово, відповідно до розгорнутих подій. Хоткевич художньо змальовує моральний самосуд ватажка за скоєні злочини, зображує роздвоєність душі героя, де одна половинка волає до помсти за бідний люд, а друга картає першу за кровопролиття. Автор наділяє ватажка опришківського руху романтичними й реалістичними рисами, епізодично він сприймається як міфологічний герой.

У 1912 році Гнат Хоткевич повернувся до Харкова. Багато часу віддає викладацькій, літературній і науковій праці: перекладає всесвітньовідому драму староіндійського поета Калідаси “Шакунтала”, твори Шекспіра, Мольєра, Шіллера, Гюго, пише дослідження й розвідки “Народний і середньовічний театр в Галичині” (1924), “Театр 1848 р.” (1932) та ін. Основною ланкою у справді велетенській і надзвичайно різноманітній діяльності Г. Хоткевича в цей час є художня творчість. Він пише і видає драми “О полку Ігоревім” (1926), “Село в 1905 році” (1929), тетралогію “Богдан Хмельницький” (1929), виступає з циклом оповідань “Гірські акварелі” [1, с. 11].

Своєрідним творчим експериментом Хоткевича стали драматичні твори про часи Київської Русі – “О полку Ігоревім” та “Рогніда”. Автор спробував написати “живі речі мертвою мовою”, тобто старослов’янською, але це зробило їх непридатними для сценічного втілення. Це зрозумів і митець, тому зробив переклад українською мовою.

Драма Г. Хоткевича “О полку Ігоревім” є переспівом знаменитої пам’ятки XII століття. Автор п’єси перш за все аматор історичної старовини. Його твір – складна мозаїка зі “Слова о полку Ігоревім”, літописних оповідань, казань і повчань, пам’яток давньої літератури, знаної драматургом не гірше спеціаліста. Зі смаком і запалом художник-реставратор відтворив яскраву картину життя, соціальних взаємин, думок і почуттів XII століття з бенкетами, княжими війнами й суперечками, з боярами і дружинниками, з гусярами й мешканцями нетрів лісових, чаклунами, з барвистою народною юрбою, яка ніколи ще

не відігравала такої значної ролі в історичній українській п'єсі. Яскраво подана протилежність інтересів володарів і підвладних: себелюбство, марнославство перших, а поруч – забитість, темнота, убогість простого люду [2, с. 2].

П'єса була розрахована на професійний театр. Постановка її вимагала складних декорацій, досить частой їх зміни: драма складається з семи окремих картин. Тракткування Хоткевичем окремих персонажів, зокрема Ярославни, було досить ускладненим. Щоб активізувати сюжетну динаміку, що була не надто суттєвою в дуже ліричній за своїм складом поемі, Хоткевич вводить у дію певну кількість додаткових персонажів, удаючись до художнього домислу. За інтерпретацією письменника, усе те лиховісне й неприємне, із чим читач зустрічається в епічних описах “Слова”, передається через змалювання образу княгині. Ярославна драматурга значною мірою відрізняється від Ярославни “Слова”. Якщо в останній втілена світла печаль за коханим, то героїня Хоткевича – це складна демонічна натура, якій дано прорікати все наперед. Вона, як Кассандра, пророкує рідному місту загибель і страждає від своїх сповіщань більше, ніж будь-хто. Через видіння княгині Г. Хоткевич показує перебіг битви: цей прийом у п'єсі звільняв режисерів від складного завдання проказувати саму битву на сцені. В уста Ярославни автор вкладає також звертання до князів, надавши йому особливого драматизму і зберігши цим самим високе патріотичне звучання “Слова” [3, с. 65 – 66].

Велике ідейно-сміслові навантаження у творі несе образ київського князя Святослава Всеволодовича. Він зображений як головний прогресивний діяч руської історії XII століття, є провідним носієм ідеї об'єднання Київської Русі. Зі слів князя дізнаємося, що Святослав за рік до походу Ігоря добре провчив половців, притоптав яруги й горби, висушив болота, забрав у полон князя Кобяка. Половці боялися русичів. Але вчинок новгород-сіверського князя перекреслив усе, тому й не радують Святослава князівські міжусобиці: “Браття мої, майте в Бога любов. Бо ж ми одних батьків діти єсмо і як будемо в любові між собою – Бог буде в нас і покорить поганих, і будемо мирно жити. Коли ж будемо ненавидно жити, у сварках перебуваючи, – і самі загинемо, і загубимо землю отців своїх і дідів своїх, що укріпили вони її трудом великим” [4, с. 15]. Носієм ідей князя Святослава Всеволодовича є його воєвода Роман Ніздилович. Цей образ – художній домисел письменника. Історичні документи такої особи не фіксують.

Найдетальніше серед образів князів зображена постать Ігоря Святославовича – новгород-сіверського князя. У п'єсі Хоткевича князь Ігор людина звичайна із позитивними та негативними рисами. Він дитя своєї епохи: добрий у ставленні до дружини Ярославни, синів, своїх дружинників, хоробрий, мужній, й одночасно безрозсудний і недалекоглядний. Свої егоїстичні, дріб'язкові, меркантильні інтереси він ставить понад усе; його нерозважливість межує з нестриманістю, що

часом переходить у нерозсудливість. Князь заздрить Святославовій насназі, прагне заробити славу, багатство у збройній боротьбі з половцями: “Святослав – то що? Не можу терпіти бути від князя Святослава. Повернімо, браття, наші хоробрі полки на землю Половецьку за землю Руську. Сідлайте коней туго-на-туго, вуздайте коней кріпко-накріпко, а вип’ємо слави повну чашу!” [4, с. 15]. Бажання здобути собі славу, не рахуючись з іншими, призвело до його полону, до смерті мужніх воїнів, до загибелі руського добра на дні Каяли. І хоч у кінці твору Ігоря зустрічають у Києві як переможця, автор не приховує особистого негативного ставлення до князівських міжусобиць, розбрату, індивідуалістичної обмеженості, анархізму, уособленням яких є його герой.

У драматичній тетралогії “Богдан Хмельницький” (1929) Г. Хоткевич розмірковує над психологічними, історичними загадками поведінки славетного гетьмана, над його неспроможністю покладатися тільки на народні сили. Він не осуджує Хмельницького за помилки, а лише аналізує їх, роблячи певні висновки. Уся тетралогія взагалі, як і кожна окрема її частина, становить історичну драму-хроніку, позначену сконцентрованою змісту та гостротою зображуваних конфліктів. У перших двох частинах погляд на всі події переважно традиційний, а у двох останніх – своєрідний: подається нова оцінка Г. Хоткевичем Переяславської ради. Але у всіх драмах домінуючою ідеєю є прагнення волі, державності України.

Історичною основою п’єси “Суботів” стала подія 1646 року з родиною Богдана Хмельницького в селі Суботів: напад польського шляхтича Чаплинського на маєток майбутнього гетьмана України. Говорячи про своєрідність драматургічної майстерності Гната Хоткевича, необхідно зазначити, що автор вдало зумів побудувати драму відповідно до ідейного змісту й наявності життєвого матеріалу так, щоб вона захоплювала читача й відображала художню правду. Драматург зображує свого героя в різних аспектах: це і люблячий батько, який заради своїх дітей готовий піти на будь-яке випробування, мудрий і розважливий політик, який намагається всіх напучувати, переконати в тому, що необхідно боротися за незалежну державу, прагне поділитися своїм досвідом, знанням державних справ із народом. Дошукуючись істини, автор усім своїм подальшим ходом подій переконливо доводить, що саме особиста образа Хмельницького на шляхтича Чаплинського переросла в антипольську боротьбу українського народу.

Велика за обсягом друга частина тетралогії – драма “Київ”, у якій Хоткевичем яскраво передані настрої козацтва та польського уряду періоду безкоролів’я. Драма складається з чотирьох дій. Автор не описує жодної битви в тексті, усі вони ніби постають в уяві читачів завдяки діалогам героїв драми. Із Хмельницьким та українським військом зустрічаємося лише в останньому пункті його переможного походу – під Замостями. Остання, четверта дія – картини зустрічі гетьмана-переможця

в Києві, радість звільнення народу. Сюжет драми розвивається послідовно: зміна подій у ній ніби прискорюються, внутрішні конфлікти їх розв'язання частішають.

У драмі “Берестечко” Г. Хоткевич показує поразку козаків у Берестецькій битві, що відбулася опосередковано й через неспроможність опанувати Хмельницьким свій бій за зраду, а потім загибель дружини. Засліплений горем гетьман не може правильно оцінити небезпеку, що очікує на його військо, однак у цей же час Хмельницький розмірковує над можливістю федеративної комбінації – зв'язку з Московщиною.

Саме ця подія і стала головним об'єктом зображення в останній частині тетралогії Г. Хоткевича – драмі “Переяслав”. Нелегким був шлях до прийняття такого важливого кроку. Хмельницький розумів: щоб закріпити перемогу, необхідна надійна підтримка великої держави, монарха, який зміг би забезпечити новосформованій автономії законність і захист. Причому гетьман не сумнівається: якщо возз'єднання з Росією не досягне мети, його можна розірвати й шукати іншого союзника.

Яскравою ознакою тетралогії є діалог і полілог, коли розмова ведеться одночасно в кількох групах людей у різних місцях. Для більшої правдивості змалювання масових сцен, максимального наповнення інформацією, для відтворення багатоголосся, звучання різних думок паралельно – часто без перехрещень між собою – Хоткевич використовує таке графічне відтворення, як поділ сторінки навпіл по вертикалі. І тоді вимальовуються всі життєві події та суперечливі ситуації саме через їх поцінування різними персонажами – першого, другого, третього плану, включаючи епізодичні.

Отже, героїчне минуле України стало об'єктом драматургічного доробку Гната Хоткевича. У своїх п'єсах автор творчо інтерпретував фольклорні та історичні джерела, як драматург-новатор своєрідно використовував масові сцени, фольклорно-етнографічні сцени, картини видінь і пророцтв, діалоги та полілоги, звертався до графічного поділу сторінок навпіл по вертикалі для передачі багатоголосся на сцені. У подальшому нами планується розгляд драматичної творчості письменника в контексті із українською модерною драмою початку ХХ століття, світовою драматургією. Творчість Гната Хоткевича потребує подальших наукових пошуків та потрактувань.

Література

1. Хоткевич Г. Твори в двох томах / Г. Хоткевич. – Т. I. – К. : Дніпро, 1966. – 533 с. **2. Білецький О.** Новини драматичної літератури (Гнат Хоткевич і його п'єса “О полку Ігоревім”) / О. Білецький // Нове мистецтво. – 1926. – №17. – С. 2 – 4. **3. Пінчук С.** Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, внука Олега / С. Пінчук // Жовтень. – 1969. –

№1. – С. 65 – 67. 4. Хоткевич Г. О полку Ігоревім / Г. Хоткевич. – К., 1926. – 95 с.

Будівська Л. П. Проблематика драматургії Гната Хоткевича

У статті висвітлено інтерпретацію фольклорних та історичних джерел у драматургічній спадщині Гната Хоткевича, проблематика та специфіка драм автора.

Ключові слова: фольклорні та історичні джерела, інтерпретація, історична, героїко-романтична драма, драма-хроніка.

Будивская Л. П. Проблематика драматургии Игната Хоткевича

В статье отражена интерпретация фольклорных и исторических источников в драматическом наследии Игната Хоткевича, проблематика и специфика драм автора.

Ключевые слова: фольклорные и исторические источники, интерпретация, историческая, героико-романтическая драма, драма-хроника.

Budiuv's'ka L. P. The problem in dramas of G. Hotkevich

The article analyses folk and historical sources, the problems of its interpretation in dramas of G. Hotkevich.

Key words: folk and historical sources, interpretation, historical drama, heroic and romantic drama, drama-chronicle.

УДК 821. 161. 2 – 1

Т. В. Веретюк

**ІГОР МУРАТОВ:
ВІЧНІ ОБРАЗИ У ПОЕТИЧНІЙ СПАДЩИНІ МИТЦЯ
(ОБРАЗ ПРОМЕТЕЯ)**

Вічними образами в літературі є літературні постаті, які за глибиною художнього узагальнення та можливістю філософського осягнення буття виходять за межі конкретних творів [1, с. 196]. Як правило, вічні образи виникли на конкретно-історичному підґрунті і сконцентрували у собі архетипні характеристики, споконвічні пошуки сенсу життя, першосутності, онтологічного призначення людської природи, виразили безперервні колізії історії культур та суспільств.

Когорту класичних вічних образів у світовому письменстві, до яких постійно звертатиметься людство, які впродовж багатьох віків надихають митців, відкриває Прометей.

Прометей (у перекладі – “провидець”, “той, хто передбачає”, або “той, хто думає наперед”) – давньогрецький титан, що свого часу допоміг Зевсові подолати титанів і здобути владу над світом. Під час суперечки про зменшення жертв богам став на бік людей, які жили надголодь і були безсилі проти могутніх олімпійців. Прометей поділив забитого бика на дві частини. В одну склав усе м'ясо й накрив шкурою тварини, а в другу – самі кістки, поклавши на них шматок жиру. Зевс, уведений в оману, вибрав купу, яка лисніла смачним жиром. Відтоді люди стали приносити в жертву богам гіршу частину вбитої тварини (кістки), а самі їли м'ясо. Зевс розгнівався і забрав у людей вогонь, однак Прометей викрав вогонь з Олімпу і приніс його людям у тростинці. Так людський рід було врятовано від голоду й холоду.

Щоб помститися людям, Зевс наказав Гефестові створити Пандору. Прометея ж, за протидію богам, звелів прикути до однієї із скель Кавказу і пробити йому списом груди. Щоранку на скелю сідав орел і гострим дзьобом рвав печінку. За ніч печінка відростала, а вранці орел прилітав знову, щоб карати титана. Прометей терпів тяжкі муки багато тисячоліть, аж поки Геракл, за згодою Зевса, який бажав прославити свого сина, убив орла і визволив титана. Пізніші перекази пов'язують Прометея не лише з викраденням вогню з неба, а й з тим, що Прометей, нібито, показав як видобувати та обробляти метали, дав науки про числа і відкрив мистецтво письма, приручив тварин, запряг до воза коней, збудував перший корабель і змайстрував вітрило, дав хворим ліки і знайшов трави, що тамують біль. Та найголовнішим є те, що він розбудив у людині дух і дав їй силу владарювати над світом [2, с. 222].

Боротьба Прометея проти Зевса – не просто боротьба двох характерів, а боротьба двох світоглядів, двох світів: одного, Зевсового, де немає місця людині та другого, Прометеевого, який створений для людини. Ось це і є основною причиною боротьби Прометея проти Зевса. І популярність свого образ Прометея дістав не через протистояння головному богові, а завдяки тому, що боровся за світ, в якому знайшлося би місце для людини.

Фактично Прометей є культурним героєм, а міфи про культурних героїв пояснюють життя суспільства, стверджуючи певні закони людського буття. Випробування, які випадають на долю героя, додають мудрості всьому людству. Саме завдяки героїчним вчинкам, які несуть людям знання і мудрість, героїв запам'ятовували і шанували.

Образ Прометея втілює у собі такі риси, як мужність, мудрість, стійкість, рішучість, здатність до самопожертви, нескореність, справедливість, гуманність, щирість почуттів, чесність, альтруїзм, розум, гордість, шляхетність, терплячість, безкорисливість, сміливість, волелюбність.

Ці риси характеру прагне втілити в своєму житті кожна справжня людина. А велич подвигу Прометея зробила образ привабливим не тільки для сучасників, але й для нас, нащадків героїв Еллади. Прометей втілює

розум і силу духу, волелюбність і готовність до подвигу в ім'я щастя людей. Тому людство знову і знову звертається до цього образу.

Так, Есхіл присвятив титанові ряд трагедій, з яких збереглася лише одна – “Прометей прикутий”. Образ титана Прометея знаходимо в Гете, Байрона, Шеллі, він надихав славетних майстрів пензля – Мікеланджело, Тіціана, Сальватора Розу, композиторів Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, О. Танєєва, О. Скрябіна. Образ Прометея надзвичайно популярний в українській літературі. Прометея уславили Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка, Андрій Малишко, Ігор Муратов, Ліна Костенко та інші [2, с. 223].

Для Ігоря Муратова, письменника за вірець обравшого краші твори класичної української та світової літератури, Прометей є улюбленим образом, адже він є втіленням високого подвижництва й моральних засад, войовничого гуманізму, незборимого духу, вивершеного благородства почуттів і прекрасної жертвовності – усі ці якості з'єднуються у муратовського Прометея для того, щоб митець міг переконливо відповісти на вічне запитання про сенс існування людини на землі. До таких творів належать ліро-документальна поема “Мій друг Прометей” (1962 року написання), урочиста увертюра “Нащадки Прометея” (1962 року), віршована драматична полеміка “Прометеєве віче” (1968 року), у яких порушуються такі питання, як Людина і час, Людина і народ, Людина й історія та найголовніше – для чого ми живемо?

Так, у лірико-документальній поемі “Мій друг Прометей”, що входить до збірки “Осінні сурми. Поезії 1962 – 1963 років”, поет з щирим захопленням змальовує образ людини, трудом якої перетворюється земля, славить творчу працю, що приносить безсмертя трудівникам.

Поема складається із чотирьох розділів (портрет, свято, будні, заповіт), у яких вимальовується образ головного героя – “бога вогню” – Прометея – бакинського бурильника Гусейна, людини завзятої в праці, з багатою та щедрою натурою, яка, маючи семеро дітей, думає не лише про їхній добробут, а й про добробут усього народу.

Ігор Муратов змальовує будні й свята свого героя декількома штрихами, але вони насичені такими значущими фактами, що перед нами розкривається увесь зміст життя цієї особистості. “Мій “бог вогню” – / сама відвага, / Джерел казкових падишах, / По суті, скромний чолов'яга, / Як кажуть, золото-душа. / Такому легко бути скромним, / Бо справжні велетні – глухі / До похвальби й трудом невтомним / Себе рятують від пихи! / Бо все одно – на їхнім боці / Безсмертя – гість робочих рук... / Я ж смертний і на кожному кроці / Кричу, що “бог вогню” – мій друг!” [3, с. 83 –84].

Як бачимо, Прометей Ігоря Муратова має риси, які є характерними для вічного образу. Навіть власну смерть він хоче використати для збагачення людства: “Не кладіть до труни, / зачепіть мене / гаком міцним за ребро / Та й ударте мене / об земне / вулканічне

ядро, / Перед тим, як згоріти, / воскресну / і просто з ядра / Вам горючого видам / на тисячу літ / на-гора, – / Ось який своїм дітям / Гусейн / полишив заповіт, / І додав: / – Як умру! / А до смерті / мені ще сто літ!” [3, с. 88].

Натомість, урочиста увертюра “Нашадки Прометея” починається традиційним образом прикутого до скелі титана: “Життя віддавши за людей, / Богами і людьми забутий, / Конав безмовно Прометей, / До скелі ланцюгом прикутий. / Ясне чоло його в крові / Над світом гордо підвелось, / І в золотім його волоссі / Сріблились хмари снігові. / Клялись уста його і руки / Без сліз, без слова каяття / За світло, за людське життя / Приймати ці довічні муки” [4, с. 100].

Поет розповідає про нащадків Прометея, які ставали на шлях боротьби, а зараз йдуть “вітатися з прийдешнім днем” [4, с. 104]. Як наслідок боротьби – “за ланкою спадає ланка” [4, с. 104] з важкого ланцюга, яким прикуто титана. Саме нащадків Прометея – трудівників і борців за щасливе життя людства – ушлявлює поет.

У шістдесятих роках посилення життєвої достовірності та опори на реальну людську долю в зв'язку з конкретними життєвими обставинами поєднується з прагненням не лише зобразити правду факту з художнім узагальненням, а й з пошуками наскрізного образу-символу. Одним із таких образів став образ вогню. У творах письменника вогонь виступає уособленням сили морального самоочищення, символом, освяченим традицією літератури і народного світогляду, засобом, що допомагає досягти глибинних художніх узагальнень в осмисленні шляхів соціального й етичного прогресу. Яскравим прикладом є віршована драматична полеміка (так кваліфікував її сам автор) “Прометееве віче”, що написана 1968 року і, яка входила до складу збірки “Надвечірні птахи”.

“Прометееве віче” включається в прометеївську тему світової поезії. Поема досить оригінально вирішує цю тему, картаючи сьгоднішніх лжепрометеїв. У ній поет пробує поєднати елементи поезії і драми. Якщо віковичний конфлікт полягає у двобою із силами пільми, богоборство з Олімпом, що прирікав люд на животіння в мороку рабства й незнання, то в поемі Муратова Прометей стикається не з силами пільми, а з учорашніми вогнелюбцями, що присягалися “до скону сіять зерна вогневі” [5, с. 271], та передчасно вичахли, а потім узялися позивати самого Прометея за те, що: “ – Вогонь твій не понищив лихоліть... / – При ньому ще видніші чорні тучі...” [5, с. 269].

Прометея, що приніс вогонь: “... Для дужих і безсилах, / Видющих і сліпих, крилатих і безкрилих, / Безвірних в істину і вірячих у ню, / Бо ж темно всім було на світі без вогню” [5, с. 268], така поведінка шокує і обурює одночасно, адже він все ще прикутий до скелі й зазнає страшених мук від орла за вчинок, який людство вважає даремним: “Який самообман: вогонь для всіх... / Вогонь для всіх: мій бог, мій дух. Мій гріх? / Кому ж він розкрив дрімливі очі / На давню здичавінь, на

мудру далечінь?! / А хтось у грязь його, у твань ногами топче...” [5, с. 273].

Кожен із галереї Вогнедавців (голос з Олімпу, Холодний філософ, Засліплений мертвими спогадами, Забутий пророк, Галілей, тінь Уленшпігеля, Відрізана голова, Вогонь, Вічна Мати) є індивідуалізованим та наділеним активними пристрастями. Твір позначений вишуканістю “зчеплення” реплік і сцен, високою гротесково-памфлетною майстерністю. Важлива в цьому плані й емоційна багатогранність Прометей: він глузує, звинувачує, навіть сумнівається – “то жаль... бере, то гнів навальний мучить” [5, с. 269] – зриває маску з удаваного спільника, шаленіє, переконує, проклинає, утверджується на вірі, що немає вогню однаково прийнятного для всіх: через те слід світити “виборно”, та самовіддано й максималістично: “А мій вогонь, мій страдник полум’яний, / Під Морок підклада / меткий гримучий тол, / Рве дріт концтаборів, / руйнує гетто мури, / І розсуває щелепи тюрми, / І катуля смертельні амбразури / Коричневої тьми жертівними грудьми...” [5, с. 279].

На цих ідеалах утверджується людство в особі Вічної Матері – складного романтичного образу, вогонь для якого є найважливішою річчю у світі: “Я знаю, що тривожно / При віщому вогні, / Але ж ніяк не можна / Без нього вже мені. / Живи, Плодюче й Плідне, / Тобою тільки й сню, / Роженне в муках, гідне / Жертовного вогню!” [5, с. 281].

Отже, Прометей для Муратова є не просто уособленням мученика, а, перш за все, героя, який за будь-яких обставин, в усі часи буде думати спочатку про усе людство, а вже потім про себе самого.

У цілому ж вічні образи для Ігоря Муратова є тієї можливістю, що дозволяє йому, як і будь-якому іншому письменнику, проявити свої роздуми про смисл людського життя, про зв’язок людини з природою, про те, що є найвищою цінністю для кожної людини чи показати проблеми, які турбують, чи прославити ще раз, за допомогою такого образу, людину.

Література

1. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Київ, 2007. – С. 196. **2. Словник** античної міфології / Упоряд. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів. – Тернопіль, 2006. – 312 с. **3. Муратов І.** Осінні сурми. Поезії 1962 – 1963 років. / І. Л. Муратов – К., 1964. – С. 82 – 88. **4. Муратов І.** Розчахнута брама. / І. Л. Муратов. – К., 1967. – С. 100 – 105 **5. Муратов І.** Твори: В 4-х т. Т. 1 / Упоряд. Н. Білецька-Муратова / І. Л. Муратов – К., 1982. – 415 с.

Веретюк Т. В. Ігор Муратов: вічні образи у поетичній спадщині митця (образ Прометея)

Ця стаття присвячена розгляду когорти вічних образів, котрі за глибиною художнього узагальнення та можливістю філософського осягнення буття виходять за межі конкретних творів, у поетичній спадщині Ігоря Муратова. Шляхом переконливої мотивації того чи іншого вічного образу розкриваються умови формування персонажів такого рівня.

Ключові слова: вічний образ, вогонь, вчений, диявол, спокусник.

Веретюк Т. В. Игорь Муратов: вечные образы в поэтическом наследии автора (образ Прометея)

В этой статье рассматривается плеяда вечных образов, которые по глубине художественного обобщения и возможностью философского постижения бытия выходят далеко за пределы определенных произведений, в поэтическом наследии Игоря Муратова. Путём убедительной мотивации того или иного вечного образа раскрываются условия формирования персонажей такого уровня.

Ключевые слова: вечный образ, огонь, ученый, дьявол, искушитель.

Veretyuk T. V. Igor Murator: eternal images in poetic heritage (the image of Prometheus)

In this article the pleiad of eternal images, which on depth of artistic generalization and possibility of objective reality's comprehension go out far off behind the range of the defined works in Igor Muratov's poetic heritage, are considered. By means of convincing motivation of this or that eternal image the condition of characters' forming of such level are opened.

Key words: eternal image, fire, scientist, devil, tempter.

УДК 821.161.2

Н. М. Віннікова

**ПАРОДИСТИ ЗІ СЛОБОЖАНЩИНИ:
ЮРІЙ ВУХНАЛЬ, ОМЕЛЬКО БУЦ, ВІТАЛІЙ ГУНЬКО**

У пропонованій статті проаналізуємо творчість письменників-пародистів, котрі народилися на Слобожанщині – Юрія Вухналя, Омелька Буца та Віталія Гунька. Зацікавлення пародіями митців – не випадкове, адже донині цей аспект їхньої творчості не ставав предметом спеціальної літературознавчої розвідки.

Так, Іван Ковтун (1906 – 1937), який найчастіше друкувався в пресі під псевдонімами: Юрій Вухналь, Іван Ухналь,

Юр. В., був постійним співробітником різних періодичних видань, виступив із гумористичними творами у багатьох газетах і журналах: “Селянська правда”, “Вісті”, “Комсомолец України”, “Література, наука, мистецтво”, “Молодий більшовик”, “Молодняк”, “Сільськогосподарський пролетар”, “Студент революції”, “Червоний перець”, “Червоні квіти”. Цікавою сторінкою творчості Юрія Вухналя є його діяльність у “Червоному перці”. У 30-ті роки ХХ століття він працював відповідальним секретарем журналу. Саме на той період припадає найбільша кількість публікацій відомого сатирика у цьому виданні, публікацій своєрідних, оригінальних і здебільшого таких, які потім не входили до збірок його творів і не перевидавалися.

Проти шаблону в літературі, проти шаблонних прийомів, епітетів, які стали проникати в тканини художніх творів 20-х років минулого століття, особливо молодих авторів, Юрій Вухналь виступив із кількома гумористичними пародіями. Так, у збірці “Початкуючий”, що побачила світ у Харкові у 1927 році, були надруковані пародійні гуморески, зокрема “Шлях червоної боротьби”, “Біля гудків” [1].

Як відомо, у час виходу цієї збірки письменники один за одним поспішали занести на сторінки своїх творів епітет *червоний*, поставити його в перші рядки, а то й у заголовки. Червоним називалося все: небо, земля, вода, ніч і навіть кум та кума. Юрію Вухналю не потрібно було робити якихось особливих бібліографічних розшуків, щоб перед своєю гумористичною пародією “Шлях червоної боротьби” подати список заголовків: “Вийшли з друку такі книжки: О. Донченко – “Червона писанка”, Ів. Ковтун – “Червоні паростки”, Дм. Косарик – “Червона купіль”, О. Кундзіч – “Червоною дорогою”. Відтворюючи стиль цих творів, Юрій Вухналь розкриває шаблонні, загальноживані прийоми і схеми, до яких звертаються його сучасники. Ця пародія являє собою своєрідну мозаїку типових, уже тоді банальних висловів, порівнянь, епітетів, нехитрих словосполучень, що використовували письменники, не дбаючи про творчу оригінальність. Поза увагою пародиста не лишилась і друга вада тодішньої літератури – в пошуках творів на “актуальні”, “робітничі” теми редакції й видавництва не раз брали до свого портфеля твори низької якості, які можна сприйняти як пародії. Щось подібне сталося і з оповіданням на виробничо-робітничу тему, історію якого розповів Юрій Вухналь у пародії “Біля гудків”.

Олекса Снісар (1891 – 1937), який підписував свої твори псевдонімами Олекса Слісаренко та Омелько Буц, – поет, прозаїк, входив до угруповань українських символістів “Біла Студія” і “Музагет”, футуристів “Комкосмос”, Асоціації панфутуристів (Аспанфут) і Асоціації комуністичної культури (Комункульт), до Спілки пролетарських письменників “Гарт”, ВАПЛІТЕ. Після “самоліквідації” ВАПЛІТЕ разом із М.Йогансеном засновує “Техно-мистецьку групу А”.

Починав працювати у жанрі прози. Проте його діяльність у гумористиці посідає особливе місце. “Професор скотарства Омелько

Буц” – а саме так О. Снісар найчастіше підписував гуморески, фейлетони, шаржі та пародійні твори – у гумористичному плані висвітлює творче обличчя письменницьких організацій, найхарактерніші риси тематики і стилю їх членів. Так, у групі творів під спільною назвою “Шевченко у дзеркалі сучасних літторганізацій” [4, с. 153 – 154] Омелько Буц бере за об’єкт пародії творчість письменників, що входили до організацій “Плуг”, “Молодняк”, “ВУСПП”. Пародист бере всім відому поезію Т. Шевченка “Садок вишневий коло хати...” й подає її у переробці письменників – представників зазначених вище літературних організацій. Спільні риси цих митців – у стилі, у доборі та висвітленні теми – дали можливість авторові пародії виділити їх і подати читачеві в пародійному аспекті.

Так, у пародії на Спілку селянських письменників в Україні “Плуг” проглядається вдаль відтворення творчої манери та ідеологічної платформи представників цього угруповання. Як відомо, завданням “Плугу” була боротьба із власницькою міщанською ідеологією серед селянства й виховання як своїх членів, так і широких селянських мас у дусі пролетарської революції, залучення їх до активної творчості в цьому напрямку. Цю ідеологію угруповання відтворено вже з перших рядків пародії: “Садок вишневий коло незаможницької хати, / Хрущі над вишнями гудуть, / Трактори з поля йдуть”.

Відомо, що “плужани” висвітлювали життя українського села, суттєво доповнюючи таким чином однобічно-індустріальну і часом наївно-“пролетарську” орієнтацію інших літторганізацій, допомагаючи знайти своє місце в літературі обдарованій селянській молоді. Пародист цю особливість передає так: “Співають інтернаціонал дівчата, / А в хаті-читальні їх газети ждуть... / Зійшлись батрачки коло хати. / Червона зіронька встає, / Батрак газети подає...”. У фінальних рядках пародії – “Кортить усім мітингувати, / Та гучномовець не дає...” – звучить пародіювання масовізму – складової ідейної платформи “плужан”.

“У комсомольця коло хати / Садки вишневі гудуть. / І комсомольці жваві йдуть / До клубу, де їх комдівчата / З мандатами давно вже ждуть” (підкреслення наше. – В. Н.) – так розпочинається пародія на організацію комсомольських письменників “Молодняк”. Саме завдяки повторам навіть без назви можемо вгадати об’єкт пародіювання. Не обійшлося в пародії й без дошкульної вказівки на “актуальний” червоний колір тогочасного життя: “Усі в червоному кутку / Зібрались. Зіронька з паперу / Говорить їм про нову еру” (підкреслення наше. – В. Н.). “Зіронька”, звичайно ж, асоціюється теж із червоним кольором.

Останні два рядки пародії набувають іронічно-саркастичного звучання, яке досягається поєднанням просторічного слова з серйозною за семантикою лексемою: “*свербить агітувати*”. Агітувати хочуть всі, але пародист розвінчує це бажання за допомогою парадокса: уся проблема в тому, що немає кого агітувати, бо “у всіх мандати”.

Як відомо, члени ВУСПП дотримувалися пролеткультівських поглядів, особливо молоді критики. Маючи у своїх рядах письменників різних напрямків, ВУСПП пропагує як єдиний стиль – “пролетарський конструктивний реалізм”. Спілка прагнула взяти під контроль усе літературне життя і перебирала на себе роль прямого речника партії в літературних справах. У роботі цієї організації спостерігалися часто випадки вузькогрупової нетерпимості, тенденційно-групового висвітлення й оцінки літературних явищ.

Зважаючи на всі ці особливості творчої манери та ідеологічної платформи ВУСПП, пародист так відтворює їх:

Садок вишневий коло хати заводу,
Машини там, як грім гудуть.
Робітники в завком ідуть,
І ВУСПП там буде научати,
Що зменшені письменські штати
Не дозволяють всім писати...

В. Гунько (1937 – 1994) – український поет-гуморист, сатирик. Його перші поетичні публікації були в обласній газеті “Радянська Волинь” (1956) та в журналі “Вітчизна” (1961). Автор збірок “Гусак в гнізді” (1965), “Пострижений вовк” (1978), “Жирафин кругозір” (1982), “Ефекти та дефекти” (1987), “Підтюпцем на Парнас” (1988), “Штовхачі та підштовхувачі” (1993), у кожній із яких окремий розділ структурують пародії автора.

Більшість своїх пародій В. Гунько спрямовує проти низької якості поезій, дивної образності у творах або ж мовних прорахунків або ж навпаки – цікавих моментів у поезіях митців. Власне, саме так можна згрупувати пародії В. Гунька, поклавши в основу об’єкт пародіювання. Слід окреслити і коло письменників, творчість яких обрана В. Гуньком для пародіювання. В основному це його сучасники, серед яких і загальноновизнані митці, зокрема А. Бортняк, С. Йовенко, В. Крищенко, М. Матіос, П. Ребро, Т. Севернюк, М. Сом, Л. Талалай та ін., і ті, імена яких не стали відомими у вітчизняній літературі.

Так, обидва твори: і “*Вітряні почуття*” [2, с. 28], і “*Пропав і слід*” [3, с. 80], мають за об’єкт пародіювання поезію Т. Севернюк, точніше деякі художні образи, які створила мисткиня. Зокрема, об’єкт “*Вітряних почуттів*” міститься у рядках: “Залетіти б вітром в гості / Хоч на мить одну до тебе”, а твору “*Пропав і слід*” у фрагменті: “Я наче випала з власних рук – / Тебе нема”.

Пародіюючи “вітряний” образ ліричної героїні поезії Т. Севернюк, В. Гунько створює комічну ситуацію, у якій передано бажання героїні потрапити в гості до товариша, але це не можливо, бо “зашпакльовано й щілини, / Хоч і вітром – не пролізти”. Завершується твір питанням, на яке лірична героїня відразу дає відповідь: “А почну тебе питати: / Чи в тобі ще є жалоба? – / Починаєш докоряти, / Що я вітряна особа”.

Аби висміяти дивність образу у пародії “Пропав і слід” автор створює парадоксальну сюжетну замальовку:

Таких давно вже не знала мук,
Хоч з лихом билась.
Я ніби випала з власних рук –
І десь поділась.

Нема досі. Пропав і слід.
Ой рідна нене!
Якщо хто знайде – то принесить
Мене до мене.

Загалом пародії В. Гунька дають сучасному читачеві не просто естетичне вдоволення вишуканістю комічних ситуацій. Автор по-своєму декодує пародійований текст – шляхом зміщення смислових акцентів. Пародист оголює характерні особливості мислення письменника, відкриває нам сутність його стилю, досягає ілюзії достовірності у відбитті об’єкта і водночас тонким іронічним зміщенням руйнує ілюзію завершеності. Цим переслідується мета поважніша й складніша, ніж висміювання певних вад конкретного твору. “Змоделювавши” стиль мислення письменника, пародист має змогу іронічним оцінним наголосом не тільки викрити малопомітні ознаки одиничного явища, але й вказати на тенденцію, що намічається чи то в творчості цього письменника, чи й у цілому літературному процесі.

Література

1. Вухналь Юрій. Початкуючий: Літ. гуморески / Юрій Вухналь. – Х. : Пролетарій, 1927. – 56 с. **2. Гунько В. Т.** Підтюпцем на Парнас: Байки, літературні епіграми та пародії. Сатиричні мініатюри / Віталій Гунько. – Х. : Прапор, 1988. – 111 с. **3. Гунько В. Т.** Штовхачі та підштовхувачі: Гуморески та пародії / Віталій Гунько. – К. : Укр. письменник, 1993. – 126 с. **4. Літературні пародії, шаржі, епіграми, акростиhi, фейлетони, гуморески, афоризми й карикатури:** [збірник] / уряд. В. Атаманюк. – К. : Маса, 1927. – 248 с.

Віннікова Н. М. Пародисти зі Слобожанщини: Юрій Вухналь, Омелько Буц, Віталій Гунько

Стаття присвячена розгляду пародійної спадщини Омелька Буца, Юрія Вухналя, Віталія Гунька. Головна увага зосереджена на визначенні ідейно-тематичного обсягу пародій кожного з письменників, об’єктів пародіювання та своєрідності художніх засобів.

Ключові слова: літературна пародія, об’єкт пародіювання, комізм, гіпербола.

Винникова Н. Н. Пародисты из Слобожанщины: Юрий Вухналь, Омелько Буц, Виталий Гунько

Статья посвящена рассмотрению пародийного наследства Омелька Буца, Юрия Вухналя, Виталия Гунька. Главное внимание сосредоточено на определении идейно-тематического объема пародий каждого из писателей, объектов пародирования и своеобразия художественных средств.

Ключевые слова: литературная пародия, объект пародирования, комизм, гипербола.

Vinnikova N. N. Parodists from Slobozhanschina: Yuriy Vukhnal, Omelko Buts, Vitalij Gunko

The article is devoted consideration of Omelko Buts, Yuriy Vukhnal, Vitalij Gunko. Main attention is concentrated on determination ideological thematic to the volume of parodies each of writers, objects of parodying and artistic facilities' originality.

Key words: parody, object of parodying, the comic element, hyperbola.

УДК 821.161.2-31.09 (045) Д 18

О. В. Даниліна

**ПОЕТИКА ПРОЗИ ЄВГЕНА ПОЛОЖІЯ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ “ПО ТОЙ БІК ПАГОРБА”)**

Сюжет нового роману Євгена Положія “По той бік Пагорба” (2010) має кримінальну фабулу – загроза фізичного знищення головного героя – боксера на прізвисько Вуж. Про це йдеться вже у перших рядках. Втім у другому абзаці автор намагається “зняти” напругу, подаючи картину з дитинства героя в іронічному ключі: “За кожную вбиту муху дід платив одну копійку. Щодня будь-якого колишнього літа мух у хаті літало багато, але заробити більше тридцяти мідяків за відведену на полювання обідню годину онукові ніколи не вдавалося” [1, с. 7]. Мотив плати за зраду заробленими таки чином грошима (тридцять мідяків!) набуває розвитку згодом, коли герой на пропозицію товариша наймає дорослих хлопців для бійки замість самого себе, що 20 років не дає йому спокою.

Але не розвиток кримінальної фабули стає рушієм розвитку сюжету. В центрі письменницької уваги вже традиційно для прози автора – чоловік, що шукає сенс свого життя. На цей раз – у минулому. Головним його завданням стає боротьба з собою: “У мене немає ворогів. Окрім самого себе, звісно” [1, с. 54]. поринаючи у минуле, герой пояснює захоплення боксом тим, що в цьому виді спорту, на відміну від власне

життя, діють чіткі й зрозумілі правила: "... нижче пояса не бити. Гонг – і більше нічого не існує, тіль ця сцена, на якій ти з'ясовуєш із суперником, хто з вас сильніший. Чесна й відкрита боротьба. Усе так просто й так зрозуміло..." [1, с. 60]. Героєві дістався гарний учитель – тренер, що навчив його філософії бою: "Перемога – річ стала, до перемоги нічого додати, вона – вершина. Перемагаючи, ти зупиняєшся. А от поразка – це сигнал до змін, до нових сходжень, до переосмислення здобутого" [1, с. 62]; "Ринг не прощає зверхності, легковажності" [1, с. 64]. Згодом героєві доведеться дізнатися, що реальний світ, жорстокий і несправедливий, змінює правила. І що титул чемпіона світу ще не доводить, що ти найсильніший. Найважливіше – виправити помилку 20-тирічної давнини, побороти врешті свій страх і вийти на пагорб. Цей бій на Пагорбі стає для героя, що став чемпіоном світу з боксу, найважливішою подією в житті: "... тепер його ринг стояв на самісінській вершині, але був не більший за розміром, ніж його уявлення про свій наступний маневр..." [1, с. 81].

Роман відзначається водночас традиційним зображенням сучасного світу спорту, де поразки й перемоги стають предметом торгівлі, й нетрадиційним зображенням власне образу боксера, який має стійкі моральні переконання, власну думку, є культурною й освіченою людиною: "... кажуть, боксерам це не властиво – думати, але він закінчив школу з золотою медаллю, спеціалізований, на хвилиночку, клас із математики й фізики, та й в інституті фізкультури аж ніяк не пас задніх..." [1, с. 71]. Освіченість й "надмірне думання", на думку оточення Вужа, "... заважало боксеру стати справжнім чемпіоном значно раніше. "Жінкам і боксерам думати шкідливо, – жартує він [менеджер Клаус – О. Д.]. – Але красивим жінкам це інколи хоча б личить!" [1, с. 71].

Своє прізвисько герой отримав після першої бійки з Сашком Ковалем. З того часу всі вже називали його Вуж – за здатність вислизати: "За останнє літо він став справжнім Вужем, який боявся лише хижих птахів. Але йому не пощастило – саме такою вона й була – зголоднілою Птицею першого справжнього кохання" [1, с. 42]. Можливо, саме в цьому напівдитячому коханні (за Фрейдом) і криється причина невдач у дорослому житті: "Сказати, що йому не щастило в житті з жінками? Радше, йому не таланило з їхнім вибором, самі по собі всі його жінки були прекрасними" [1, с. 70]. Цей неправильний вибір жінок прочитується в тексті "між рядків" – у ставленні героя до дружини, з якою перебуває в стані розлучення ("Перевага жінки в тому, що вона завжди про все пам'ятає, навіть про дрібничку, яка нікому не була цікавою, навіть тобі" [1, с. 17]; "На відміну від чоловіків, які вважають, що все скінчилося або скінчиться назавжди за кілька найближчих хвилин, вона готова чекати свого часу довіку. Бо насправді нічого ніколи не закінчується назавжди, навіть коли ви начебто змагаєтесь вже на різних рингах – удари звідти найпідступніші та найнебезпечніші. І тут не

варто чекати на допомогу звідкілясь збоку. Це завжди бій лише тільки поміж чоловіком і жінкою...” [1, с. 17]), і у ставленні до підліткового кохання – Ольги, яка гасила сигаретні недопалки об його руки й провокувала хлопців на бійки, була безтурботною й невихованою: в її голові “казна-що робилося, бо інколи звідти вилітали такі думки, такі слова, що він готовий був провалитися крізь землю від розпачу” [1, с. 31].

Символічним, на нашу думку, є вибір прізвиська головного героя. В українській міфології вуж є “символом багатства, щастя, яке він приносить дому, де живе і плодиться, а тому вбивати його не можна” [2], а вуж на писанці символізує сонячне проміння [3]. У народі вужів вважали охоронцями хатнього добра та затишку, а ті місця, де плодяться вужі вважались особливо придатними для примноження багатства. Є ряд вишиваних та писанкових орнаментів, що в той чи інший спосіб пов’язані з вужами, й усі вони мають позитивну семантику. Вважалося також, що вужі допомагають хліборобам вимолювати дощ. В українських народних казках та легендах зустрічається мотив шлюбу дівчини із вужем (“Зозуля і соловейко”, “Ластівка й зозуля”, “Зозуля, ластівка та соловейко”). Наведені факти про уявлення наших предків щодо вужів свідчать, що, цілком можливо, в образі вужа вшановували хатніх духів чи духів предків. Аргументом на користь цієї теорії може слугувати зображення зміїв та вужів між корінням родового дерева, тобто там, куди пішли предки, на українських рушниках та писанках. Окрім того, широко відома оберегова функція орнаменту на українських народних сорочках, де між солярних знаків, знаків достатку та тварин-тотемів зустрічається зображення змії [4].

Автор не дає ані імені свого героя, ані його портретної характеристики, лише думки й вчинки. Можливо – він правий, адже справжній чоловік – це дії і вчинки, це здатність відповідати за свої слова й вчинки, навіть зроблені в підлітковому віці, навіть якщо – лише перед самим собою. Підсилює ефект і кінематографічний, гранично стислий, відкритий фінал роману.

Роздвоєння і водночас єдність в романі відбувається як на рівні часопростору (теперішнє – минуле героя, село – місто), так і на рівні побудови образу. Образ героя, як твердить Т. Дігай, це – “формула alter ego Положія – стомився від усього, що пережив, і очікую того, що неминуче” [5]. Герой водночас один і той самий – боксер Вуж, який у теперішньому часі намагається виправити минулий, і героїв два, оскільки Вуж-юнак істотно відрізняється від Вужа-чоловіка. Підліткові властиві бурхливі емоції і почуття: “У ті хвилини йому до нестями пекло у двох інших місцях – у серці від туги й кохання та внизу живота – від нестерпного бажання, яке було сильнішим за фізичний біль” [1, с. 29]. Вуж-чоловік розмірковує над тим, чому “в пам’яті так ясно, так нестерпно ясно взагалі закарбувалося так багато подій із дитинства та юнацтва, які нині начебто нічого не варті порівняно з тими справами, що

відбуваються в житті дорослої людини, з тими драмами і трагедіями, що трапляються з нами тепер?” [1, с. 84]. Вуж-підліток завжди в оточенні товаришів, незмінний воротар у футболі й учасник нічного полювання на полуниці. Вуж-чоловік – самотній відлюдник: “Виявляється, я напрочуд самотня людина. Навіть соромитися нікого” [1, с. 123]. Автор поєднує і час, і образ в єдине ціле за допомогою образу-символа зірки: “...їхнє світло, яке ми, люди, сприймаємо цієї миті, насправді дуже застарє. Йому кілька десятків, а то й сотень світлових років. Тож людина, коли дивиться на небо і мріє про майбутнє, насправді завжди дивиться у минуле” [1, с. 138 – 139].

Окреме місце в романі займає образ-символ Пагорба. Вперше в тексті з’являються роздуми про походження назви: “Ніхто не знає, відколи це місце стали називати Пагорбом. Може, ще від часів царя Панька, а може, й раніше” [1, с. 41]. Саме слово “пагорб” в різних галузях знань має різну семантику. Так в географії це “форма рельєфу, що піднімається над навколишньою поверхнею, але лише на обмеженій площі. Найчастіше горби мають чітко виражені вершини, хоча, у разі ескарпів та меси, пагорбом може називатися височина з плоскою поверхнею. Також часто пагорбами вважаються височини з похилими схилами, на відміну від скель, а інколи, для відрізнєння від гір, вводиться поріг відносної висоти у 200 м” [6]. Присутність символу “пагорб” набуває в трипільській культурі сакрального значення: “На розписних посудинах мотив драбини блокується з пагорбом та собаками, причому обидва ці знаки мають відношення до символіки обряду жертвоприношення. Пагорб утворено перевернутими сегментами символами Великої Богині, під пагорбом, ніби в утробі Матері Землі, розміщена жертва, яка відроджується завдяки сходженню вгору по драбині, два зображення якої з обох боків оточують пагорб” [7]. Пагорб в українській традиції асоціюється й із могилою, курганом, в якому зазвичай були поховані воїни. Цей образ-символ, на нашу думку, обраний автором невипадково, відрізняється за зовнішнім й внутрішнім наповненням від символу “гора”, у тексті він містить елементи трипільського трактування (як елемент обряду жертвоприношення), й езотеричного (як прагнення до сходження), й традиційного українського (як поховання воїнів), й власне авторського (як символ власного досвіду, власних невирішених проблем, совісті або моралі). Власне оце авторське трактування образу-символа Пагорба і є, на нашу думку, вираженням головної думки роману: “...кожен свій Пагорб носить із собою за спиною наче горб. І де б не перебував..., ти завжди всередині нього, свого клятого Пагорба” [1, с. 138].

Отже, текст роману Є. Положія “По той бік Пагорба” відзначається стрункою архітектонікою, ретроспективним розгортанням сюжету, вдалим поєднанням часопростору в образі головного героя. Головний герой – боксер Вуж – зображений традиційно для прози автора – це самотній чоловік, який шукає себе, своє місце в світі,

гармонію між внутрішнім й зовнішнім світом, шукає відповіді на традиційні чоловічі питання про честь і гідність, справедливість і покарання, про добро і зло, що набувають філософського звучання. Текст має типові ознаки постмодерного – нівелювання часових й просторових меж, відкритий фінал, ретроспективне розгортання сюжету, зображення самотнього героя в опозиції до соціуму.

Література

1. Положій Є. По той бік Пагорба: [роман] / Євген Положій. – К. : Нора-друк, 2010. – 208 с. **2. Синявська І.** Natrix natrix Linnaeus, 1758 – Вуж звичайний / Ірина Синявська // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lucanus.org.ua/fauna/rare-rept-natrix-n.htm>. **3. Святий Юрій:** християнська традиція чи українська давність // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ref-at.org.ru/index.php?referat=19715&page=3>. **4. Мусіхіна Л.** Рецепція змії у свідомості українського народу / Л. Мусіхіна // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.yatran.com.ua/articles/375.html>. **5. Дігай Т.** Відчуття спійманої риби від Євгена Положія / Тетяна Дігай // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sumno.com/literature-review/vidchuttya-spijmanoji-gyby/>. **6. Пагорб** // Вікіпедія: вільна енциклопедія // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Пагорб>. **7. Символіка,** жести, образи в Трипільській культурі // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bogdan-personal.com.ua/simvolka-zhesti-obrazi-v-triplskj-kultur/52-sakralni-ta-magichni-simvoli.html>.

Даниліна О. В. Поетика прози Євгена Положія (на матеріалі роману “По той бік Пагорба”)

У статті проаналізовано новий роман українського письменника Євгена Положія “По той бік Пагорба”. Поетика прози розглядається на рівні сюжету, композиції, системи образів. У романі виокремлено також типові риси постмодерну.

Ключові слова: поетика, сюжет, образ, символ, композиція.

Данилина Е. В. Поэтика прозы Евгения Положия (на материале романа “По ту сторону Холма”)

В статье проанализирован новый роман украинского писателя Евгения Положия “По ту сторону Холма”. Поэтика прозы рассматривается на уровне сюжета, композиции, системы образов. В романе выделены также типичные черты постмодерна.

Ключевые слова: поэтика, сюжет, образ, символ, композиция.

Danilina O. W. The poetics by Eugen Polozhiy's prose (based on the novel "Beyond the Hill")

The Ukrainian modern novel "Beyond the Hill" by Eugen Polozhiy is under analysis in the article. The problem of poetics – the plot, composition, images – is under consideration. The stylistic features of postmodernism in the novel are also determined.

Key words: poetics, plot, image, symbol, composition.

УДК 821.161.2 – 1.09

О. В. Кицан

ПОЕТИКА ВЕРСЕ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ГОЛОБОРОДЬКА

Ю. Тиньянов писав: "Ми все ще відносимося до жанрів як до готових речей. Поет встає з місця, відкриває якусь шафу і дістає звідти той жанр, який йому потрібний. Кожний поет може відкрити цю шафу. І чи мало цих жанрів, починаючи з оди і закінчуючи поемою. Обов'язково повинно вистачити на всіх" [1, с. 191]. Але на всіх, як бачимо, не вистачило. Тобто, одного разу потрібного жанру не виявилось у чарівній "шафі". З'явився новий зміст, який вимагав нової форми – розкутішої за вірш, і ліричнішої за прозу. Адже не дивлячись на зайнятість усіх ніш літератури, постійно виникає щось нове, автори не бояться. Прийшла пора універсальних інтертекстуальних форм.

Актуальність даного дослідження полягає в необхідності ґрунтовного вивчення маловідомого жанру – віршів у прозі в українській літературі, а також творчості одного з найцікавіших сучасних поетів України, і Луганщини зокрема. Популярність В. Голобородька серед критиків останнім часом, як не парадоксально, не стала умовою поглибленого вивчення його поетики. До цього часу ми не маємо досліджень віршування В. Голобородька. Дослідники звертали увагу, в основному, на ідейно-тематичний рівень творів, на мову поета, на витоки образності, перегуки із фольклором і зв'язок із "Київською школою". Але для того, щоб досягнути глибини творчої індивідуальності, цього недостатньо. Адже Василь Голобородько дивує нас не тільки змістом своїх віршів, а й формою. Єдиний виняток – дослідження А. Підпалого, який в контексті вивчення маргінальних форм української літератури розглядає й поодинокі твори В. Голобородька, зокрема, верлібри та вірші в прозі. Але оскільки об'єктом розгляду вченого є лише окремі твори поета, то ці літературознавчі зауваги не дають можливості скласти цілісну картину поетики В. Голобородька.

Вірші в прозі належать до перехідних форм, які відмовляються від традиційних прозових і поетичних форм задля освоєння нових

літературних горизонтів. Вірш у прозі народився на перетині двох літературних родів. Від вірша він узяв поділ на невеликі абзаци, подібні до строф, образність, підвищену емоційність, переважно безсюжетність, тобто майже все за винятком метру, римування та ритму.

Вірші в прозі В. Голобородька досить близько стоять до його верлібрів. Відмінність між ними досить часто полягає лише у графічному чиннику. Для прикладу одні і ті ж твори (“Сенс розмови”, “Пісенька вночі”, “Готуємося до свята”, “Це – скарби”, “Біла квітка”, “Досконалыми стаємо”) у збірці “Летюче віконце” та в збірці “Ми йдемо” мають різний запис і різну строфічну будову. Наразі будемо розглядати тексти саме зі збірки “Ми йдемо”. Одна з відмінностей між верлібрами і віршами в прозі полягає в тому, що стосовно вільного вірша говоримо про строфоїди, а щодо віршів у прозі – про абзаци. Для віршів у прозі характерний ліричний настрій, нагнітання почуттів, але прозовий виклад надає їм неповторного звучання.

У ряді віршів у прозі В. Голобородько використовує версе, строфічну прозу, яка також виникла як результат тісної взаємодії вірша і прози. Основними ознаками версе, віршоподібної прози, на думку Ю. Орлицького, є особлива врегульованість об’єму строф і тенденція до рівності кожної з них одному реченню [2, с. 28]. Під версе автор розуміє тексти, в яких строфічність виступає єдиною ознакою вірша в прозаїчній структурі, вносячи в неї регулярний вертикальний порядок, який співвідноситься із віршовим.

Поняття “версе” досить нове в українському літературознавстві, хоча письменники вже давно використовують віршоподібну прозу на практиці. Мало хто досліджував подібну форму через нечіткість і розмитість її визначення. Версе – це строфічна проза, яка складається із коротких абзацив, які нагадують дуже довгі віршові рядки.

Версейні твори В. Голобородька йдуть від вірша, оскільки включені в його поетичні збірки. Маючи багато спільного із верлібром, від останнього вони відрізняються відсутністю подвійної сегментації тексту. Тобто, зміст твору подається лінійно, що характерно саме для прозового запису. Подібність версе В. Голобородька з верлібрами в тому, що поряд із довгими реченнями поет часто використовує і короткі, які займають частину друкарського рядка. Подібний поділ тексту на строфи передбачає його вертикальне прочитання. Цим самим створюється візуальний ефект вірша. Але насправді це версе, бо поділ на рядки співпадає із синтаксичним, а вкінці рядка стоїть крапка.

Ю. Орлицький вказує на ідентичність внутрішньої структури рядка версе і рядка верлібру. Різниця між ними лише в тому, що автор може перервати рядок вільного вірша практично в будь-який момент, натомість рядок версе завжди продовжується до закінчення граматичного висловлювання [2, с. 32 – 33].

Як правило, версейні строфи невеликі за обсягом і часто займають від одного до трьох рядків. Тобто, думка розгортається лінійно: якщо

вона не вміщується в один рядок, то переходить на другий, аж поки не дійде до крапки.

Цікавим за формою є вірш у прозі “Прикмети імітації”, де також використано версейну строфу. Два варіанти друку твору в різних книгах значно відрізняються між собою строфічним поділом. Так, у збірці “Летюче віконце” виділено сім окремих частин, тоді як у збірці “Ми йдемо” – 5 частин. Помітні також і деякі лексичні зміни, але наразі вони не є предметом нашого розгляду. Не дивлячись на те, що В. Голобородько у двох варіантах вірша подає різну кількість строф і дещо змінює графічний малюнок розміщеного на папері тексту, все одно велика увага приділяється пропускам між частинами (т.зв. пробілам). Неочікуваності висловлюваного передую відповідна пауза, і саме пропуск дає читачам своєрідний сигнал щодо прочитання тексту, близького до авторського задуму.

Наведемо дві частини цього твору (зі збірки “Ми йдемо”), між якими є міжстрофічний пропуск:

1. Бійтеся вдень і вночі,
2. коли цвітуть вишні і коли сніг біліє – бійтеся.
3. Бійтеся, коли сієте пшеничне зерно і в жнива – бійтеся.
4. Бійтеся, коли глибоко в копальнях добуваєте вугілля
5. і коли креслите лінії на полотні – бійтеся.
6. Бійтеся приходу не-людини.
7. Не-людина прийде із часом у нашу землю, будьте пильними, не
8. пропустіть її приходу і не забудьте оповістити
9. весь світ про її прихід.

1. Не-людина насаджає дерева корінням догори,
2. птахів навчить повзати, а змії літати,
3. ріки поверне угору, а гори зробить проваллями... [3, с. 214].

Як бачимо, поет починає кожне речення з нового рядка. Саме тому, ми маємо всі підстави вбачати тут риси версе. Загальна схема твору за кількістю друкарських рядків у строфі така: 9-3-4-5-2. Різняться й об'єм строф: від 1-го до 5-и речень. Можна сказати, що такий тип “версе” створюється в результаті не стиснення прозової строфи, а, навпаки, надмірного розтягнення віршового рядка. Версе, яке походить від вірша, зберігає в собі деякі його ознаки: віршовий поділ рядків і речень, різні фрагменти яких потрапляють у різні строфи-рядки. Адже дійсно, неспівпадання кінця синтагми з кінцем рядка, розривання синтагми віршовим рядком – це основна ознака саме віршової мови. Серед інших ознак виділяємо наявність повторів і паралельних конструкцій. Твір поділений на нерівні частини. Детально розглянувши кожну з них, можна виділити їх характерні особливості. Сегментація першої частини побудована на синтаксичному принципі. Переважно – це повні речення, які є частинами складного речення, або ж окремі повні речення. Велику

роль відіграє анафора (“бійтеся” – в першій частині, “тяжко” – в четвертій, а також “Не-людина” – в кінці першої – на початку другої). Використовує автор і анепіфору (кільце), що зв’язує повтором початок і кінець речення:

Бійтеся вдень і вночі,
коли цвітуть вишні і коли сніг біліє – бійтеся.

Багато повторів на лексичному рівні, як у межах першого абзацу, так і впродовж всього вірша. Зокрема, через увесь твір проходить образ “не-людини”, яка зовні є схожою на людину, але як тільки вип’є трунок, налитий у келихи, то перетворюється на “не-людину”. Під трунком, налитим у келихи, поет, швидше за все, мав на увазі алкоголь, який і змінює людину. Хоча не настільки, щоб людина перетворилася на когось іншого, на звіра, наприклад. Поет йде від супротивного: людина перетворюється на “не-людину”. В останньому абзаці Василь Голобородько використовує риторичний оклик, щоб посилити увагу до речення, яке несе в собі головну думку твору: “Хто тоді визначить, де муха, а, де бджола!”. В цьому і вся суть твору. Муха і бджола належать до одного класу комах, але муха є паразитом, а бджола приносить користь. Тим самим поет натякає, що і серед людей є не-людина, яку насправді досить важко виокремити. В першій частині окрім повторів, також багато смислових протиставлень: “вдень-вночі”, “коли сієте пшеничне зерно – і в жнива”, “коли цвітуть вишні і коли сніг біліє”. І тут можна помітити, що автор у кожному такому образі описує циклічність природи, світу, часу тощо. Це цикл від дня до ночі, від засіву до жнив, від весни, коли цвітуть вишні, до зими, коли біліє сніг. Смислова замкнутість речення доповнює синтаксичне завершення у вигляді відокремленого речення і початку його з нового рядка. Можна також говорити про наявність астрофічності в першій частині вірша, бо якщо уважніше придивитися, то цілком закономірним був би поділ її на 5 мінічастих – окремих речень. Адже кожна така мінічастинка характеризується замкнутістю, викінченістю думки. Про їх автономність свідчить і використання анепіфори.

В. Голобородько рідко створює тексти повністю написані версе, частіше він поєднує версейні строфи із вільним віршем у межах однієї багатоструктурної композиції.

Вірш “Три мої брати клали фундамент під хату” складається з трьох строфоїдів:

Пам’ятаю в дитинстві хлопці йшли до річки ловити рибу,
але мене із собою не покликали. Я наздогнав їх
і кинув камінчика на них, і сховався за кущ.
Вони помітили мене, але жоден із них не покликав:
“Ходімо разом з нами!”

Троє моїх братів виводили підмурівок під нову хату.
Я прийшов до них, але ніхто не сказав мені:

“Подай отого каменя, він до тебе ближче!”... [3, с. 212].

Перша строфа є п'ятивіршем, друга – тривіршем, а третя складається з шести рядків. Не дивлячись на цей нетрадиційний поділ, можна сказати, що поет свідомо розбив поезію на неоднакові строфи. Адже кожна частина є замкнутим цілим і розповідає по три різні ситуації з життя ліричного героя. З перших двох строф дізнаємося про самотність ліричного героя. Його не беруть на рибалку хлопці і навіть не просять про допомогу брати. В. Голобородько міг просто сказати, що героя ніхто не покликав. Але тоді б не було такого сильного психологічного навантаження. Поет акцентує увагу саме на словах “з нами”. Третя строфа містить вже децю інший сюжет. Незмінним залишається сам ліричний герой і ставлення до нього. Маленький хлопчик відмовився навіть від красивого глиняного коника. Ми помічаємо, наскільки велика самотність героя. Взагалі дитину легко можна спокусити будь-якою іграшкою, але тут вона відмовляється. Ліричний герой сам на сам зі своїми проблемами. Усі від нього відвернулися. Слід відзначити, що в збірці “Летюче віконце” цей же твір має не тільки іншу графічну будову, а й три частини розставлені в іншому порядку. А саме про ситуацію з рибалкою розповідається в останній строфі. Чому поет змінив місцями строфи? Ми можемо про це тільки здогадуватися. Але розташування частин, яке маємо у збірці “Ми йдемо”, на нашу думку, є логічнішим і емоційнішим. Більшість речень розгортаються аж до крапки, а саме за законами прозової мови, що дозволяє говорити про використання версейної строфи.

Часто поет звертається до діалогів, як у верлібрах, так і у віршах у прозі. Тут слід додати, що діалоги додатково членують текст. Короткі фрази ліричних героїв так само відсилають до вертикального прочитання твору. Через це діалог сприймається як віршовий елемент.

Розглянемо вірш у прозі “Чекаючи запитання”. Перш за все впадає в око те, що текст вірша в прозі “Чекаючи запитання” ділиться на неоднорідні уривки:

Дати закурити? Одягаю куртку і, коли повертаюся
до нього, бачу, що він тримає в пальцях цигарку для мене.
Зараз він образить мене за те, що я попросив
у нього цигарку.

Ні, ти мене не зрозумів – я запитав тебе:
дати закурити?

Дай, – відповідає і виймає з моєї коробки цигарку,
закурюю і я [3, с. 206].

Поет вводить у вірш діалог, що за змістом більше властиво прозовим текстам. Саме це урізноманітнює “внутрішній монолог”, характерний для віршів у прозі. У даному творі діалогічні відносини поширені майже на увесь текст і саме вони вплинули на строфічне

членування. Кожна нова діалогічна партія формує окрему строфу. Збільшена “прозаїзація” через зменшення метафоричності мови, велика кількість повторів і словосполучень, які стають ключовими, – все це характеризує вірші у прозі В. Голобородька.

Поступове наростання рядків у строфах спостерігається у творі “Тотуюся до свята”. Загальна схема рядків у строфах 1-3-3-8. У збірці “Летюче віконце” цей же твір не ділиться на абзаци, а поданий суцільним текстом. Чому поет змінив зовнішній вигляд твору? Вочевидь, із часом змінилися його погляди, і те, що колись він називав прозою, тепер підпадало під інше визначення – вірш у прозі.

Вірші в прозі Василя Голобородька все-таки ближче до поезії ніж до прози, і тут визначальним є не тільки критерій обсягу. Серед формальних його ознак слід назвати строфічність, паралелізм, звукові повтори, асонанси і алітерації, граматичні і лексичні повтори, вкраплення діалогу. Тобто, вірші в прозі В. Голобородька цілком вкладаються в систему письма автора. Це та ж сама поезія, тільки в дещо іншому одязі.

Література

1. Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Ю. Н. Тынянов. – М. : Аграф, 2002. – 496 с. **2. Гаспаров М. Л.** Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1989. – 304 с. **3. Орлицкий Ю. Б.** Стих и проза в русской литературе: Очерки, истории и теории / Ю. Б. Орлицкий. – М. : РГГУ, 1991. – 688 с. **4. Голобородько В.** Ми йдемо : [вірші] / Василь Голобородько. – К. ; Рівне : Планета-друк, 2005. – 1056 с. – (Першотвір). **5. Голобородько В.** Летюче віконце : [вірші] / Василь Голобородько. – Париж – Балтимор : Смолоскип, 1970. – 234 с. **6. Підпалый А. В.** Вірші у прозі “Київської школи” (В. Голобородько, М. Воробйов, С. Вишенський) / А. В. Підпалый // Вісн. Київ. славист. ун-ту. – 2007. – № 34. – С. 50 – 57.

Кицан О. В. Поетика версе у творчості Василя Голобородька

У статті проаналізовано особливості строфіки віршів у прозі Василя Голобородька, розглянуто способи побудови версейної строфи.

Ключові слова: вірші в прозі, версе, будова, строфіка, поетика.

Кицан О. В. Поэтика версэ в творчестве Василия Голобородько

В статье проанализировано особенности строфики стихов в прозе В. Голобородько, рассматриваются приемы строения версейной строфы.

Ключевые слова: стихи в прозе, версэ, строение, строфика, поэтика.

Kytcan O. V. Poetics of verse in the creation of Vasyl Holoborodko

The article analyses the peculiarities of strophics in the verses in the prose of Vasyl Holoborodko; it also shows the means of a verse strophe composition.

Key words: verses in the prose, verse, composition, strophics, poetry.

УДК 82. 091:821.161.2+821.111(73)

Т. Я. Лаврієнко

**“ДУХОВНИЙ МРАК” ЛЮДИНИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
Г. Ф. КВІТКИ-ОСНОВ’ЯНЕНКА ТА Н. ГОТОРНА:
ТИПОЛОГІЧНІ ЗБІГИ**

Порівняльно-типологічний аналіз доробку славетного вихідця із Слобожанщини Григорія Федоровича Квітки-Основ’яненка та сучасних йому американських митців-моралістів (moral painters), зокрема Натанієля Готорна, дає змогу з’ясувати відповідності та відмінності у їхньому художньому потрактуванні окремих морально-етичних концептів, а саме гріха та покаєння. Запропонований дискурс розгортаємо зважаючи на те, що стрижневою темою творів обох письменників є вирішення моральних колізій, переосмислення загальноприйнятих норм і цінностей та ролі релігії в житті людини.

Крім того, підставою для дослідження згаданих вище типологічних відповідностей є переконливі аргументи науковців про, з одного боку, превалювання морально-етичної проблематики митців саме цього періоду (кінець XVIII – середина XIX століття), а з другого, – амальгамний тип художнього мислення Г. Квітки-Основ’яненка, в якому сентименталізм “легко вступав у плідні контакти з іншими літературними явищами доби” [1, с. 284], зокрема романтизмом, представником якого є Н. Готорн.

Різноманітна творчість Г. Квітки-Основ’яненка вже була предметом дослідження багатьох літературознавців (О. Борзенко, Я. Вільна, Л. Горболіс, О. Гончар, Н. Калениченко, Л. Ковалець, І. Лімборський, М. Походзіло, В. Трофименко, Д. Чалий, М. Яценко та ін.).

Творчість Н. Готорна досі не поставала предметом окремого вивчення в українському літературознавстві. Ознайомлення з його спадщиною у пострадянському просторі існує здебільшого у формах передмов до видань творів письменника, окремих розділів у курсах історії зарубіжної літератури, а також деяких навчальних посібників і статей (це статті М. Анастасєва, А. Доменіна, Є. Іванової, Ю. Ковальова, М. Кореневої, А. Левінтона, М. Михайлова, Т. Михед, К. Шахової,

А. Шемякіна та ін.). Враховуємо вагомий внесок “Американських літературних студій”, зокрема таких дослідників, як І. Арендаренко, Т. Денисова, Ю. Павленко, С. Щербина та ін. Перша монографія російською мовою про творчість Н. Готорна побачила світ лише в 2004 році [2].

Серед малої прози американського митця заслуговує на увагу новела “Молодий праведник Браун” (частіше трапляється – “Молодий Браун”) (“*Young Goodman Brown*”, 1835), неоднозначність інтерпретації якої призвела до того, що кожен дослідник творчості письменника (не кажучи вже про читача) пропонував своє власне її прочитання.

Юний Браун у супроводі самого диявола потрапляє на відьомський шабаш, де зустрічає всіх, кого з дитинства звик поважати. Серед них – навіть його молода дружина Віра, “ангел во плоті” (“*a blessed angel on earth*”), з якою Браун збирався “ввійти до Царства небесного” (“*I’ll cling to her skirts and follow her to Heaven*”). З цієї пам’ятної ночі він став іншим – “строгим, печальним, похмурым, задумливим, який втратив віру якщо не в Бога, то в людей” [3, с. 266] (“*A stern, a sad, a darkly meditative, a distrustful, if not a desperate man, did he become, from the night of that fearful dream*” [4]).

Цікаво, що сюжет новели постає в подвійному світлі: невідомо, чи з героєм насправді відбулися описані події, чи він просто заснув у лісі і диявольський шабаш йому наснився. Це питання автор залишає відкритим, і тут не можна не провести паралель до оповідання Г. Квітки-Основ’яненка “Мертвецький Великдень”, сюжет якого відбувається за аналогічною схемою: головний герой, Нечипір, чи то у сні, чи наяву зустрічається з давно померлими односельчанами.

Обидва герої бачать своїх знайомих (живих чи померлих), так би мовити, без масок, з усіма недоліками та прихованими гріхами. У Квіткиних персонажів розпізнати пристрасть до того чи іншого гріха можна за зовнішніми ознаками. Скажімо, хто “любив тягнути горілочку, так у того усі кишки разом і пропали”, хто мав жагу до куріння, у того “повнісінький ніс гробаків”, хто лихословив, “пашековав”, тому “зараз у рот і сіла жаба, та й квака” [5, с. 133].

Н. Готорн не конкретизував гріхи, а викривав загальнолюдське служіння злу. “Нема добра на землі; і гріх – лише пусте слово. Сюди, дияволе, тепер я бачу, що ти господар у цьому світі” (“*There is no good on earth; and sin is but a name. Come, devil! for to thee is this world given*” [4]), – вигукнув молодий Браун після того, як почув голос своєї дружини, яка прямувала з невидимим “роєм святих і грішників” (“*all the unseen multitude, both saints and sinners*” [4]) углиб лісу. Втім, і тут знаходимо словесне викриття таємних гріхів людей у промові чорного привида, місія якого – прийняти Брауна й Віру до своїх лав, до “рідного племені” [3, с. 264] (“*Welcome, my children*”, “*said the dark figure*”, “*to the communion of your race!*” [4]). Обіцяючи новобранцям наділити їх здатністю проникати “в глибину сердець, туди, де гніздиться сокровенна

таємниця гріха, невичерпне джерело злої сили” [3, с. 265] (“*It shall be yours to penetrate, in every bosom, the deep mystery of sin, the fountain of all wicked arts*” [4]), привид промовляє: “<...> ви дізнаєтеся, як сивочолі пастирі нашіптували слова спокуси молодим служницям на кухні; як не одна поважна пані, прагнучи якнайшвидше прикрасити себе вінцем вдови, пригощала чоловіка на ніч напитком, від якого він засинав вічним сном на її грудях; як безвусі юнаки поспішали ставати спадкоємцями батьківського майна; і як чарівні діви <...> рили маленькі могилки в саду і мене одного звали гостем на похорони немовляти” [3, с. 265] (“*it shall be granted you to know <...> how hoary-bearded elders of the church have whispered wanton words to the young maids of their households; how many a woman, eager for widow’s weeds, has given her husband a drink at bed-time, and let him sleep his last sleep in her bosom; how beardless youth have made haste to inherit their father’s wealth; and how fair damsels <...> dug little graves in the garden, and bidden me, the sole guest, to an infant’s funeral*” [4]).

Своїм твором “Мертвецький Великдень”, на думку П. Куліша, Квітка духовним світлом “освіщає духовний мрак наш, і благо тому чоловікові, котрий користується з того світла!” [6, с. 501]. Оповідання спрямоване розбудити нашу “п’яну правду” (за Т. Г. Шевченком), тому життя представлено “повним словом своїм”, “без ніякого толкування”, без заданої “філософічної теми”, бо тільки за цих умов “в писанні сама собою буде філософія і мораль, і скільки розумний вбачає в житні самій, стільки вбачатиме і в поетичному образі житні” [3, с. 500].

Таким чином, перефразовуючи слова П. Куліша, розуміння оповідання “Мертвецький Великдень” залежить від рівня моральності читача, здатності співвідносити свій внутрішній світ із задумом автора, тобто від вміння рефлексувати.

Інтерпретація “Молодого праведника Брауна”, на наш погляд, не менш залежна від моральної сформованості реципієнта. Всупереч негативним відгукам сучасників Н. Готорна, які називали новелу надто претензійною та незрозумілою, один з відомих журналістів і критиків Нью-Йорка середини ХІХ ст. Еверт Дайкінк у 1845 році порівнював “Молодого праведника Брауна” з новелами Гофмана і вважав, що Н. Готорн більш умілий та переконливий. “Якщо в Гофмана той чи інший персонаж прямо представляє собою зло, то в Готорна зображено всього лише хмарку, що пливе по небу в літній полудень, або збентеження на обличчі дівчини. Та складіть все це до купи... і в їхній єдності ви побачите головне в творах Готорна. Це тінь, яку Гріх і Смерть у їх спільному ході по землі вічно кидають на світ; тінь, яка падає і на так званих хороших людей, і на поганих... Зміст історії “Молодий Браун” повною мірою розкриває секрет дії багатьох творів Готорна... Тут він ...осмислює стару, добре відому ...істину про те, що схильність до зла закладена і в кращих з людей, і що це залежить тільки від нашого вибору, будемо ми ангелами чи демонами...” [7, с. 98].

З такої ж позиції аналізував новелу Н. Готорна Т. Коннолі [8, с. 370 – 375], що, всупереч поширеній інтерпретації, вихідним пунктом якої була втрата Брауном традиційної віри, наполягав на тому, що головний герой не тільки не втратив своїх переконань, але, навпаки, утвердився в них, усвідомив їх значення для щоденного життя та можливість для людини вибору між добром і злом.

У “Мертвецькому Великодні” Квітка використав матеріали народної демонології, чимало мотивів із народних повір'їв, переказів, казок. Цю тему розгортає у своєму дослідженні О. Ятищук, яка слушно зауважує, що народні “ходові істини”, поняття, прислів'я допомагають письменникові у розкритті соціальних джерел, соціально-побутових умов формування людського характеру, в зображенні причинової залежності характеру від суспільних обставин, від об'єктивної дійсності [9, с. 127 – 129].

У новелі “Молодий праведник Браун” Н. Готорн по-своєму інтерпретував легенди про диявола, почуті ще з дитинства. Фольклорне походження багатьох творів митця неодноразово осмислювалося дослідниками. Зокрема, один із критиків, порівнюючи манеру зображення диявола в Ірвінга та Готорна, зробив висновок, що якщо перший зображав чорта гумористично, то Н. Готорн робить його серйознішим та реалістичнішим. Так, як правило, у створеного американським письменником диявола нема характерних для фольклору рис: червоних очей, копит, рогів чи хвоста. Він схожий на звичайну людину, щоправда, наділену непоясненою впевненістю у власній обізнаності (“*he had an indescribable air of one who knew the world*” [4]). Словами наратора виражене скептичне ставлення автора до такого роду образів: “Лукавий у справжньому своєму образі значно менш страшніший, ніж коли він вселяється в людину” [3, с. 262] (“*The fiend in his own shape is less hideous, than when he rages in the breast of man*” [4]).

У межах поезики божественного/демонічного площиною розбіжностей між концепціями Г. Квітки-Основ'яненка та Н. Готорна є їхнє трактування наслідків побаченого для Нечипора та Брауна. Для героя американської новели, за словами автора, “на жаль, це був зловіщий сон” [3, с. 266], після якого він став іншою людиною – “строгою, печальною, похмурою і задумливою, яка втратила віру якщо не в Бога, то в людей” [3, с. 266]. Квітка ж обмежився застереженнями “не удаватися у тее п'янство”, щоб не занести душу, та сатиричним описом наміру Нечипора запросити одного з мерців до себе додому з метою розповісти дружині про покарання для жінок, які йдуть проти закону та вчать своїх чоловіків. Як і новела Н. Готорна, твір українського письменника залишає читачеві значний простір для міркувань про джерела і форми того морального зла, що стає результатом вільного вибору людини, а наслідком має і фізичні, і моральні страждання інших.

Література

1. **Лімборський І.** Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка: Генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика / Ігор Валентинович Лімборський. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 108 с.
2. **Федосенок І. В.** Грани романтического сознания: жизнь и творчество Натаниэля Готорна / И. В. Федосенок. – М. : МГЛУ, 2004.
3. **Готорн Н.** Новеллы. – М.-Л. : Художественная литература, 1965. – 494 с.
4. **Hawthorne N.** Young Goodman Brown / Nathaniel Hawthorne // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до кн. : <http://www.online-literature.com/hawthorne/158/>.
5. **Квітка-Основ'яненко Г. Ф.** “Конотопська відьма”, “Сватання на Гончарівці” та інші твори / Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко. – Донецьк : ТОВ ВКФ БАО, 2008. – 416 с.
6. **Куліш П.** Григорій Квітка (Основ'яненко) і його повісті (Слово на новий вихід Квітчиних повістей) / Пантелеймон Куліш // Куліш П. Твори: В 2 т. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 2; [Підгот. тексти упоряд. і склав приміт. М. Л. Гончарук]. – С. 487 – 504.
7. **Hawthorne N.** The Critical Heritage. Ed. by Crowley. – J.-L., Routledge & Kegan Paul Books, 1970. – 548 p.
8. **Connolly T.** Hawthorne's “Young Goodman Brown”: An Attack on Puritanic Calvinism. – American Literature, 1956, vol. 28, № 3. – 123 p.
9. **Ятищук О.** Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко в духовній історії України / Оксана Ятищук. – Тернопіль : ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2003. – 176 с.

Лаврієнко Т. Я. “Духовний мрак” людини в інтерпретації Г. Ф. Квітки-Основ'яненка та Н. Готорна: типологічні збіги

У статті проаналізовано типологічні збіги в художньому потрактуванні прихованої гріховної сутності людини визначальними письменниками-моралістами Г. Ф. Квіткою-Основ'яненком та Н. Готорном. Увагу зосереджено на оповіданні українського прозаїка “Мертвецький Великдень” та новелі відповідно американського – “Молодий праведник Браун”.

Ключові слова: типологічні збіги, моральна рефлексія, гріх, Г. Ф. Квітка-Основ'яненко, Н. Готорн.

Лавриенко Т. Я. “Духовный мрак” человека в интерпретации Г. Ф. Квитки-Основьяненка и Н. Готорна: типологические соответствия

В статье проанализированы типологические соответствия в художественном толковании скрытой грешной сущности человека знаменитыми писателями-моралистами Г. Ф. Квиткой-Основьяненком и Н. Готорном. Особенное внимание обращено на рассказ украинского прозаика “Мертвецкий Великдень” и соответственно американского – “Молодой праведник Браун”.

Ключевые слова: типологические соответствия, моральная рефлексия, грех, Г. Ф. Квитка-Основьяненко, Н. Готорн.

Lavriyenko T. Y. “Spiritual darkness” of a human in H. Kvitka-Osnovyanenko and N. Hawthorne’s interpretation: typological correspondences

The article analyses typological correspondences in H. Kvitka-Osnovyanenko and N. Hawthorne’s interpretation of hidden sinful human essence. Special attention is paid to the story by Ukrainian author “Mertvetskyi Velykden” and novel by American one – “Young Goodman Brawn”.

Key words: typological correspondences, moral reflection, sin, H. Kvitka-Osnovyanenko, N. Hawthorne.

УДК 82.1(477)

О. М. Мельничук

**СИМВОЛІСТСЬКА ДРАМА Я. МАМОНТОВА
“ДІВЧИНА З АРФОЮ”: ПРОБЛЕМАТИКА, ВПЛИВИ,
ХУДОЖНЯ СВОЕРІДНІСТЬ**

Нове прочитання української класичної літератури завжди на часі. Особливо, коли йдеться про таку постать, як Я. Мамонтов, творчість якого була несправедливо забута і досі ще не досліджена належним чином. Народився письменник у селянській родині на Сумщині – на хуторі Стріличному. Сьогодні ж відомий світові як поет і новеліст, історик театру і теоретик драми, педагог, театральний критик і драматург. Звернення до творчості видатного митця це не тільки данина пам’яті, а й об’єктивна необхідність глибшого осмислення його творчого спадку.

Науковий аналіз літературного доробку Якова Мамонтова нині лише розгортається. Тут доречно назвати праці Й. Кисельова, Ю. Костюка, М. Острика, А. Кравченка, А. Криловця, Н. Щур, О. Беляєвої, окремі дисертаційні дослідження (О. Гудзенко, С. Хороб, М. Кудрявцев, А. Біла та ін.). Що ж стосується синтетичних праць, спеціально присвячених аналізу символістської драматургії письменника, то їх на сьогодні поки що не існує.

Відтак мета статті – проаналізувати символістську драму Я. Мамонтова “Дівчина з арфою”, виявити проблематику, впливи та художню своєрідність. Осягнення драматургії письменника допоможе не тільки окреслити його світоглядні засади, але й виявити естетичні доміанти на рівні ідей, поетики, стилю.

На драматургічну творчість Я. Мамонтова значною мірою вплинув європейський та український модерн. Свою першу ліричну драму “Дівчина з арфою”, як стверджують науковці, він розпочав писати ще в 1914 році, а завершив у 1918 році. Невдовзі п’єса була опублікована

в журналі “Шлях” (цікаво зазначити, що рекомендував її до друку також уродженець Сумщини – О. Олесь), а згодом поставлена на сцені. “За свідченням М. Ф. Гарсмен, постановку здійснив режисер О. Загаров у тодішньому Київському (тепер – Дніпропетровському) театрі імені Т. Шевченка. Це окрило молодого драматурга й він всю свою творчу увагу переключає з поезії на драму...” [1, с. 9], зазначає Ю. Костюк.

Ранню драматургію Я. Мамонтова, зокрема його першу п'єсу доцільно розглядати в контексті символістської драматургії.

Лірична драма “Дівчина з арфою” частіше за інші твори автора ставала об'єктом досліджень науковців, серед яких О. Білецький, О. Беляєва, С. Хороб, Н. Щур, О. Кобилецька, Г. Семенюк та ін. Зокрема назва п'єси та визначений драматургом жанр привертає увагу багатьох літературознавців. Н. Щур, у статтях “Художня своєрідність ранньої драматургії Я. А. Мамонтова” та “Модерна драма Якова Мамонтова”, розмірковує про “музичність світосприйняття драматурга” [2, с. 290; 3, с. 76]. О. Беляєва у статті “Родо-жанрова природа ліричної драми Я. Мамонтова “Дівчина з арфою” (аспекти містифікації)” зазначає, що “визначенням “лірична” драма Я. Мамонтов підкреслив суб'єктивність візії свого героя, яка не стикується з тим, що відбувається в реальній дійсності. Уявлення героя про дівчину з арфою очужується, іронічно дистанціюється від світосприйняття інших персонажів” [4, с. 176]. Й. Кисельов же дає визначення цій драмі – “символічна” [5, с. 45].

У п'єсі “Дівчина з арфою” Я. Мамонтов порушує проблему випробування покликанням. Головний герой твору професор-біолог Будновський, розчаровується в науковій діяльності, після довгих років, фанатично відданих науці. За словами Віри Марківни, дружини професора, в його душі утворилась “органічна розколина, що з кожним днем глибшає” [6, с. 148]. Однією з причин стала трагічна смерть доньки Ірини. Саме на неї надзвичайно була схожа напівбожевільна вулична жебрачка, що заробляє співом та грою на арфі, яку одного разу побачив професор. Її пісня справила на Будновського велике враження. Після довгих роздумів, він вирішує покинути кафедру і поїхати до далекого невідомого острова, про який співала дівчина. Але перед самим від'їздом скасовує це рішення. Актом суїциду у власному кабінеті закінчує життя напівбожевільний професор.

“Перша п'єса Я. Мамонтова “Дівчина з арфою”, – зазначає Ю. Костюк, – характерна мішаниною стильових засобів. Коли перший, третій і четвертий її акти написані у виразно реалістичній манері психологічної драми, то другий акт – це суцільна символіка. Вона впадає в око вже в початкових фразах авторської ремарки” [1, с. 10]. Науковець також звертає увагу на те, що драматург у різних тональностях подає опис вітальні (реалістичний) та кабінету ученого, “від самої обстановки якого віє символікою, що межує з містикією” [1, с. 10]. Дещо іншу думку відстоює О. Беляєва. На її переконання ознаки символічності у драмі

“вироблено штучно – виникає ефект імітації символістського дискурсу, що повинно було містифікувати читача. Візійні образи п’єси – статуя Науки, Наукові Абстракції, Фея, Казка – скоріше набувають алегоричного характеру” [4, с. 177]. Таку думку поділяє і Н. Щур, додаючи, що символічним у творі можна вважати лише образ дівчини з арфою: це і реальна особа, і “живий символ” тієї мрії, що плакав професор до зустрічі з нею [3, с. 77].

Ан. Пет.: “... Дівчина з арфою – се ... тільки живий символ моєї мрії” [6, с. 151].

За нашим же припущенням, символічно прочитуються і мають часове навантаження образи покійної доньки професора Ірини (минуле), дівчини з арфою (теперішнє) і онуки Марусеньки (майбутнє).

Важливо, що у драмі “Дівчина з арфою” зароджуються на проблемному, стилістичному, естетичному рівні ідеї, які знайдуть своє втілення і в наступних творах Я. Мамонтова. Як от прийом “живого символу” зустрічаємо у п’єсах “Над безоднею” (1919 – 1920) та “Веселий Хам” (1922).

Літературознавці переконливо стверджують, що п’єса “Дівчина з арфою” є своєрідною спробою втілення засад модернізму. У ній, як і в інших творах раннього періоду творчості, Я. Мамонтов порушує проблему взаємостосунків трагічного героя і суспільства, а ключовим мотивом є мотив “покликання”. Що ж до колізії героя, то тут думки науковців дещо різняться. Відтак Й. Кисельов вважає, що Я. Мамонтов у творі намагався розв’язувати проблему “цивілізація і природа” [5, с. 45]. До такої думки, певною мірою близький і А. Кравченко, який стверджує, що “в основі твору – конфлікт на зламі століть: криза науки, усвідомлення небезпеки, що таїть у собі технічний прогрес. Ці питання постають у суголоссі з мистецькою атмосферою початку ХХ ст.” [7, с. 399]. Ю. Костюк, в свою чергу, переконаний, що професор Будновський все ж “опиняється перед вибором: або покликання (і служіння Науці, Музі), або родина” [1, с. 10].

При глибшому прочитанні п’єси, пояснення щодо колізії та ідейного задуму автора знаходимо, власне, у репліці **героя другого плану**, лікаря Рубана, якого А. Матюшенко назвала просто “стороннім спостерігачем-резонером” [8, с. 55].

Ів. Вас. : “Ну, я певен, що через дуже короткий час од твого роману з арфою не зостанеться ніякого сліду і все буде гаразд. **Для того, щоби бути Фаустом, ти мав Маргариту, sui generis, але не мав Міфестофеля...**” [6, с. 170].

За нашим припущенням, подібна фаустівська метаморфоза відбулася і з професором.

Характерно, що у європейській думці періоду модернізму відбувалася ревізія християнства, як слушно зауважив Я. Поліщук. “Після ніцшеанського заперечення Бога утвердженням культу надлюдини європейські інтелектуали віднаходять нові й нові аргументи

на користь мислячої, творчої, вищою мірою суверенної людської особистості, що прагне емансипації; її пригнічує зверхність Бога, як пригнічує і роль раба у Божому світі; вона стає на шлях відвертого бунту проти Бога в його екстатичності та маєстатності. Так зростає на силі нова “фаустівська душа” європейської культури. Сутність цієї душі, за визнанням О. Шпенглера, – це “*спрага безмірного*” (курсив – Я. П.) [9, с. 237].

Герой Я. Мамонтова професор Будновський сам виносить собі вирок і сам приводить його у виконання, беручи на себе функції Творця. Не випадково лікар Рубан називає його “Юпітером”.

Ів. Вас.: “...я хотів би, щоби наш Юпітер радів з нами...” [6, с. 170].

Адже в римській міфології Юпітер – верховний бог, цар і батько богів і людей. І відомо, що гнів робив Юпітера несправедливим.

У праці “Наратив християнської символіки в модерній українській поезії” Я. Поліщук приходять до висновку, що в українській літературі “виникає колізія фаустівської й аполлонівської сутності людини, а драматична доба суспільних катаклізмів, що була для неї тлом, загострює, драматизує цю колізію” [9, с. 231]. Переконливе підтвердження цьому знаходимо і в п’єсі Я. Мамонтова.

Простежуються у драмі “Дівчина з арфою” і чехівські прийоми та мотиви. Згадаймо “Чайку” (1895 – 1896), “Іванова” (1887), чи не подібними фатальними пострілами зводять рахунки з життям головні герої Треплев (“Чайка”), Іванов (“Іванов”). І чи не запозичений персонаж Я. Мамонтова лікар Рубан у А. Чехова, адже подібно, лікаря Львова зустрічаємо у п’єсі “Іванов”, лікаря Дорна у “Чайці”, лікаря Астрова у “Дяді Вані”.

Разом з тим, очевидно, наслідуючи не лише А. Чехова, а й Г. Ібсена Я. Мамонтов виписує свого героя другого плану, адже він прочитується водночас і в лікареві Хердалі з п’єси “Будівничий Сольнес”. Цей герой наділений подібними рисами, мову його автор також зрідка увиразнює ключовими фразами, що містять підтекст. Як-от: “Юність і справді з’явилась і постукала до вас у двері” [10, с. 213]. А чи не уособлює цю Юність дівчина з арфою Я. Мамонтова, як уособлює її Хільда Г. Ібсена? І чи не спроектувалася у драмі “Дівчина з арфою” фраза, сказана Сольнесом, яка згодом навіть стала крилатою: “**Юність – це відплата**. Вона стоїть на чолі перевороту. Ніби під новим знаменом” [10, с. 224]? І нарешті, не можна не помітити, що образ дружини будівничого Сольнеса Аліни став, певною мірою, прообразом дружини професора Будновського Віри Марківни. Професор, як і будівничий давно не кохає свою дружину. Більше того, подібно вони переживають у своєму шлюбі глибоку самотність. А “всяка самотність – **провина**”, як казав Заратустра [11, с. 149]. У філософському трактаті Ф. Ніцше, а саме у промові Заратустри “Про шлях того, хто творить”, знаходимо пояснення авторських концепцій образів героїв: “... Та колись тебе

стомить твоя самотність, колись твоя гордість згорбиться, а твоя мужність надломиться. Колись ти заволаєш: “Я самотній!” Колись ти уже не побачиш своєї вершини, а ницість свою побачиш просто перед собою; навіть велич твоя лякатиме тебе, мов привид. Колись ти заволаєш: “Усе – омана!”... І остерегайся також нападів своєї любові! Самотній занадто квапиться подати руку першому стрічному” [11, с. 150]. Водночас зрозумілою стає поява і значення Хільди в житті Сольнеса, дівчини з арфою в житті професора Будновського, як і Маргарити в житті Фауста. Взагалі “колізія неподоланої самотності митця навіть серед найближчих людей, його повсякденного дріб’язкового існування та служіння високому і небуденному є однією з центральних у всій “новій драмі” – від “Будівничого Сольнеса” та “Коли ми, мертві, пробуджуємось” Г. Ібсена й до “Затопленого дзвону” та “Міхаеля Крамера” Г. Гауптмана” [8, с. 24], – зазначає А. Матющенко.

У драмах “Дівчина з арфою” та “Будівничий Сольнес” подібно прочитується і смерть головних героїв, яка має спільну ознаку – вона не трагічна, більше того – вона естетизується, що було характерним для європейського письменства перелому віків. “Смерть, як і життя, стала проголошенням Ф. Ніцше “естетичним актом”, як слушно зазначає О. Левченко [12, с. 58]. “Вмирай своєчасно! – таке гасло декларує Заратустра в промові “Про вільну смерть”, – ... І кожен, хто хоче слави, мусить завчасу попрощатися із шанобою і навчитись важкого мистецтва піти своєчасно” [11, с. 152]. Наявністю такої смерті позначені драми Г. Ібсена “Будівничий Сольнес” (Хільда сприймає як перемогу смерть Сольнеса), “Гедда Габлер” (героїня, дізнавшись про самогубство свого коханого Левборга, гордо говорить, що в цьому є краса). Наявністю подібної смерті позначена й драма Я. Мамонтова “Дівчина з арфою”, коли переможно розливається сяйво весняного сонця і під звуки арфи лунає пісня дівчини.

Аналізуючи символістську драму Я. Мамонтова “Дівчина з арфою”, приходимо до висновку, що ранні твори автора ще цілком наслідувальні, зазнали значного впливу європейської модерністичної драматургії. Разом з тим, перша драма Я. Мамонтова свідчить про інтенсивний пошук автором власного творчого письма, про становлення його драматургічної майстерності.

Література

- 1. Костюк Юрій.** Творча і громадська діяльність Якова Мамонтова / Юрій Костюк // Мамонтов Яків. Твори. – К. : Дніпро, 1988. – С. 5 – 35.
- 2. Щур Н.** Художня своєрідність ранньої драматургії Я. А. Мамонтова / Н. Щур // Літературознавчі студії. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2001. – С. 286 – 295.
- 3. Щур Н.** Модерна драма Якова Мамонтова / Н. Щур // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне, 2000. – Вип. XII. – С. 72 – 80.
- 4. Беляєва О. О.** Родо-жанрова природа ліричної драми Я. Мамонтова

“Дівчина з арфою” (аспекти містифікації) / О. О. Беляєва // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Вип. 30. – Житомир, 2006. – С. 175 – 180. **5. Кисельов Й. М.** Майстри театральної літератури / Й. М. Кисельов. – К. : Мистецтво, 1976. – 237 с. **6. Криловець А. О.** Українська література перших десятиріч ХХ століття: філософські проблеми / А. О. Криловець. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 256 с. **7. Кравченко А.** Яків Мамонтов (1888 – 1940) / А. Кравченко // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 1: Перша половина ХХ ст. Підручник / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – С. 398 – 401. **8. Матющенко А.** Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2004. – 125 с. **9. Поліщук Я.** Міфологічний горизонт українського модернізму / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея, 1998. – 293 с. **10. Ібсен Генрик.** Собрание сочинений. – т. IV / Г. Ібсен. – М. : Искусство, 1958. – 823 с. **11. Ніцше Ф.** Так казав Заратустра. Частина перша. (З німецької переклав Анатолій Онишко) / Ф. Ніцше // Всесвіт. журнал іноземної літератури. – К. : Радянський письменник, 1990. – №9. – С. 134 – 154. **12. Левченко О.** Європейські рефлексії української драми початку ХХ століття. Олександр Олесь / О. Левченко // Український театр ХХ століття. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 36 – 70.

Мельничук О. М. Символістська драма Я. Мамонтова “Дівчина з арфою”: проблематика, впливи, художня своєрідність

У статті аналізується символістська драма Я. Мамонтова “Дівчина з арфою”. Авторка, окреслюючи мотиви та проблематику, впливи та художню своєрідність, подає власну інтерпретацію твору.

Ключові слова: драма, модернізм, символ, мотив.

Мельничук Е. Н. Символистская драма Я. Мамонтова “Девушка с арфой”: проблематика, влияния, художественное своеобразие

В статье анализируется символистская драма Я. Мамонтова “Девушка с арфой”. Автор, определяя мотивы и проблематику, влияния и художественное своеобразие, предлагает собственную интерпретацию произведения.

Ключевые слова: драма, модернизм, символ, мотив.

Melnychuk O. N. The Yakiv Mamontov’s symbolic drama “The girl with the harp”: the problems, influences and art originality

The article analyses the symbolic drama of Ya. Mammontov “The girl with the harp”. The author of the article traces the motives and problems, the influences and art originality of drama and proposes her own interpretation of the work.

Key words: drama, modernism, symbol, motive.

УДК 821.161.2–312.9.09.+929 Жадан

В. Г. Фоменко

**МІСТО-ФАНТОМ У РОМАНІ СЕРГІЯ ЖАДАНА
“ВОРОШИЛОВГРАД”**

Початок ХХІ століття позначається в українській прозі намаганнями письменників зануритися в актуальні проблеми сучасності. Їх точка зору переміщується в площину життємоделі, де місто визначає як спосіб мислення так і буття. Місто як модель сучасного суспільства присутня в багатьох творах, не виключенням є і твори Сергія Жадана. Майже кожне явище у своїх романах автор пов'язує з містом, складається враження, що воно для письменника є усім: і середовищем, і переконаннями і життям. Рядки на кшталт “холодні леза та срібні цвяхи”, “набряклі залози весни”, “господня арматура” – яскраве свідчення цьому. 2010 рік ознаменувався у творчому житті Сергія Жадана – присудженням премії Бі-бі-сі за роман “Ворошиловград”, сам автор зазначає: “Луганськ присутній як певний фантом, місто-привид. Це не урбаністичний роман, події відбуваються швидше в певній ландшафтній безкінечності, сюжет побудований таким чином, щоб було багато простору і мало архітектури” [1, с. 1].

У межах нашої статті ми спробуємо визначити роль міста, що представлене у творі лише назвою. Фантом – що-небудь нереальне, що існує лише в уяві [2, с. 1528]. Насправді, події розгортаються у рідному місті автора Старобільську: “Це повернення стало для Жадана ностальгічною подорожжю в дитинство. І якраз спогади породжують відчуття зрідненості і з містом, і з людьми, які потребують допомоги й захисту, але й самі готові прийти на допомогу, коли тобі без неї не обійтись” [1, с. 2]. Невеличке провінційне містечко втілює сутність сучасних подій в Україні. Події роману тяжіють до локалізації – заправка, навколо якої власне і розгортаються події, парк, бар, аеродром тощо. І в той же час ця локалізація переходить у “ландшафтну безкінечність” і перед читачем: “...відкривалась панорама на залиту сонцем долину й беззахисне місто” [4, с. 21].

Автор звертається до надзвичайно гострої проблеми – рейдерства, на думку критика Д. Шульги: “У “Ворошиловграді” є соціальна тематика: тут є бізнес,... і на цей бізнес відбувається рейдерська атака. Фактично, це роман про рейдерство. У нас про рейдерство мало хто пише” [3, с. 2]. Герой роману Герман Корольов зовсім несподівано має опікуватись бензозаправкою у місті свого дитинства, адже рідний брат, що займався цим бізнесом, несподівано, без будь-яких пояснень поїхав жити до Амстердама. Герману “все це нагадувало якусь дитячу туристичну мандрівку, я зовсім випав із часу, несподівано отримавши відпустку, круїз на бензозаправку, і тепер дещо ошаліло блукаю...”

[4, с. 91]. Маленьке провінційне містечко постає без будь-яких прикрас, з усіма проблемами минулого і майбутнього, яке подається крізь призму життя і власного досвіду Германа: "...великих підприємств у місті не було, залізничники, – вчителі, конторники, також військовослужбовці..." [4, с. 37]. Перед читачем розгортається історія Старобільська вісімдесятих – двотисячних років через спогади та монологи героя: "Це роман про пам'ять, про важливість пам'яті, про безперервність пам'яті, про те, що потрібно пам'ятати все, що з тобою було, і це тобі дозволяє якось формувати своє майбутнє" [3, с. 2]. Протягом роману відбувається переосмислення ціннісних орієнтацій героєм, те що видавалося далеким, стає предметом боротьби та відстоювання власних поглядів і переконань: "Так ніби все знаєш, все бачив, а як воно було насправді – навіть уявити не можеш" [4, с. 359]. До певного часу Герман не замислюється над питаннями відповідальності за рідну землю, перш за все перед власною совістю і сумлінням. Але коли з'являється загроза тому що складає ество людини, вона стає свідомим захисником того, що є найціннішим для неї – своєї домівки та землі. Особистість у таких екстремальних умовах усвідомлює свою вищість і гідність, як зазначає філософ Д. Федорика: "...значення гідності включає в себе формальний елемент "стояння вище" від чогось іншого. Елементами гідності особи є її здатність пізнавати правду про буття і давати їй належну відповідь" [5, с. 125]. Така належна відповідь дається героями роману на злочинне прагнення рейдерського захоплення аеродрому. Вони не знають, чим може закінчитися протистояння злочинному угрупованню, але це їх не зупиняє, бо: "Все дуже просто: триматись один за одного, відбиватись від чужих, захищати свою територію, своїх жінок і свої будинки. І все буде добре. А навіть якщо не буде добре, то буде справедливо" [4, с. 406]. Ці пошуки сутності людського існування в українських сучасних умовах можуть стати основою національної ідеї, бо: "...більшість українських авторів у пошуках національної ідеї вигадують якісь мертвонароджені концепції..., а Сергій Жадан... приходять до нехитрих висновків, які можуть бути близькими мешканцям будь-якого регіону України" [6, с. 1].

Слід звернути увагу, що роман має назву "Ворошиловград", але події у ньому не розгортаються, він лише згадується у діалозі Ольги та Германа. Під час навчання у школі учням роздавали поштові картки із видами різних міст і потрібно було розповісти про певне місто німецькою мовою. Герман згадує: "... картки з видами міста Ворошиловграда. Тепер уже й міста такого немає, а я кілька разів розповідав про нього німецькою мовою. І у Ворошиловграді жодного разу не був. Та й немає тепер ніякого Ворошиловграда" [4, с. 183]. Безперечно, йдеться не про фізичне існування міста, а про минуле, бо зміна назви міста із Ворошиловграда на Луганськ, є натяком на привид минулої тоталітарної системи. Системи, яка насправді глибоко сидить у свідомості людей: Гнат Юрович, який "на партійній роботі з 52-го року",

ленінська кімната у колишньому піонерському таборі, Ворошиловград, якого немає, але з яким потрібно рахуватись. Місто-фантом не існує, але воно є втіленням могутньої системи, яка не відпускає людину і суспільство зі своїх міцних лещат і безкінечності.

Невід'ємною частиною сучасної української літератури є використання нецензурщини, слабує на це і роман "Ворошиловград", за твердженням Р. Харчук: "С. Жадан, фіксуючи щоденну мову пересічних українських громадян, насправді любить мат і захоплюється ним. Хоча мат і виконує у прозаїка епатажну функцію, проте сам автор не поділяє лексики на цензурну й нецензурну" [7, с. 210]. Роман Сергія Жадана, безперечно, спонукає до роздумів про своєрідність, чистоту, наївність, справжність провінційних стосунків. Літературознавець Б. Єгоров слушно зауважує: "Узагальнено і схематично я приписую столичному мешканцю більшу енергійність, відкритість, контактність характеру, честолюбність (іноді з марнославством), а провінціалу навпаки – меншу інтенсивність і "настирність" натури, більшу інтровертність і "домашність", послаблену увагу до слави" [8, с. 27]. У провінційному місті, герой роману Ернст мріє відновити роботу місцевого аеродрому, а головне втілити мрію стати пілотом: "Всі ми хотіли стати пілотами. Більшість із нас стали лузерами" [4, с. 29]. Освальд Шпенглер у трактаті "Присмерк Європи" стверджує, що: "Світове місто і провінція – цими основними поняттями кожної цивілізації окреслюється цілком нова проблема форми історії...", – філософ акцентує свою увагу на важливій ролі: "... провінції, яка має своїм виключним призначенням жити світові міста залишками вищого людського матеріалу" [9, с. 200]. Швидше за все, йдеться про інтелектуальний та ціннісний потенціал провінції, який здатен насичити суспільство новими ідеями, надихнути гуманістичними ціннісними орієнтаціями, що можливо стануть рушійною силою у відновленні та розвитку суспільства і держави.

Здатність людей об'єднатись задля спільної мети притаманна, в більшій мірі, невеличкому місту, аніж мешканцям мегаполіса. "Провінціалізм – деяка відсталість, обмеженість, пов'язана з проживанням у віддаленні від центру, в провінції. Уживається як символ відсталості, обмеженості і т. ін." [2, с. 1145]. "Провінціалізм" – поняття неоднозначне, часто суперечливе і потребує уточнення, а ставлення до цього явища завжди знаходилось у стані протиріччя. Особливо це наочно проявилось на початку третього тисячоліття, коли розвиток науки, техніки (інтернет-мережа), глобалізація різко змінюють та стирають межі. "Провінціалізм" стає швидше визначенням внутрішньої сутності людини, ніж місцем її проживання. Сучасна неординарна особистість, незалежно від місця проживання, позбавлена такого комплексу. Соціолог О. Славнікова доходить висновку, що: "Обдарована людина, яка проживає у обласному місті чи, більш сумніше у селищі міського типу, відірвана від актуальної інформації, від книжних новинок, не має повноцінного розвиваючого середовища" [10, с. 86].

На початку дев'яностих років ХХ століття відбувалося стрімке віддалення столиці від регіонів, що контрастувало із радянською ідеологією, коли пріоритетним було поєднання міста – містечка – села. Отже, сучасні реалії, що постають зі сторінок роману “Ворошиловград”, демонструють різкий контраст способу життя, спілкування, пріоритетів столиці і провінції, що може стати темою наших подальших розвідок.

Література

- 1. Жадан С.** Інтерв'ю “Українській правді” / С. Жадан // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://life.pravda.com.ua/book/2010/10/28/64394/>.
- 2. Великий тлумачний словник** сучасної української мови. – К.; Ірпінь : ВТФ “Перун”, 2007. – 1736 с.
- 3. Шульга Д.** Сергій Жадан: “Ворошиловград” не припаде до душі тим, хто уподобав “Депеш мод” / Дмитро Шульга // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kirovograd.rks.kr/ua/daily/2010/9/23>.
- 4. Жадан С.** Ворошиловград: роман / С. В. Жадан. – Харків : Фоліо, 2010. – 442 с.
- 5. Федорика Д.** Онтологічний та екзистенційний виміри людської гідності / Дам'ян Федорика // Досвід людської особи: Нариси з філософської антропології. – Львів : Свічадо, 2000. – 388 с.
- 6. Скоркин К.** Жадан. Ворошиловград и национальная идея / Константин Скоркин // [Электронный ресурс]. – Режим доступу: <http://tisk.org.ua/?p=12445>.
- 7. Харчук Р.** Сучасна українська проза: Постмодерний період / Р. Б. Харчук – К. : ВЦ “Академія”, 2008. – 248 с.
- 8. Егоров Б.** О специфике провинциальных вузов России / Б. Ф. Егоров. – М.-СПб. : “Высшая школа”, 2000. – 321 с.
- 9. Шпенглер О.** Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность / Освальд Шпенглер. – М. : Эксмо, 2006. – 800 с.
- 10. Славникова О.** Урок географі / О. Славникова // Октябрь. 2001. – № 12. – С. 19.

Фоменко В. Г. Місто-фантом у романі Сергія Жадана “Ворошиловград”

У статті проаналізовано роль і значення міста-привида у творі сучасного українського письменника Сергія Жадана. Досліджуються особливості способу буття та ціннісних орієнтацій сучасної української провінції.

Ключові слова: місто-фантом, провінція, цінності, містечко, місто.

Фоменко В. Г. Город-фантом в романе Сергея Жадана “Ворошиловград”

В статье анализируется роль и значение города-призрака в романе современного украинского писателя Сергея Жадана. Исследуются особенности образа жизни и участия в ценностных ориентациях современной украинской провинции.

Ключевые слова: город-фантом, провинция, ценности, городок, город.

Fomenko V. G. “City-dhost” in the novel “Voroshilovgrad” by Sergey Zhadan

In the article a role and value of city-ghost is analysed in the novel of the modern Ukrainian writer Sergey Zhadan. The features of way of life and participating in the valued orientations of the modern Ukrainian province are probed.

Key words: city-ghost, province, values, town,city.

Інтерпретація літературних творів

УДК 821.161.2'06 Цуканова

І. П. Гавриш

ФЕНОМЕН СЛАВИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ М. М. ЦУКАНОВОЇ (НА МАТЕРІАЛІ КОМЕДІЇ “СЛАВА”)

Інтерес М. Цуканової до феномену слави має автобіографічне підґрунтя. Під час відпочинку в санаторії у Моршині на той час уже відома харківська письменниця мала змогу спостерігати, як слава впливає на інших: люди, дізнавшись, що вона – авторка новели “Бузкового цвіту” та драми “Проліски”, демонстрували їй свою прихильність та симпатію. Знайомство в санаторії з відомим письменником А. Любченком, який “тримався дуже відокремлено, навіть в ідальні для нього був окремих столик, за який, крім нього, ніхто не сідав” [1, с. 97], відкрило М. Цукановій інший бік слави, коли відома людина уникає нав’язливого товариства. Результатом роздумів письменниці над феноменом популярності й стала комедія “Слава”.

У центрі твору постать талановитого співака Мічянської опери Олександра Любомирського, який довго і наполегливо йшов до визнання. Із часом жадана для нього слава перетворилась на складне випробування, бо жіноча увага набула масштабів переслідування. Спроба самогубства однієї з прихильниць, з якою співак навіть не був знайомий, доводить його до нервового виснаження. Поїздка інкогніто до санаторію стає спробою героя втекти від власної слави, що стала тягарем. Однак адміністраторові, незважаючи на всі зусилля, не вдалось приховати той факт, що до санаторію має прибути відомий співак Любомирський, і на місці прибуття вже готується урочиста зустріч. Історія з обміном плащами з актором Пеньком у потязі наштовхує Росолу, який супроводжує співака, на думку поміняти місцями Любомирського та Пенька на час перебування в санаторії. Окреслена ситуація цілком відповідає жанру твору і є джерелом виникнення комічних ситуацій. Однак ні обраний жанр комедії, ні мелодраматичний сюжет твору не змогли применшити значення порушених авторкою проблем.

Приєм “перевдягання”, широко представлений у світовій літературі, у “Славі” М. Цуканової дає шанс невизнаному драматичному акторові Геннадієві Пенькові відчути себе нарешті відомим і шанованим. Виступаючи в ролі відомого співака, Пенько настільки захоплюється, що починає сприймати всі знаки уваги на свою адресу: в інтерв’ю з репортером у відповідь на питання про творчий шлях Любомирського він розповідає про своє життя. Люб’язність героя з прихильниками додає їм

сміливості: квіти, прохання сфотографуватись, дати автограф, заспівати улюблену арію з часом переростають у методичне переслідування Пенька, позбавляючи його жодної можливості побути наодинці та відпочити. Посилена увага, що спочатку героєві дуже імпонує, з часом стає проблемою, позбутись якої виявляється досить складно: “Годі. Втомився. За таку роллю сам би Щепкін не взявся. Максим Залізник не витримав би!.. Годі!.. Теж мені, відпочинок!.. Курорт!.. Ні тобі спокійно полежати, ні роздягтись. Куди не повернись, всюди пані! Тільки й спасався, вибачте, в клозеті!.. Як побачу ваших пань, так і туди... І дихай повітрям!.. Курорт!.. Не оселя, а лікарня для психічних” [2, с. 47 – 48]. Виконання ролі відомого співака дає можливість героєві зрозуміти оманливість прагнення слави. Ситуації з Пеньком у санаторії сприяють розкриттю образу Любомирського, вмотивовуючи його поведінку і небажання спілкуватись з прихильниками.

Досліджуючи вплив слави на творчу особистість, письменниця звертається до з'ясування причин її привабливості для інших людей. Більшість шанувальників сподіваються отримати власну вигоду із знайомства з Любомирським. Директор, запобігаючи перед співаком та ігноруючи потреби інших мешканців санаторію, прагне підвищити рівень престижу своєї установи, репортер, беручи інтерв'ю, – створити сенсацію. Молода дівчина Ірка сподівається похизуватися перед своїми подругами тим, що сам Любомирський “поцілував (їй. – І. Г.) руку і так подивився” [2, с. 15]. Це знайомство не тільки має додати їй ваги в товаристві, а й стати доказом того, що вона вже зовсім доросла і самостійна. Третя пані домагається прихильності Олександра, мріючи про вдалий шлюб, а пані Соловей має надію потрапити до опери через протекцію відомого співака. Наголошуючи на типовості ситуації з ажіотажем навколо знаменитості, авторка навіть не дає імен іншим прихильницям, які весь час змагаються за увагу Любомирського, називаючи їх I, II, III та IV пані. Зображуючи цілий натовп шанувальників відомого співака, авторка наголошує, що жоден із них не бачить за ореолом слави людини, не враховує її інтересів, навіть не замислюється про її переживання та проблеми. Отже, М. Цуканова досліджує взаємодію індивідуального та загального виявів людського життя. Через образи двох молодих жінок Ірки та Юлії письменниця розмірковує про пріоритетність кожного з названих факторів у стосунках з людьми. Безтурботна, легковажна Ірка керується позицією більшості людей, не ускладнюючи собі життя роздумами, а розсудлива, серйозна і врівноважена Юлія має власну життєву позицію, в основі якої – загальнолюдські ідеали. Контрастність образів авторка розкриває і через їхнє сприйняття слави: “Ти розумієш, Юльцю! Ми познайомимось з самим Любомирським! Це так цікаво! – Годі, Ірко... Як тобі не сором! – Ти нічого не розумієш. Сам Любомирський! Він був десять разів одружений, а остання його жінка отруїлась! Страшенно цікаво!.. – Слухай, Ірко, або ти перестанеш плескати дурниці, або я піду геть.

Просто соромно слухати. Невже не можна знайти щось поважніше, як бігати за кожною славетністю. Аби слава, а там хай він буде мерзотником, розпутним, дурним – однаково – закохаєшся” [2, с. 10]. Вмотивовуючи життєві позиції героїнь, М. Цуканова звертається до їх минулого. Ірка походить із заможної родини, про що свідчить її ставлення до грошей, яких вона не вміє рахувати і все одно витратить незалежно від їх кількості. Постійна опіка люблячого батька зробила її життя безтурботним, а саму дівчину безвідповідальною, нездатною співчувати іншим людям. Непроста життєва доля Юлії: втрата батька, хвороба матері та необхідність оплачувати навчання меншого брата Михася – змусили дев’ятнадцятирічну дівчину не лише взяти на себе роль голови родини, закінчити навчання і стати художником, а й пробудила бажання надавати допомогу тим, хто її потребує. Життя навчило Юлію цінувати в людині те, що робить її людиною. Тому і до популярності вона ставиться досить критично, віддаючи перевагу людським чеснотам.

Відпочиваючи під чужим прізвищем, Олександр не може позбутись звички уникати товариства, особливо жіночого. Щоб остаточно відбити бажання відпочиваючих до спілкування з ним, герой за допомогою Росоли представляється глухим і німим. Юлія, у якої ажіотаж навколо приїзду відомого співака викликає обурення, шукає усамітнення для малювання і знаходить його у компанії глухонімого відпочиваючого. Вади знайомого зовсім не відштовхують Юлію: “У нього дуже гарне обличчя і очі розумні... сумні. І знаєш, Ірко, багато думаю, ми такі щасливі, чуємо голоси природи: співи пташок, журчання струмків, шелестіння дерев. Можемо висловлювати свої думки. А він цього не може. Це, напевне, дуже тяжко... А може, у нього душа більша, ніж у всіх твоїх інженерів, Любомирських і інших. Може, він куди краща і шляхетніша людина, ніж ті твої дурноплески” [2, с. 23]. Бажання допомогти, співчуття і щира симпатія Юлії зачаровують Любомирського. Вперше за довгі роки хтось сприймає його просто як людину, а не відомого співака. З часом його почуття симпатії до дівчини переростає в закоханість і виливається в пісню в лісі, свідком якої і стає Юлія. Таким чином, використаний авторкою сюжетний випадок, який у світовій драматургії є “силою то таємничою і демонічною, то, навпаки, такою, що приносить щастя звичайної вдачі або заслуженого покарання” [3, с. 137], стає причиною першого непорозуміння між героями. Зображуючи подальші стосунки Олександра та Юлії, авторка, дотримуючись вимог жанру, створює комічні ситуації, які одночасно виконують роль перешкод на шляху закоханих. Врешті-решт всі непорозуміння героям вдається владнати і Любомирський представляє Юлію Пенькові та Росолі як свою наречену. Мелодраматична лінія Олександра та Юлії постає у творі як центральна, однак не єдино важлива.

Посилений інтерес тих, хто відпочиває в санаторії до відомого співака контрастує з небажанням Юлії навіть знайомитись із ним. Таку

поведінку героїні авторка вмотивовує її життєвим досвідом, що виявляється у негативному ставленні дівчини до співаків й обумовлюється її упередженим сприйняттям людей цієї професії. Досліджуючи природу такого ставлення, “помилковість якого суб’єктивно не усвідомлюється, незважаючи на те, що суперечить дійсності, реальному досвідові, знанням і навіть іншим, більш обґрунтованим переконанням самої особистості” [4, с. 249], М. Цуканова ставить Юлію в ситуацію, коли вона може дати об’єктивну оцінку Олександрові (у ролі глухонімого актора Геннадія Пенька) і зрозуміти хибність своєї позиції у сприйнятті людей певної професії. Проблема упередженості, яка найчастіше пов’язується з конкретною людиною, іноді групою людей, може бути вирішена на основі життєвого досвіду, у творі вона тісно пов’язана з проблемою стереотипності людського мислення. Виходячи з того, що часто “стереотип – це неточні образи реальності, які можуть базуватись на “помилці”, на звичці сприймати упередженість за істину” [5, с. 294], авторка “Слави” наголошує на його негативній ролі: стереотипність мислення зумовлює ситуацію, коли різних людей ставлять на один щабель, у певному сенсі знеособлюючи їх. Підтвердженням стереотипу про легковажність і безвідповідальність митців, що звикли до уваги прихильників свого таланту, особливо протилежної статі, стають плітки навколо Любомирського. Наділяючи свого героя людськими чеснотами, авторка доходить висновку, що вплив професії та оточення на людину має індивідуальний характер. Переконаність у легковажності митців у творі перегукується з акцентом на меркантильності жінок: “Е, прошу пана, жінка завжди лишається жінкою. Жінка любить славу і гроші” [2, с. 56]. Образ Юлії, що відмовляється від грошей Ірки та сприймає популярність Любомирського як недолік, заперечує цей стереотип.

Розглядаючи проблему упередженості в ставленні до представників певних професій та окремих людей зокрема, М. Цуканова окреслює дану проблему й на рівні явищ. Переїзд родини Цуканових на Західну Україну, а саме до Львова, став вагомою подією в житті письменниці. “У моїх спогадах, оглядаючись назад на своє невідале життя, я бачу лише один промінь, який зогрів мене, дав певність у своїх силах, викликав бажання писати. Це Львів” [1, с. 93]. Говорячи про надзвичайну прихильність місцевих мешканців до біженців зі Східної України, М. Цуканова у своїх спогадах не зазначає розбіжностей між жителями східних та західних українських територій, зумовлених історичним минулим. Факт існування своєрідного протистояння між представниками різних територіальних регіонів і зумовив створення в комедії “Слава” образів Геннадія Пенька та Григора Росоли, які через бесіди-дискусії протягом твору і прагнуть знайти компроміс. Їх об’єднує середній вік, приналежність до сфери мистецтва та тісний зв’язок з тим місцем, яке вони вважають своєю малою батьківщиною, а різнить те, що Пенько з центрально-східної частини України, а Росола – з західної.

Суперечки між ними пронизують усю тканину твору. Дискусія між героями щодо театру та способів впливу на читача через театральне мистецтво яскраво демонструє систему взаємовпливів. “Пенько: Трохи не подобається ваше ставлення до мистецтва. Для нас театр – храм Мельпомени, до якого ми складаємо свої найвищі почуття. У вас театр – розвага. Нема, знаєте, того, тієї побожності перед величчю. Росола: Але, прошу пана, публіка хоче розваги. Публіка прагне комедії, легких приємних вражень. Пенько: Публіку треба виховувати. За комір її і на коліна. Щоб вона знала, що храм мистецтва не кав’ярня” [2, с. 5 – 6]. Позиції кожного з героїв відзначаються браком об’єктивності, бо з одного боку, у художньо вартісній комедії розважальна функція поєднується з пізнавальною та естетичною, а з іншого, – примусовий фактор і мистецтво – несумісні.

Одне з центральних місць у суперечках героїв займає обговорення природи жінки, ролі та місця її в суспільстві. “Пенько: Власне, коли подумати, то жінка стає всьому на перешкоді. Починаючи з Єви. Росола: Е ні. Так не є. Без жінки рід вимре. Жінка багато прикрашає наше життя. – Це безперечно, коли взяти нашу українку. Як зварить борщ, їсиш, не наїсишся. У вас такого борщу не вмють варити. – Наша жінка знаменита господиня. – Далеко їй до нашої. – У кожного свій смак. – Смак смаком, а вже наша як що зробить... – Наші жінки своєю елегантністю належать до найкращих представниць Європи. – А все ж далеко їм до нашої наддніпрянки. – Краще не будемо говорити про це. Всі ми належимо до однієї сім’ї, і в кожного є своє гарне. Поміж ваших жінок трапляються чарівні. Є дуже милі. Ввічливі, приємні. Одягаються зі смаком, правди ніде діти. Тільки трішечки полячок нагадують. – Так, як ваші росіянок. – То вже не кажіть, росіянки різко відрізняються від нашої українки” [2, с. 8]. Вирішення суперечки між героями в п’єсі М. Цуканової тісно пов’язане з образом Юлії, яка постає втіленням порядності, безкорисливості та щирості. У результаті чого обидва герої, перш за все Пенько, визнають, що наявність тих чи інших чеснот не залежить від територіальної чи навіть національної приналежності. Таким чином, можемо констатувати, що письменниця розкриває різні аспекти феномену слави через взаємодію соціального та особистісного, загального та індивідуального.

Становлення творчої особистості, випробовування славою, прагнення поєднати творчу самореалізацію з особистим щастям, руйнівний вплив богемного оточення, упереджене ставлення до людей та явищ, стереотипність людського мислення, які авторка досліджує в комедії “Слава”, письменниця розглядає і в малих та великих епічних формах. Перш за все висвітлення зазначених аспектів М. Цуканова пов’язує з образами Миколи Ромаша (“Бузковий цвіт”), батька Юлії (“Шовкова рукавичка”), Стефана (“Їхня таємниця”) та Володимира Книша (“Проба”). Кожен з названих героїв постає як своєрідна частина мозаїчного багатогранного образу українського митця.

Література

1. **Цуканова М.** Мої спогади. Частина II / М. Цуканова // Світо-вид. Літературно-мистецький журнал. – № 12. – 1993.– С. 85 – 99.
2. **Цуканова М.** Слава. [Рукопис]. Архів Харківського літературного музею. – 57 с.
3. **Хализев В. Е.** Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
4. **Писманик М. Г.** Предубеждение / М. Г. Писманик // Социологическая энциклопедия: В 2т. – Т. 2. – М. : Мысль, 2003. – С. 249.
5. **Крысько В.** Социальная стереотипия / В. Крысько // Словарь-справочник по социальной психологии / Под ред. В. Крысько. – СПб. : Питер, 2003. – С. 293 – 294.

Гавриш І. П. Феномен слави в інтерпретації М. М. Цуканової (на матеріалі комедії “Слава”)

У статті розглядається інтерпретація феномену слави на матеріалі комедії “Слава”. Основні увагу зосереджено на взаємодії соціального й особистісного та загального й індивідуального в житті людини.

Ключові слова: феномен слави, контрастність образів, упереджене ставлення, стереотипність мислення, соціальне та особистісне.

Гавриш И. П. Феномен славы в интерпретации М. М. Цукановой (на материале комедии “Слава”)

В статье рассматривается интерпретация феномена славы на материале комедии “Слава”. Основное внимание сосредоточено на взаимодействии социального и личностного, общего и индивидуального в жизни человека.

Ключевые слова: феномен славы, контрастность образов, предвзятое отношение, стереотипность мышления, социальное и личностное.

Gavrish I. P. The phenomenon of glory in the interpretation of M. Tsukanova (on the material of comedy “The Glory”)

The article discusses the interpretation of the phenomenon of glory on the material of comedy “The Glory”. The main attention is concentrated on interaction of social and personal, general and individual in human life.

Key words: the phenomenon of glory, contrast of images, the prejudiced attitude, stereotype of thinking, social and personal.

УДК 821.161.2 – 3. 09

Т. Ю. Гутнікова

**ІРОНІЯ ЯК МАРКЕР ПОСТМОДЕРНОГО ТЕКСТУ
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНІВ Ю. АНДРУХОВИЧА, О. ЗАБУЖКО,
Ю. ІЗДРИКА, О. УЛЬЯНЕНКА)**

Комплекс філософських ідей постструктуралізму, що ліг в основу сучасного постмодернізму, як відомо, ґрунтується на всезагальній критиці таких фундаментальних понять, як історичний прогрес, Божественний першопочаток, цілеспрямованість, структура, знак, час, простір, метафізичний дискурс взагалі (каузальність, ідентичність, істинність) та заперечує будь-які теорії та погляди, що претендують на одноосібну репрезентацію істини, чим виводить естетичні, етичні, історичні цінності на якісно новий рівень.

У цьому контексті феномен постмодерністської іронії, що є однією з найсимптоматичніших ознак цього напрямку, набуває особливої актуальності. В її основі лежить глобальна переоцінка цінностей, спрямована на деканонізацію, десакралізацію, адогматизацію. У літературознавстві існує ціла низка поглядів на проблему постмодерної іронії: протиставлення їй утопії і надії, (Н. Маньковська), ототожнення із мовною маскою (Г. Сиваченко), навіть визначення всього напрямку через це поняття (“Постмодернізм – це іронія спокушеної людини” Б. Парамонов). Загальновідомим є й вислів одного з культових чільників постмодернізму У. Еко: “Якщо минуле неможливо знищити <...>, його потрібно переосмислити, іронічно, без наївності” [4, с. 77]. Коли ж узяти до уваги, що вся постмодерністська література саме на переосмисленні й побудована, стає зрозумілим, чому й наскільки вагоме місце займає у ній цей принцип художньої інтерпретації світу.

Крім того, іронія, так би мовити, роздвоює авторське слово, позбавляє його традиційної авторитетності, наділяє амбівалентністю, варіативністю. Це, у свою чергу, породжує випадковості і переписування (Рорті), смерть метанаративів (Ліотар), різоматичність (Дельоз), симулякри та екстатичність (Бодріяр). Цілком виправданим нам здається виділення як головної ознаки постмодерної іронії її випадковості: “Якщо сократівська іронічність <...> мала все-таки на меті пошук істини, сьогодні іронія заявляє про “енергійне та екстатичне прийняття непевності”, стаючи іронією випадковості” [5, с. 81].

Іронія у постмодернізмі невіддільна від пародії, що породжує явище гіпертекстуальності та пояснюється концепцією “світ як текст”, тобто світ як “сукупність культурних кодів, у відповідності з якими організовується знакова різноманітність культури” [6, с. 704]. Для постмодерної пародії (на відміну від традиційної) характерне майже повне зникнення драматичних тонів – протесту, контестації,

спотворення – і перехід у площину комедійної гри, де співіснують різні напрямки та ідеї.

Пародійна гра автора з профанованими ним текстами найчастіше відбувається через пастиш – редуковану форму пародії, котра передбачає змішування різних стильових кодів, жанрових форм, художніх течій. “Завдяки пастишу вдається запобігти перевернутій ідеологічності, мова твору набуває антитоталітарних якостей”, вважає російська дослідниця І. С. Скоропанова. Для східноєвропейського варіанту постмодернізму, який перш за все є саме посттоталітарним (а не постіндустріальним, як у випадку з західноєвропейською чи американською культурою), освоєння дійсності у такий спосіб є більш ніж актуальним.

Іронія і пародія у різних їх варіаціях представлена у більшості українських романів 90-х рр., але найбільше до парадигми комічного вписується, звичайно, засновник (чи навіть “патріарх”) літературного угруповання “Бу-ба-бу” Ю. Андрухович. Іронія для нього є однією з ключових текстотворчих стратегій і має дуже широкий діапазон – від доброї, життєрадісної до злої, гротескової.

Найбільш напруженою і негативно забарвленою, з долученням гіперболічних перебільшень та саркастичних відтінків є іронія/пародія, спрямована на викриття недоліків Радянської імперії, яка наближається до кінця свого існування. Такою вона є, наприклад, у зображенні містичного симпозіуму в підземеллях Московського “Дитячого світу”, де “Катерина II”, “Ленін”, “Держинський”, “Суворов” та інші відомі політичні діячі минулих часів вирішують подальшу долю “Великої імперії” і не тільки. Для підсилення прийому автор використовує карикатурні образи, кіч, яскравий гротеск, грубі, нецензурні слова. Гадаємо, метою цього є намагання звільнити свідомість читача, десакралізувати джерело пародії/іронії.

Гострою і недоброю у романах Ю. Андруховича є й іронія бідного українського поета-маргінала, спрямована на столичне життя, що на деякий час (навчання в Літінституті) стало й життям персонажа: “Це місто тисячі і одної катівні <...>. Воно має тільки пожирати, це місто забльованих подвір’їв і перекошених дощаних парканів у засипаних тополиним пухом провулках із деспотичними назвами: Садово-Челобітьєвський, Кутузово-Тарханний, Ново-Палачовський <...>. Це місто втрат. Добре б його зрівняти з землею. Насадити знову дрімучі фінські ліси, які тут були раніше, розвести ведмедів, лосів, косуль... Тільки у такому випадку може йти мова про якесь майбутнє всіх нас на цій планеті, майне даммен унд геррен! Дякую за увагу (Загальні оплески, усі встають і співають “Оду до радості” Бетховена, слова Шіллера)” [7, с. 57].

У цьому і подібних уривках Андруховичевого письма помічаємо таку цікаву його особливість, як взаємопроникнення серйозності і гумору (іноді навіть не зовсім доречного), м’якої іронії і жорсткого сарказму. При цьому ступінь серйозності оповіді остаточно визначається лише

читачем і може постійно варіюватися від одного напрямку до іншого. Впадає в очі у творах письменника і те, що іронії часто відводиться, так би мовити, відволікаюча роль: автор немов не хоче перенапружувати читача важливими, а подекуди й просто трагічними думками і прогнозами, а тому, починаючи говорити серйозно, немов обсмикує сам себе, “приправляючи” оповідь іронічністю, комічністю, бурлеском. Автор вдається також до прийому цитування своїх творів (“Однак свобода виглядає ілюзорно, як вдало відзначив в одному зі своїх віршів Андрухович!” [7, с. 99]) і навіть до переписування епізоду роману, який неначе викладає не автор, а сам персонаж (епізод виходу з ліфта і зустрічі з Владіком).

Добра і легка іронія у романах Ю. Андруховича поширюється, як правило, на карнавальні теми (“Рекреації”, “Перверзія”), цитування інших сюжетів і тем (всі романи), зображення людей з їх вадами й слабкостями (особливо українських письменників), сферу людських стосунків. Навіть кохання героїв виявляється низкою мовних ігор, цитування, іронізування, незв'язностей, спрямованих не стільки на об'єкт почуттів, скільки всередину самого себе, вглиб свого потоку свідомості.

Пародійна спрямованість у постмодернізмі обернена і на самого автора та його твір. Американський теоретик Р. Пуар'є відзначив, що коли раніше пародія “була майже цілковито спрямована на щось інше – один автор пародіював іншого чи літературні смаки певного періоду”, то тепер “літературна пародія знущається сама з себе” [5, с. 61]. Одним із основних допоміжних засобів у романах Ю. Андруховича виявляється авторська маска, що дає автору змогу постійно самоіронізувати, борстися у власних насмішкуватих потоках свідомості, “ходити колесом”, блазнювати, при цьому почасти просто милуючись власною ницістю та нікчемністю.

Майстром самоіронії можна назвати і О. Забужко. У її романі “Польові дослідження з українського сексу” авторська сповідальність, її постійний діалог із самою собою (найчастіше у формі “Типовісткування”), подекуди розбавлений звертанням “леді і джентельмени”, для яких нібито й проводиться дослідження, має яскраву іронічно-пародійну забарвленість, у першу чергу спрямовану на саму героїню. Але на відміну від Ю. Андруховича, в якого досить широко представлена позитивна іронія, у романі О. Забужко явно переважає болісна, самооголююча, брутальна самоіронія не дуже щасливої жінки. “Дороженька”, “золотце”, “ідіотко”, “дівко”, “поетеса гостро трагічного світовідчуття” (у пародійному сенсі), “Данте в спідниці”, “націонал-мазохістка” – постійно іронізує з себе героїня, дуже органічно вписуючись у парадигму витворення постмодерністського нарцисичного тексту. У романі використовується також відомий у літературі прийом іронічного осуду-через-схвалення та схвалення-через-осуд (“ай, як шляхетно з твого боку, золотце, ну помилуйся, помилуйся собою – кругом файна виходиш, ні?” [10, с. 123]).

Іронічно-пародійному переосмисленню у “Польових дослідженнях” підлягає і низка інших тем. Найрезонанснішого і найбільочішого звучання набуває серед них національно-історична, спрямована на викриття традиційних та пострадянських пороків України і українців: “Україна – Хронос, який хрумає своїх діток з ручками і ніжками”, “бідна забембана країна”, “до чого ж уїлася вся ця класична національна безвихідь, сил нема терпіти!” і як узагальнення: “... взагалі все, що українці здатні про себе повідати, – то як, і скільки, і на який спосіб їх били. Інформація, що й сказати, малоцікава для сторонніх, одначе, коли більше нічого ні в родинній, ні в національній історії не нашкребти, то мало-помалу звикаєш пишати саме цим...” [10, с. 123 – 124].

Сміливо пародіює О. Забужко й американський спосіб життя з його хот-догами та гіпертрофованою потребою у психоаналітиках, українську літературу і критику (“...і ціла література наша горопашна – лиш зойк приваленого балкою в обрушенім землетрусом домі: я тут! я ще живий!” [10, с. 64], не оминає навіть своїх друзів-колег (колишню подругу, котра “пройшлася кількарічним маршем по койках заморських дідусів”, або київського професора, “невеличкого юродивого полукровка з жіночно вузькими, високо підібганими плічками, з якими нічого більш неможливо, окрім як бігти “по верьовочке”, що він цілий вік і робив”), іронічно розмірковує щодо релігії та мистецтва.

У романі Ю. Іздрика “Воцтек” іронія постає тим бар’єром, за яким приховано надвразливу, чуттєву душу героя. Якщо у Ю. Андруховича і частково в О. Забужко іронічно-пародійний вектор звернений на особливості національної культури та й взагалі питання майбутнього нації, то у “Воцтеку” він майже повністю занурений у площину особистісно-емоційну. Навіть у найбільш романтичних відвертих епізодах роману, у його найтонших моментах нарратор воліє відгородитися від власних відчуттів, вірогідно, просто з метою самозбереження. “Чекаючи її ранками у відкритих літніх кафе, не дозволяючи собі ще ні кави, ні цигарки, ні вина, Воцтек здалеку помічав барвісту сукенку, послужливо напнуту закоханим вітром, пухке роздмухане волосся і нетутешній крок, від якого йому запаморочливо обривалося серце, та й взагалі всередині відбувалося щось на кшталт біржового обвалу збанкрутілих органів” [11, с. 119].

З аналогічною метою Ю. Іздрик використовує і “байдужі” списки-переліки. Перший з них сповнений яскравих барв і надій на майбутнє, це початок кохання: “І якими блідими видаються тепер колекції інших літ у порівнянні з барвистими, пахучими, хрусткими експонатами літа-Літа: – якісь неможливі у своїй безкрайності зарості польового хвоща <...>; – рясна папороть <...>; – запаморочливо пахнуча липа у чиємусь подвір’ї <...>; – перестиглі вишні, ледь прив’ялі з одного боку; – розкішна, мов орхідея, квітка гарбуза на товстому колючому стеблі...” [11, с. 86]. Останній, з помітною контрастною градацією до першого, – метафора

самотності, відчаю, незворотної плинності часу: “Потрібно було звикати багато до чого: – до того, що ландшафт обличчя безповоротно змінюється <...>; – що шкіра під очима набуває дедалі пергаментнішого відтінку <...>; – що вже важче боротись з відкладами смальцю, млявістю м’язів <...>; – що нічні страхи робляться непереборними; – що зірки на небі – то тільки *одна з вистав у театрі Бога* <...>; – що відчай – твій найбільший гріх – не підлягає спокуті...” [11, с. 140].

Пародійний дискурс у романі Ю. Іздрика спрямований на десакралізацію процесу творчості (зокрема, у розділах “Родовід”, “Прихід героїв”, “Начерк етимології”, “Шеол”), екзистенційні теми (“Про мудаків”), твори інших письменників (наприклад, Ю. Андруховича, Г. Петросаняк, П. Тичини, В. Набокова). Назагал, особливістю роману “Воццек” є своєрідний синтез трагедійного ставлення до світу (самотність, розпач, біль, маргіальність) і комічне з переважанням доброго вишуканого гумору його зображення. Тонка і дотепна іронія глибоко і суттєво проймає весь твір.

Окрему нішу в іронічно-комічній парадигмі українського постмодернізму займає антикалістська іронія. (Антикалізм – термін, введений М. Уолісом на позначення тенденції заміни м’яких естетичних цінностей (прекрасне, елегантне) жорсткими (шокує, грубе, гротескне, агресивне). Як відомо, важливими складовими постмодерністської естетики є освоєння дійсності в усій її повноті без будь-яких меж, використання раніше табуованого, закритого, а почасти й епатуюче випинання потворного, неприємного у людині та її оточенні. Це пов’язано з потребою в оновленні засобів впливу на читача і породжує новий тип іронічного освоєння світу.

У цьому контексті актуальними і найбільш показовими є романи О. Ульяненка, представника так званої “чорнушної” прози в українській літературі (хоча частково антикалістську іронію використовують і Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Кожелянко). Його романи “Сталінка” та “Вогненне око” – художня квінтесенція абсурдності, безглуздості, хаотичності, аморальності життя, що неодмінно призводить до деградації людської особистості. Фонове обрамлення творів – божевільні, каналізації, м’ясобойні, смітники, вулиця, брудні комуналки або гуртожитки тощо. Тому іронія О. Ульяненка – радикальна, близька до чорного гумору. Це невротична іронія людини на межі, здебільшого спрямована проти соціальної системи та її найпоширеніших вад – злочинності, проституції, бідності тощо (наприклад, “сталінка” (комунальна квартира) – втілення дискомфортного, ненормального нівелюючого способу життя цілої країни).

Пошук справедливості у несправедливому хаотичному світі, бажання зрозуміти його закони та, зокрема, таємницю людських стосунків – нав’язлива ідея героя роману “Вогненне око” (“Коли? Коли воно панувало, оте царство справедливості, та країна золотого віку..?” [12, с. 88]. На цьому тлі світ виглядає особливо непривабливо, що

відкриває широкий горизонт для іронії та пародії. Наприклад, на сучасних чоловіків, які “метушаться, лаються, обнімаються побратерськи в чергах, розпинаючись про недавню свою пасію-хохлушку, про накопичені гроші на мерседес...” і які “перш ніж натиснути на гудзика електронного дзвінка, що розливається мелодією державного гімну, впівголоса проклинають країну, в якій живуть” (доречною, на наш погляд, тут буде паралель з Іздриковими мудаками); або жінок, “недолюблених”, “рано зів’ялих молодичь”, “занурених у складки викоханого сала, з розквацьованими помадою губами <...>, у яскравих китайських пухових куртках”; або час (90-ті), що був “наповнений чимось таким, що робило нахабним навіть домашнього песика”; або весь український народ (“німечні діти” та ін.); або любов до держави (“Любити державу?! Країну?! <...> Як можна любити порожнє місце?”). Прагнучи переосмислити, іронізує О. Ульяненко й над самим процесом творчості (поряд із Ю. Іздриком, Ю. Андруховичем, О. Забужко та ін.): “Що може бути безрадісніше й бездарніше? Бачити чоловіка, подібного до тебе, і такого далекого, виліпленого невміло, так безглуздо, як може сказати людина про людину...” [12, с. 155].

Отже, як бачимо з розглянутих у статті творів, діапазон постмодерної іронії коливається у них від позитивної і життєствердної до різко негативної й навіть саркастичної, а цей спосіб освоєння дійсності є одним із основних і повсюдно використовуваних (причому як для національних, соціальних, історичних, так і для особистісно-інтимних тем). У будь-якому разі завдяки іронічності, що ґрунтується, як ми вже зазначали, на деканонізації, десакралізації, адогматизації, відбувається необхідне для даного літературного напрямку розщеплення авторського слова, його нівеляція, наближення до пародії, пошук нових варіантів і значень.

Література

- 1. Маньковская Н. Б.** Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб., 2000. – 347 с.
- 2. Сиваченко Г.** Зрушення кордонів: постсоцреалізм чи постмодернізм? / Г. Сиваченко // Слово і час. – 1991. – № 12. – С. 55 – 62.
- 3. Парамонов Б. М.** Конец стиля / Б. М. Парамонов. – М.; СПб. : АГРАФ; Алетейя, 1999. – 451 с.
- 4. Эко У.** Заметки на полях “Имени розы” / У. Эко. – СПб, 2005. – 76 с.
- 5. Семків Р.** Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) / Р. Семків // Слово і час. – 2000. – № 6. – С. 6 – 12.
- 6. Скоропанова И. С.** Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. – СПб. : Невский простор, 2002. – 416 с.
- 7. Андрухович Ю.** Московіада / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 140 с.
- 8. Андрухович Ю.** Перверзія / Ю. Андрухович // Сучасність. – 1996. – № 1 – 2. – С. 7 – 95, 13 – 81.
- 9. Андрухович Ю.** Рекреації / Ю. Андрухович // Сучасність. – 1992. – № 1. – С. 15 – 43.
- 10. Забужко О.** Польові дослідження з українського

сексу / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 176 с. **11. Издрик Ю.** Воцтек / Ю. Издрик. – Львів : Кальварія, 2002. – 200 с. **12. Ульяненко О.** Вогненне око / О. Ульяненко. – К. : Укр. письменник, 1999. – 229 с. **13. Ульяненко О.** Сталінка / О. Ульяненко // Сучасність. – 1994. – № 1 – 2. – С. 11 – 98, 9 – 91.

Гутнікова Т. Ю. Іронія як маркер постмодерного тексту (на прикладі романів Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Издрика, О. Ульяненка)

Стаття на прикладі найвідоміших українських романів 90-х рр. ХХ ст. розглядає такі особливості постмодерністської іронії, як випадковість, пародійність, перехід у площину комедійної гри, реалізацію через пастиш та ін.

Ключові слова: іронія, постмодерн, гра, текст.

Gutnikova T. Yu. Irony like a marker of postmodern text (on the example of the novels by Y. Andruhovych, O. Zabuzhko, Y. Izdrika, O. Ulyanenko)

Статья на примере самых известных украинских романов 90-х гг. ХХ ст. рассматривает такие особенности постмодернистской иронии, как случайность, пародийность, переход в плоскость комедийной игры, реализацию через пастиш и др.

Ключевые слова: ирония, постмодерн, игра, текст.

Gutnikova T. U. Irony like a marker of postmodern text (on the example of the novels by Y. Andruhovych, O. Zabuzhko, Y. Izdrika, O. Ulyanenko)

The article of in the article of most famous Ukrainian novels of the nineties in the ХХ century discernible features of postmodern irony like a contingency, parody, comedy, implementation through pastiche and other.

Key words: irony, postmodern, game, text.

УДК 821.161.2. – 31.09+929 Яворівський

О. А. Двulichанська

СВОЄРІДНІСТЬ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ В. ЯВОРІВСЬКОГО В УМОВАХ ФЕНОМЕНУ “ШІСТДЕСЯТНИЦТВА”

Творчість кожного письменника не є явищем ізольованим, а, безперечно, перебуває в рiчизі загального суспільно-політичного й літературного процесу, який, в свою чергу, обумовлюється зовнішніми та внутрішніми чинниками розвитку. До першої групи вчені відносять суспільно-політичні, економічні фактори, до другої – власне літературні особливості: “суперечності, закладені в самій літературі, її традиції й новаторство, які є прямим опосередкованим відгуком на вимоги життя” [3, с. 443].

Мета нашої статті полягає в окресленні своєрідності ранньої творчості В. Яворівського серед основних художньо-естетичних орієнтирів “шістдесятництва”.

Більшість учених активізацію культурного життя дещо однобічно пов’язують зі змінами в суспільно-політичному житті країни. Справедливим, на нашу думку, є твердження, що не лише “хрущовська відлига” сприяла поживленню літературно-мистецької сфери в Україні в 60-ті роки ХХ століття. Насправді, як зауважують науковці, це було наслідком тих глобальних прогресивних зрушень, що відбувалися майже в усіх галузях життя людства: “боротьба за соціальну справедливість, права людини в різних країнах, крахом колоніальної системи, виникненням опору в “соціалістичному таборі” (угорські, чехословацькі події), ...появою нових мистецьких форм, що заперечували традиційну культуру й активно революціонізували мистецьке життя” [8, с. 19]. Зміни у сфері української культури характеризувалися появою літературного покоління, що отримало назву “шістдесятники”. Важливою при визначенні умов, за яких відбувалося формування розглядуваного культурницького руху, видається думка одного із його ідеологів – І. Дзюби: “Прихід шістдесятників в історико-літературний процес відбувався за умов ще неабиякого впливу постсталінських ідей, а поряд з тим – ХХ зїзд партії, що ознаменував появу чогось нового не тільки в політичному житті країни, але й в свідомості народу. Зароджується віра в неминучі суспільні зміни, віра в завтрашній день” [4, с. 6]. Рушійним фактором у появі шістдесятників, на думку літературознавця, є потреба українців у духовному оновленні, відродженні. З’являється “нова хвиля” письменників, яких пізніше визнають фундаторами й старшими представниками шістдесятників: поети М. Вінграновський, І. Драч, В. Коротич, Л. Костенко, Б. Олійник, Д. Павличко, В. Симоненко; прозаїки Р. Андрияшик, Є. Гуцало, В. Дрозд, Гр. Тютюнник, Вал. Шевчук, Ю. Щербак, а також когорта літературних критиків (І. Дзюба, І. Світличний, Є. Сверстюк та ін.), котрі активно друкувалися в нещодавно створених виданнях “Радянське літературознавство”, “Прапор” та перейменованій “Літературній Україні”.

Більшість дослідників сходиться на думці, що культурними джерелами шістдесятництва були зарубіжне мистецтво, ознайомлення зі зразками якого стало можливим внаслідок суспільно-політичних змін у країні (поетичні твори В. Вітмена, Ф. Г. Лорки, П. Неруди; проза Г. Белля, Дж. Джойса, Е.-М. Ремарка, Е. Хемінгуея); класичні українські літературні зразки і творчість реабілітованих авторів “Розстріляного відродження” (поезії М. Драй-Хмари, М. Зерова, Є. Плужника, проза Г. Косинки й ін.); усна народна творчість (фольклорні джерела, міфологія, демонологія, національне мистецтво – картини М. Приймаченко, К. Білокур та ін.)

Естетична платформа цих митців базувалася на принципах національної самоідентифікації (посилена увага – болючим питанням рідної мови, історії, культури), поєднанні національних та світових художніх традицій, індивідуалізації творчості, її інтелектуалізації, естетизмі, історизмі. Гордість за освоєння людиною просторів Всесвіту, звернення до традицій поезії 20-х років, посилення особистісного начала в мистецтві, а також загальний соціальний пафос тогочасного життя призвели до посиленої актуалізації космізму в літературі, зокрема в поезії:

Я встав з колін
І небо взяв за зорі [2, с. 15].

“Космічна тема” стає провідною в ряді ліричних збірок М. Вінграновського (“Атомні прелюди”, 1962), І. Драча (“Соняшник”, 1962), Б. Олійника (“Двадцятий вал”, 1964), В. Симоненка (“Земне тяжіння”, 1964) та ін. Подібна тенденція була характерною і для прозових творів означеного періоду, найяскравіше виявившись у творчості О. Гончара, О. Бердника.

Основною проблемою при розгляді цього культурного феномену є встановлення хронологічних меж цього явища, з’ясування, за якими параметрами насправді відбувався процес визначення приналежності до цього покоління. Більшість літературознавців схиляється до думки, що шістдесятництво охоплює період 1960 – 1963 рр., оскільки пізніше відбулося посилення ідеологічної політики і цензури, і означена когорта митців не мала змоги вільного і продуктивного розвитку власних творчих інтенцій.

М. Наєнко, намагаючись розібратися в сутності поняття та віднайти справжніх його фундаторів, доходить висновку, що початок шістдесятників у літературі поклав І. Драч поемою “Ніж у сонці” “не стільки в хронологічному, скільки в концептуальному плані” [10, с. 5], фундамент якої зводився саме на національному ґрунті, що є, на думку літературознавця, ключовим у приналежності до даного культурного феномену.

Н. Зборовська називає шістдесятництво “ною хвилею” у національно-культурному відродженні, а також виділяє основні ознаки цього літературного покоління: “світоглядне звільнення письменника з-під влади тоталітарної ідеології, утвердження гуманістичного світобачення, відродження репресованого національного почуття, національно-романтичної ідеї, спроба створення нової національної міфології; культ естетики та культури, актуальність незаангажованого мистецтва, свободи творчості” [6, с. 26]. Найсуттєвішим здобутком шістдесятників, на думку Н. Зборовської, є відродження психологізму в прозі.

Таким чином, більшість дослідників цього культурного феномену однією з головних рис його вважають звернення митців слова до сфери національної духовності та культури як найбільш узагальнених понять,

що напряму пов'язані з визначенням національної ідентичності та самоідентичності кожної окремо взятої особистості.

За естетичними складовими (особливості світовідчуття письменника, що поєднують в собі художній світогляд, особливості поетики, а головне, як слушно наголошує дослідниця Н. Лебединцева, “особливу психологічну реакцію на оточуючу дійсність, що проявляється насамперед на емоційному (міфологічному) рівні світосприймання” [9, с. 36]) ми в цій статті і в подальшій роботі будемо розглядати творчість прозаїка саме як представника молодшого покоління шістдесятників. З огляду на значні досягнення старшого покоління письменників цієї течії, їх здобутки у жанрових формах, оновленні поетики, розширенні стильових обріїв тогочасної літератури йти “у другому ряду”, розкрити самотність власної творчої манери було нелегким завданням для молодого В. Яворівського. Адже багато імен із тих літераторів, із ким починав автор, пізніше просто загубилися серед безлічі талановитих митців покоління. Безумовним є і той факт, що на початковому, так би мовити “навчальному”, етапі творчості молодий автор зазнавав художніх впливів своїх літературних попередників Ю. Яновського, О. Довженка і наставників М. Стельмаха, О. Гончара, Гр. Тютюнника. Наголошуємо при цьому саме на тенденції впливу, а не прямого наслідування, як це поспішно закидається деякими критиками. Однак природний хист, нестандартність й образність художнього мислення, глибинна природна зануреність письменника в народні джерела, національний ґрунт, яскрава мовна палітра творів допомогли авторові створити колоритний художній світ і віднайти власний стиль письма.

Наприкінці 70 – початку 80-х років на сторінках часописів відбувалися літературні дискусії, темою яких були основні тенденції розвитку української тогочасної прози, її жанрові та стильові ознаки, в яких, принагідно, обговорювали й деякі твори В. Яворівського. Новаторські риси епічності М. Ільницький вбачає в тому, що “історичний процес розкривається крізь людську призму” [7, с. 147], а це передбачає поглиблений розгляд життя людини, її минулого з точки зору сучасності, духовних процесів у суспільстві та у внутрішньому просторі кожної особистості. Посилена увага долі окремої особистості, її внутрішньому світу та колу тих проблем, які спіткають у сучасному житті, приділили Р. Андріяшик, О. Гончар, Є. Гуцало, В. Дрозд, П. Загребельний, Р. Іваничук, Гр. Тютюнник, Р. Федорів, В. Яворівський та ін. Так, у центрі уваги Яворівського-прозаїка – або звичайна людина (здебільшого селянин) з багатим духовним потенціалом, внутрішньою красою, жагою до життя в усіх його проявах, колосальною роботоспроможністю, яка є, ніби генетично закладеною, переданою від пращурів-українців (таким герой постає у середніх та великих прозових формах), або представник підростаючого покоління із замріяним, по-дитячому чистим поглядом на оточуючий світ, посилена увага до, здавалося б, повсякденних речей,

живої природи й вміння помічати їхню красу та неповторність (персонажі ранніх прозових творів). Для малих прозових форм початкового періоду творчості письменника характерними є зорієнтованість автора на внутрішній світ юних та маленьких героїв, їхні особистісні переживання, що постають через потік свідомості, внутрішні монологи-роздуми, а також неупередженість і чуттєвість погляду дитини-оповідача на світ (за Ю. Кузнецовим), що виявляється у вигляді фрагментарних вражень-рефлексій, які надають творам імпресіоністичного забарвлення. На відміну від дитячих героїв Гр. Тютюнника, Є. Гуцала, В. Близнеця у В. Яворівського вони не змальовуються на тлі військового часу, що, на нашу думку, обумовлено естетичною концепцією письменника, основним положенням якої є погляд на дитинство як найкращий час у житті людини, а також намагання виховувати підростаюче покоління на гуманістичних засадах, у тісному взаємозв'язку із оточуючим світом живої природи.

Важливим, з огляду на канони та настанови пануючої тогочасної літератури соцреалізму, вважаємо той факт, що герої більшості художніх творів письменника або подаються безвідносно до їхньої соціальної приналежності, або без зайвого пафосу стосовно останньої. Проте зазначена ідеологічна тенденція позначилася на публіцистиці, яка є невід'ємною складовою всього творчого доробку В. Яворівського та, зокрема, виокремленого нами першого її періоду (“власне радянська”, “до перебудови”), для якого в більшості своїй характерним є звернення до типової радянської тематики й проблематики (тема радянських трудівників, колгоспників та проблеми, що спіткають їх у роботі та в повсякденному житті, провідна роль держави та партії в житті людини висвітлюються в деяких статтях, нарисах та есе в періодичних виданнях та зб. “Крила вигострені небом”, “Тут, на землі”).

Духовно важливою й умотивованою вважає В. Агеєва розповсюдженість воєнної тематики у творах 60-х років, яка більшою або меншою мірою втілювалася в багатьох жанрових різновидах. Важливим аспектом у розкритті цієї теми саме в це десятиліття є, на думку дослідниці, особистий воєнний досвід авторів, що, безумовно, позначився і на художніх особливостях літературних творів [1, с. 207]. Хоча В. Яворівський особистого досвіду участі у війні не мав, однак ця тема й проблеми, що з нею пов'язані, стають одними із домінантних у творчості письменника (найяскравіше – в першій збірці “А яблука падають...”, і пізніших – художньо-документальній повісті “Вічні Кортелісі”, повістях “П'ять імен”, “Дорога, пройдена двічі” та ін.). Цьому сприяє, за власним визначенням самого автора, “генетична пам'ять”, закорінена в дітях війни, а також розповіді-спогади представників старшого покоління (батьків, родичів чи просто знайомих). У повісті “А яблука падають...” письменника цікавить не сама війна, а переживання її наслідків героями твору. Сконцентрованість художнього погляду письменника на вузькому художньому просторі

(рідного села Теклівки) дає можливість більш унаочнено й прискіпливо зобразити своєрідність страшного для рідної землі часу через сприйняття його героями твору, показ їхніх внутрішніх розмірковувань з цього приводу, а також намагання подолати згубність наслідків війни та особисті втрати, спираючись на міцний, незламний народний дух, який в тяжку годину тільки зміцнюється. Особливості військового часу, людських характерів, доль та поведінки в такий період передаються, здебільшого, через художню деталь, що має метафоричний характер: “Теклівка зачепилася могилами за землю, а хрестами за небо” [11, с. 15], “Небо стало вужчим і жакнішим, люди його обминають очима, як жерло зарядженої гармати” [Там само], “Чекання вже не боліло, воно перетворило уяву на болючу рану, до якої не можна було доторкнутись” [11, с. 17] тощо.

М. Жулинський у статті “Роздуми над українською прозою 60 – 80-х років” наголошує на тому, що “період характеризується жанрово багатшим і проблемно аналітичнішим освоєнням дійсності, значною інтенсивністю в пошуках нових художніх засобів і прийомів” [5, с. 21], серед яких дослідник виділяє засоби умовності, творче переосмислення образів і сюжетів національного фольклору, неприйняття стереотипів і шаблонів. Письменники почали активно використовувати засоби умовності, що спричинено, на думку науковця, свого роду запереченням суто сюжетного розв’язання певних суспільних суперечностей, однозначності в погляді на явища і проблеми сучасності [5, с. 20]. Хоча активне звернення до химерного стилю відбувалося вже в 1970-х роках, проте формування його підвалин на національному ґрунті проходило в попереднє десятиліття і найбільш виявилось в творчості прозаїків-шістдесятників. Традиційно, назву цієї стильової течії в українській прозі пов’язують із власнеавторським підзаголовком роману О. Ільченка “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця” – “химерний роман з народних уст”. Серед дослідників досі немає єдності в поглядах на джерела виникнення, зачинателів та адептів химерного роману в нашій літературі. Основними представниками означеного стилю є, крім О. Ільченка, В. Дрозд (зб. оповідань “Білий кінь Шептало”, повість “Маслини”, романи “Катастрофа”, “Ірій”), Є. Гуцало (“Позичений чоловік”), П. Загребельний (“Левине серце”), В. Земляк (дилогія “Лебедина зграя” та “Зелені млини”), В. Міняйло (“Зорі й оселедці”, “На ясні зорі”), С. Пушик (“Перо Золотого Птаха”), В. Яворівський (“Оглянься з осені”). У подальшій роботі ми більш детально ще зосередимо увагу на цій проблемі. Наразі зазначимо лише, що неправомірними виглядають твердження деяких дослідників з приводу того, що химерна проза, власне, остаточно вичерпує себе зазначеними романами В. Яворівського та Є. Гуцала, які, ніби, увібрали в себе всі попередні здобутки цього стилю. На нашу думку, “химерність” є невід’ємною складовою художнього мислення В. Яворівського, яка виявилася уже в ранніх його творах (зокрема новела “Така земля під

ногами” (1968), що сповнена засобів умовності, гумору, іронії, гіперболізму) та розвинулася в пізніших романах “Оглянься з осені”, “А тепер – іди”.

Таким чином, соціально-політичні зрушення, що відбувалися у колишньому СРСР у період 60-х років ХХ століття, прямо чи опосередковано позначилися на особливостях літературного процесу цього періоду. Представників творчої інтелігенції, які були опозиційними стосовно пануючого владного устрою, а своєю творчістю утверджували гуманістичні, демократичні пріоритети й національні цінності в соціокультурному дискурсі об’єднано поняттям “шістдесятники”, до складу якого, за естетичним принципом, відносимо й творчість В. Яворівського, для якої характерною є гуманістична піднесеність та посилення особистісного начала, психологізм, розробка болючих проблем сучасності й недавнього історичного минулого (війна та її наслідки), звернення до засобів химерного стилю тощо.

Перспективним видається поглиблене дослідження жанрових та стильових особливостей творчості митця, що знайде свою реалізацію в наших подальших розвідках.

Література

- 1. Агєєва В.** Нові виміри воєнної теми / В. Агєєва // Діалектика художнього пошуку: літературний процес 60 – 80-х років. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 207 – 247.
- 2. Вінграновський М.** Атомні прелюди. Поезії / М. Вінграновський. – К. : Рад. письменник, 1962. – 119 с.
- 3. Галич О.** Теорія літератури: підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 448 с.
- 4. Дзюба І.** Духовна міра таланту / І. Дзюба // Вінграновський М. Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1986. – С. 5 – 22.
- 5. Жулинський М.** Роздуми над українською прозою 60 – 80-х років / М. Жулинський // Радянське літературознавство. – 1987. – № 11. – С. 18 – 28.
- 6. Зборовська Н.** Стильовий портрет шістдесятництва / Н. Зборовська // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 26 – 42.
- 7. Ільницький М.** Від епічності до... епічності / М. Ільницький // Дніпро. – 1980. – № 12. – С. 137 – 147.
- 8. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2 : Друга половина ХХ століття. Підручник / За ред. В. Дончика. – К. : Либідь, 1998. – 456 с.**
- 9. Лебединцева Н.** Явище літературного покоління в українській культурі кінця ХХ ст. / Н. Лебединцева // Наукові праці. – Т. 118. Вип. 105. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. – С. 35 – 40.
- 10. Наєнко М.** Шістдесятництво: в історії і в сучасності / М. Наєнко // Літературна Україна. – 2008. – № 35. – С. 5.
- 11. Яворівський В.** Твори у п’яти томах / В. Яворівський. – К. : Фенікс, 2008. – Т. 2: Новели. Повісті. Роман. – 642 с.

Двуличанська О. А. Своєрідність ранньої творчості В. Яворівського в умовах феномену “шістдесятництва”

У статті розглянуто основні особливості творчості В. Яворівського у контексті літературного процесу 60-х рр. ХХ ст. Автор доходить висновку, що проза письменника, будучи суголосною головним літературним напрямком доби, має власні характерні особливості.

Ключові слова: шістдесятники, контекст, стиль.

Двуличанская Е. А. Своеобразие раннего творчества В. Яворивского в условиях феномена “шестидесятников”

В статье рассмотрены основные особенности творчества В. Яворивского в контексте литературного процесса 60-х гг. ХХ в. Автор делает вывод о том, что проза писателя, будучи созвучной главным литературным направлениям эпохи, имеет собственные характерные черты.

Ключевые слова: шестидесятники, контекст, стиль.

Dvuluchanska H. Creativity of V. Yavorivskiy in the context of the Ukrainian literature by 60-ies of XX century.

The article discusses the main features of creativity of V. Yavorivskiy in the context of the literary period of 60 years of XX century. The author concludes that the prose of writer, along with the fact that reflects the main trends in literature, has several features.

Key words: literary generation of the 60th, context, style.

УДК 821.161.2'06.09.

Н. В. Зайдлер

ПОЕЗІЯ СВІТЛАНИ АНІЩЕНКО ЯК ОЗНАКА ДОБИ

Член Національної спілки письменників України Світлана Аніщенко – автор поетичних збірок “Осінній синдром” (Київ, 2002) і “Невагомість” (Запоріжжя, 2006). Творчість митця раніше системно не досліджувалася. У тому й полягає актуальність статті, мета якої окреслити провідні теми, ідейне звучання, а відповідно до того й майстерність автора в осягненні засобами художнього слова таїни людської душі.

Збірка поезій “Осінній синдром” – щира сповідь ліричної героїні про щастя й біль кохання. Автор – ще молода людина (їй ледь за тридцять), яка на світ дивиться очима серця. Поетеса не приховує від читача того, що почуття любові до іншої людини є важливою складовою її життя: “Я ненавиджу за розлуки поїзди, / Я їх люблю за зустріч на

пероні. / І, як молитва, з губ зірветься: “ЖДИ”. / А сльози всі, як правило, солоні” [1, с. 65]. Поет, порівнюючи душевні порухи з мелодією скрипки, наголошує на тому, що любов – це не лише радісне відчуття щастя, а й страждання: “Скрипка я, і плакати я мушу. / Скрипка, що закохана у тебе. / ... / Плаче скрипка, / та вона щаслива. / Скрипка, що не може не кохати” [1, с. 19]. Авторка розуміє й те, що кохання, як це не прикро визнавати, часто пов’язано з розчаруванням. Її лірична героїня, як і кожна людина, що здатна на щирі почуття, страждає, зберігаючи гідність: “Я в тобі не тебе любила / Так, неначе вві сні жила. / Глянь, у небі хмаринка біла – / Білий слід від мого крила” [1, с. 99]. Знайоме ліричній героїні й неподілене кохання, яке хоча і додає болю, але від того не є нещасним: “Вона була тоді твоїм відлунням – / Мелодія із назвою “Кохая”. / ... / Вона, звичайно, мріяла воскреснуть, / Та піаністу це було не треба” [1, с. 85].

У віршах поетеси також лунають категоричні ноти, що суголосні як юнацькому максималізму, так і життєвій мудрості: “Ви ж вкотре обпікались на казках? / Платити відчаєм за щирість досить. / Ви стоїте з трояндами в руках – / В очах весна, а під ногами осінь” [1, с. 89].

Зустрічаються серед поезій збірки “Осінній синдром” вірші, в яких автор розмірковує над сенсом людського буття, своїм місцем у житті. Ідучи від шекспірівського твердження про те, що весь світ – театр, а люди в ньому – актори, поетеса зауважує: “Мене навіки замкнено в театрі. / А я сказала: “Грати роль не буду!” / Хтось тихо шепотів мені: “Не варто!” / Я маску скину, гучно крикну: “Досить!” / Та чую іронічне: “Це дурниці!” / Твоє життя, і по тобі в’язниця” [1, с. 96].

Збірка “Невагомість” – новий крок автора до художнього осмислення світу і себе в ньому. Поглиблення філософічності лірики, безумовно, пов’язане з набуттям митцем життєвого досвіду, потужним бажанням у всьому дійти до суті. Ця риса творчості, як відомо, властива далеко не всім письменникам, а лише небайдужим, тим, чия вразлива душа здатна, навіть через страждання, сприймати світ таким, який він є – без прикрас, часто жорстоким і несправедливим: “Це вже було. / Напівзанедбане село, / І бур’янами поросло подвір’я школи...” [2, с. 75].

Юнацька залюбленість у мрію, захопленість усіма барвами життя, краплини розчарування, репрезентовані у збірці “Осінній синдром”, доповнюються тут присутніми роздумами та висновками про можливість (неможливість) щирості та довіри між чоловіком і жінкою: “Наші стосунки якісь неримовані, / ... / Я вже втомилась тебе розуміти” [2, с. 8]; гармонію буття: “Болить. І не питай, на що це схоже. / ... / Чи замерзає пролісок, чи, може... / Не поясню...” [2, с. 13]; сутність творчості: “...я записую на аркуш / Вчорашню душу, що вже стала віршем” [2, с. 67] тощо.

Поет продовжує розмірковувати над долею сучасної людини: у шаленому ритмі життя вона часто безсила впливати на обставини, душевна та фізична втома негативно позначаються на її духовному

самопочутті, заважаючи радіти існуванню в цьому світі: “Я знаю, що спокою більше години / За так не давалось нікому” [2, с. 14]. Драматизм сучасного людського буття відбито і в не менш емоційно напружених рядках: “Душу доносити до дірок / й викинути геть” [2, с. 98].

Зазначимо, що Світлана Аніщенко здатна і до критичного самоаналізу, її не лякає жорсткість висновків. Саме ця категоричність у висловленні почуттів і думок дає їй право на такі сміливі рядки: “І надії на краще – відлуння невдачі. / А невдачі – занадто зухвалі надії” [2, с. 26].

У “Сумному триптиху”, роздумуючи над стосунками між сучасниками, митець приходить до невеселих висновків про те, що люди впродовж тисячоліть не навчилися сплачувати моральні борги, залишилися в тенетах умовностей (“відносин” і “взаємин”), не досягнули цінності гуманного ставлення та співпереживання один до одного, що болі й жалі кожного – лише його проблеми: “І сором нас ні краплі не пече / За те, що не підставили плече / Тому, хто падав” [2, с. 76]. Однак поет, переборюючи численні сумніви й розчарування, висловлює думки, суголосні Франковим і Лесиним настроєм, пройняті щирою вірою в непроминальність перемоги сили духу над життєвими негараздами: “Посади мене в клітку, / Хай пісня розірве ґрати”. Навіть загибель заради Слова не лякає автора. Отож: “Якщо ґрати міцні, / То пісня розірве серце. / І нехай через смерть, / Та все ж я на волю вийду”, тому що “слово живе і пульсує в мені. / Слово п’янке, / Слово уперте” [2, с. 93; 151]. Натомість у віршах, присвячених творчості, поет (як і кожен щирий митець) постає беззахисним перед людською грубістю: “І нададуть мені інакшу суть. / І навіть не помітять, що убили”; “І не шукайте, де в мене душа, / Бо я сама підозрюю найгірше” [2, с. 16; 35].

На сторінках збірки пульсує думка про те, що, незважаючи на складність творчої праці (“Я кожен день сама в собі вмираю. / ... / І кожен день щось глибше розуміти, / Та глибина властива часто ранам”): такий стан душі часто пов’язаний із самотністю творчих особистостей (“І немає кому зустрічати, / І у гості ніхто не запросить. / Мабуть, справді пора відлітати, / Бо навколо лиш втома і осінь” [2, с. 67; 73], поет усвідомлено обрав саме цей шлях у житті, тому що “Я диригент, і я сузір’я нот. / Я звуки, що співаються оркестром. / Один із ста, десятків із трьохсот / Це досягне – і у собі воскресне. / Я навкруги, я цей сумарний біль” [2, с. 17].

На переконання автора, поезія, як і його власна душа, – полохливий птах, що вірить у добро та розуміння людей: “Хто ж винен, лелеко, / що маєш наївності крила? / ... / Натомлені зорі сховаю в забуту криницю...”. Цей хрест, як бачимо, поетка несе не заради популярності, а в ім’я створення гармонії з тими, для кого працює: “Я рада кожній посмішці, а не дешевій славі”. Вона вірить у святість мистецтва, у те, що дарує людям найцінніше, адже “музика – Бог і поезія – Бог” [2, с. 33; 53; 81]. Завдяки правдивій сповіді вірші зазначеної тематики

дають можливість познайомитися з творчою лабораторією митця, відчутти драматизм літературної діяльності, долучитися до складного процесу народження поетичного слова, разом з автором радіти його успіхам та переживати сумніви й страхи: "...А вірші почнуть (якщо їх писати) / Ставати твоїм життям"; "Ця сізіфова праця, / Процес споконвічний. / Треба зовсім не так, / А як же треба..." Однак "Та щось після слова виникло. / Щось, що житиме в душах", тому що "І з кожного вірша / кричить жива душа" [2, с. 61; 84; 153; 163].

Життя в ім'я людей (багатьох і окремої особистості) наповнює серце митця відчуттям польоту (згадаймо, що назва збірки "Невагомість"), який найчастіше асоціюється зі свободою – творчістю, духу, вчинків тощо. Автор, прагнучи висоти, випробовує і свої сили, і складає екзамен на зрілість, і мріє віднайти місце у Всесвіті, де було б можливим незатьмарене щастя: "Вдихну на повні груди й полечу, / Наповнившись весняними вітрами"; "Прошепочу тобі: / "Будем летіти і жити. / Жити й летіти. / Я вірю – нам вистачить сили" [2, с. 12; 87].

Своєрідними є вірші, в яких поет зображує реальне життя як сновидіння. Ідучи за яскравим моралістом барокового мистецтва П. Кальдероном, який стверджував, що життя людини – це сон, автор пише: "Прокинутися, щоб побачить сон, / .../ І знов пробудження, точніше сні"; "Кричу уві сні / Німі пісні, / А на яву / Крізь сон живу"; "Усе життя.../.../...це сон" [2, с. 56; 101; 134].

Відомо, що митцям можуть наснитися вірші, однак Світлана Аніщенко стверджує: один із секретів її творчого процесу полягає саме в тому, що вона створює поезії наяву, однак сприймає і цей процес теж як сон: "Прокинься! / Ні, краще прикинься сплячим – / ... / Чекай. / За невдачами прийдуть вірші. / ... / Прикинься, що спиш, / Та не спи і трохи. / Слідкуй, коли з'являться перші строфи. / За образом – образ, за римою – рима, / ... / Чиї вони? Це вже не так важливо, / До тебе зайшли, отже, будь щасливим..." [2, с. 61].

Натомість у "Сомнамбулічних ритмах" автор висловлює думку про те, що таїну творчості годі й прагнути розгадати: "...сомнамбулічна звичка – / не мертва й не сонна / прочиняю двері. / ... / На ранок... / не пригадаю, як-таки / і чому саме завдяки / були написані рядки / верлібру чи сонета" [2, с. 62 – 63].

У низці віршів поет розмірковує над таким явищем, як смерть. На переконання автора, життя і смерть – невід'ємні поняття: все залежить лише від того, в якому душевному стані знаходиться людина, з чим у неї асоціюється певна миттєвість власного життя. Згадки про це є в усіх розділах збірки. Тема життя і смерті ("Ніяк не розділити / крок до смерті / і бажання жити!") природно посіла важливе місце в розділі "Сансаричні кола". Тут чітко простежується вчення буддизму про неминучість страждання за земного життя, а також про переселення душ померлих в інші тіла: "А потім смерть. / Шукайте інше тіло"; "Жити. Помирати. Знову жити. / Кругообіг часу..." [2, с. 134; 132].

Автор, подібно до попередніх розділів, крізь призму розгляду однієї проблеми (наприклад, мук земного життя) прагне торкнутися декількох важливих тем. З'являються образи перших людей і вічна проблема стосунків у сім'ї (як і в першій збірці світ убачається авторові театром). Образ Чоловіка відтворено максимально критично – “дурний чоловік”. Щодо Єви, то її життя митцем зображено правдиво і переконливо, зі щирим співчуттям: “А що вона ще побачить, / Крім злиднів, дітей, роботи? / А в неї бідова вдача...” [2, с. 133].

Світлана Аніщенко звертається в розділі “Сансаричні кола” і до такого розповсюдженого нині явища, як суїцид. Вона прагне розібратися у відчуттях людей, які не одне століття зважуються на цей жахливий учинок, гірко сумує з приводу того, що разом із кроком “до польоту в сіре небуття” втрачаються “усі надії, радості, весілля...”. Особливо прикро, за переконанням митця, що до самогубства вдається найчастіше молодь: “...цей застиглий відчай / твого напівдорослого обличчя, / ... / Ти знов не встиг в коханці чи поети, / вже вкотре перекресливши життя /.../ пігулкою чи бритвою по венах” [2, с. 139 – 140]. Разом із тим палітра темних фарб освітлена життєстверджуючими щирими рядками про перемогу життя над смертю: “Нашої вічності – / Космоси дивовижні. / В нашого щастя – / Краю немає, як в моря. / ... / Насправді не вірю – знаю: / наших можливостей – / Космоси дивовижні” [2, с. 136].

У збірці “Невагомість” чималу низку віршів присвячено коханню. Митець як і в попередній книжці щиро сповідується читачеві. Лірична героїня поезій – дівчина з вразливою душею – прагне людського щастя. Для неї кохання – це те найсвітліше, що робить життя прекрасним. У висловленні її почуттів до коханого приваблює відкритість та щирість, прагнення розуміння, бажання дарувати тепло душі (характерні риси української ментальності). Вірші цієї тематики можна умовно поділити на декілька груп. До першої належать поезії, в яких автор оспівує кохання як невмирущу силу: “Я знаю: є у осені тепло – / Гарячі губи розігріють небо. / І серце у світанок проросло...”; “Всесвіт мій буде вербовими п'яльцями, / Вишию зорі на щастя” [2, с. 109; 122]. У наступній низці віршів проступає почуття самотності. Героїня, поринувши у спогади (“обпалить пам'ять спекою”), прагне розібратися в тому, чому не склалися стосунки. Використовуючи для оповіді форму листування, вона паперу довіряє свої болі та жалі: “Я пишу тобі листа.../ Винен хто? / Не я й не ти...”; “Тож я пишу листа, бо чим іще / обдуриш душу у самотній вечір?” [2, с. 94; 167]. Зустрічаємо й вірші, написані у формі внутрішнього монологу. Лірична героїня не перед коханим, а перед собою, та й то тільки у хвилини відчаю знаходить сміливість визнати, що любов обірваною струною ще звучить в її зболеному серці: “Не питаю, чи я тебе кохаю. / Я кричу крізь ніч німу і темну, / Але крик не долетить до тебе”; “Якщо я тебе зустріну на вулиці / ... / серце моє до тебе притулиться” [2, с. 162; 127]. У кожній із поезій бринить надія на зустріч. Однак саме ця, довгоочікувана мить, на переконання митця, не

приносить бажаного полегшення. Крок до розриву вже зроблено раніше, і ця подія – ще одне тому гірке підтвердження: “Зустрілись двоє. / ... / Мовчання – найстрашніший діалог...” [2, с. 31]. Душевна розпука залишила щемливий біль, який із часом не слабшає. Про це йдеться у великій кількості віршів, які об’єднує настрої болю. Він всеохоплюючий, постійний, нестримний. На думку ліричної героїні, його сила над її почуттями полягає в тому, що вже нічого змінити не можливо (тому “це відчуття уламковості світу”): “Не така вже велика втрата / Покалічені почуття”. Подібний душевний стан суголосний розпачу, тому і народжуються такі рядки: “Завию мовчки, як ніхто не вив / уже давно у цім словеснім світі” [2, с. 90; 115].

Натомість автор здатний до самоіронії і навіть сарказму, інколи занадто категоричного. Уміння критично ставитися до своїх учинків і почуттів, адекватно реагувати на світ притаманне творчості С. Аніщенко: “Чи не банально: / Квіти та вино? / І дві свічі, / ... / Гарнір – кохання / ... / Естетика позиченого щастя, / Романтика із фільмів зарубіжних”; “Я тобі не прасую одяг. / Тож ніхто не підніме теми, / ... / Хто кому поламав майбутнє, / Хто із кого мотає жили. / ... В нас ніколи цього не буде. / Це найкраща з усіх ідилій” [2, с. 45; 129].

Як бачимо, космос поезії майстрині дивовижний і розмаїтий, наповнений багатою образністю і яскравою метафоричністю. Світлана Аніщенко лише на шляху до своїх найкращих мистецьких знахідок, але те, що вже подано на суд читача, без сумніву, називається справжньою поезією.

Література

- 1. Аніщенко С.** Осінній синдром : [поезія] / С. Аніщенко. – К. : Редакції загальнопедагогічних газет, 2002. – 112 с. – (Першотвір).
- 2. Аніщенко С.** Невагомість : [поезія] / С. Аніщенко. – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2006. – 180 с. – (Першотвір).

Зайдлер Н. В. Поезія Світлани Аніщенко як ознака доби

Статтю присвячено дослідженню тематичного розмаїття та ідейного звучання віршів збірок Світлани Аніщенко “Осінній синдром” та “Невагомість”.

Ключові слова: поезія, лірична героїня, художнє осмислення світу, філософічність лірики, драматизм буття, самоаналіз, творча лабораторія, таїна творчості, образність, метафоричність.

Зайдлер Н. В. Поэзия Светланы Анищенко как признак времени

Статья посвящена исследованию творчества Светланы Анищенко. Особое внимание уделено тематическому богатству и идейному звучанию стихотворений сборников “Осенний синдром” и “Невесомость”.

Ключевые слова: поэзия, лирическая героиня, художественное осмысление мира, философичность лирики, драматизм бытия, самоанализ, творческая лаборатория, таинство творчества, образность, метафоричность.

Zaydler's N. V. Svetlana Anishchenko's poetry as a sign of time

Article is devoted to the investigation of the Svetlana Anichenko's creative works. The main attention is allotted to the thematic richness and ideological sounding of such poetical anthologies as “The autumn syndrome” and “The weightlessness”.

Key words: poetry, lyrical heroine, artistic interpretation of the world, philosophic poetry, the drama of life, introspection, creative laboratory, the mystery of creativity, rich imagery and metaphor.

УДК 82.091: [821.161.2-32+821.161.1-32]

О. П. Колінько

**НОВЕЛІСТИКА М. КОЦЮБИНСЬКОГО ТА І. БУНІНА КРИЗЬ
ПРИЗМУ ХУДОЖНЬОГО ПСИХОЛОГІЗМУ**

У період порубіжжя митці послуговуються вже засвоєними попередниками прийомами й способами психологічного зображення (через опис душевних порухів і почуттів, через прямий авторський аналіз), але в їх ієрархії тримають лідерство оповідно-композиційні, пов'язані з переміщенням “точки зору” і суб'єктом оповіді. У літературі зазначеного періоду “точки зору” наратора, співвідношення “точок зору” суб'єктів оповіді (оповідача, героя) є особливо значущими в психологічному аспекті. Категорія “точки зору” є основою головних типів психологізму – об'єктивного і суб'єктивного, які співвідносні, згідно концепції Б. Успенського, в плані композиції із зовнішньою і внутрішньою “точками зору”.

Зовнішня точка зору передбачає присутність наратора, який перебуває поза межами викладеної історії як її учасник, однак присутній в розповіді про неї, будучи співрозмовником чи спостерігачем, або відстороненість розповідача від безпосереднього сюжетного розвитку, що передбачає одночасне перебування наратора не лише “тут –

і – тепер” стосовно фікційного світу твору, але й у багатьох місцях – “всюди – і – завжди” і припускає відступи та коментарі, авторські характеристики та зауваження. Щодо вичерпності психологічного аналізу, то “гетеродієгетична позиція наратора, який непричетний до описуваної ним історії, надає характеристиці внутрішнього світу особистості глибини та переконливості” [1, с. 25].

Внутрішня психологічна точка зору припускає не просто зближення наратора і автора, а їх злютованість, злитість, єдність суб’єкта і об’єкта психологічного спостереження, що граматично виявляється у категорії 1-ої особи. Позиціонування “я” – оповідача”, який послідовно дистанціюється від самого себе, вимагає прийомів сповіді, щоденникових записів, внутрішнього монологу (без слідів присутності наратора), “потоків свідомості” як “послідовного виділення різноякісних квантів свідомо-підсвідомої сфери (емоційно-почуттєвої, мислительної чи образної). У літературі “потік свідомості” використовувався як метод зображення життя з претензією на універсальність і функціонування в системі неопсихологізму ХХ ст.” [2, с. 43].

Нову сутність художнього психологізму можна досягнути шляхом вивчення його варіантів у творчості окремих письменників методом їх співставлення як у межах національної, так й інонаціональної літератур. Компаративне дослідження цієї проблеми не представлено ні в українській, ні в російській літературах, що й визначає *новизну* даної розвідки.

Психологія людини стає предметом розмислів як письменників, що продовжують традиції реалізму ХІХ ст., так і художників-модерністів. Між “тими” й “іншими” опинилися багато письменників як в українській, так і в російській літературах. Вони теж залучалися до “психологізації” й активно шукали необхідні художні засоби для відображення духовно-душевного. Результатом їх пошуку стали різноманітні варіанти психологізму: суб’єктивний і об’єктивний, пуантилістичний і аналітичний, індивідуалізуючий і типологізуючий, ліричний і драматичний, які є цікавими для сучасного літературознавства. Відтак аналіз новел М. Коцюбинського та І. Буніна крізь призму художнього психологізму методами компаративного й комплексно-системного аналізу визначають актуальність даної розвідки.

На стику протилежних літературних течій опинилися М. Коцюбинський та І. Бунін. Обидва письменники народилися в одну епоху, обидва являють певний тип художнього мислення, який відповідає власному ціннісному принципу уявлень про фундаментальні форми буття, про сутність людського індивідуума, онтологічні основи взаємозв’язку між людиною і світом. Бунін, з одного боку, – “мохнатий реаліст”, однак його творчий метод – це результат синтезу, в якому поєднуються “зосередженість містика, майстерність прозаїка, натхнення сатирика” [3, с. 188 – 189]. Коцюбинський теж певний час відчував залежність свого письма від старших письменників-реалістів (головно на

рівні етнографічно-реалістичної тематики), “що ж до словесного малюнка, то він різьбився цілком в іншому, ніж у “чистих” реалістів, ключі. Це був малюнок раптового враження, малюнок витонченого почування й аристократизму” [4, с. 594], в якому вже бачився перехід від реалістичної “поетики опису до поетики показу переживання” [5, с. 161].

Для з’ясування особливостей *художнього психологізму* в новелістиці Буніна і Коцюбинського, услід за О. Золотухіною, візьмемо таке робоче визначення терміну: це – “художньо-образна, зображально-виражальна реконструкція і актуалізація внутрішнього життя людини, обумовлені ціннісною орієнтацією автора, його уявленнями про особистість і комунікативною стратегією”. Під *психологічним зображенням*, згідно заявленому джерелу, будемо розуміти “художнє дослідження фізіологічної сфери (почуттів, переживань, станів) персонажа і його особистісного досвіду, що виходить в область душевно-духовного” [6, с. 12].

Своєрідність *художнього психологізму* Коцюбинського оприявлюється в змозі “схоплювати” весь комплекс внутрішніх збудників поведінки персонажів, послуговуючись новими художніми прийомами, пов’язаними із досягненнями імпресіоністичного мистецтва. Відтак закономірно, що психічний процес особистості постає у митця в діалектичній взаємодії свідомості, самосвідомості й підсвідомості. Саме у цьому приховані корені тієї настроєвості й глибинного підтексту, які притаманні як творам Коцюбинського, так і новелістиці порубіжжя в цілому.

У етюді “Цвіт яблуні” Коцюбинський зміщує художню оптику “всередину” свідомості свого персонажа і як результат має техніку асоціацій, “потіку свідомості”, яка стилістично адекватна предмету зображення. Письменник ставить завдання зафіксувати мінливий рух складної людської психіки, оточення, суміш плутаних і неповторних вражень.

Батько-письменник, у якого помирає донька, намагається заглибитися в переживання і дитини, і дружини, яка теж невимовно страждає, і самого себе, загострює їх, доводить до найвищого нестерпного напруження, але в той самий момент ще й виявляє здатність холодно, тверезо, прагматично спостерігати, фіксувати, аналізувати, розцінювати події як матеріал для майбутнього художнього витвору.

Потік його думок схожий на безглузду суміш: він думає про те, що варто було б використати цю ніч для якогось роману про Христа, то згадує про оселедець і гідрохінон; спостерігає свою втому; ловить себе на тому, що нібито обнімає дружину, однак не як убиту горем, а привабливу жінку; милується цвітом яблуні, порівнюючи її обсіпані пелюстки із згасаючим життям своєї дитини.

Коцюбинський-модерніст виявив майстерність оголювати складні процеси, що відбувалися у найглибших закутках людської психіки. Він побачив людину не як вінець природи, а як амбівалентну істоту, яка

нібито прагне краси й високих поривань, а в душі таїть жорстокість і цинізм.

Новела “Intermezzo” також дає зразки суб’єктивного психологізму, співвідносного з внутрішньою “точкою зору” і являє собою суцільний внутрішній монолог, за допомогою якого достовірно передано безпосередній “рух свідомості” в період найбільшої концентрації духовної енергії героя, який втомився від людей з їхніми повсякденними клопатами й нещастями, втомився від цивілізації і міста, від вічного незчисленного “треба”. Він намагається втекти від страшної втоми, накопиченої роками, і маленьке intermezzo на лоні природи стає багатозначною подією його духовного світу. Боріння різних, здебільшого антонімічних почуттів, що відбуваються в глибинах душі ліричного героя, автор передає через внутрішню мову.

Структуру переживань Коцюбинський “опредмечує” образами зовнішнього сприймання – антропоморфологізованих червневих нив, зозулі, жайворонка, сонця, вівчарок, і внутрішнього сприймання – “утоми”. Ліричний герой розчиняється в природі, він хоч і відчуває самотність, але це його якийсь час не бентежить, йому “так добре”. Усі етюди степу – це вилиті у звукову партитуру і кольорову палітру його думки, настрої, враження. Коцюбинський зумів тонко показати, як його ліричний герой, сприймаючи усіма фібрами душі симфонію червоних нив, “виводить” із організму астеничні емоції, які пригнічують його життєдіяльність (“змивають утому”).

На героя бунінської новели “Далеке”, дев’ятирічного хлопчика Лю, який ще не встиг втомитися від людей і життя, як безіменний наратор Коцюбинського, степний пейзаж справляє аналогічні враження і відчуття й утверджує в думці стати “самым счастливым человеком в мире”. Звуковий ряд, який відчутно проходить через все оповідання, створює певний акомпанемент чи навіть головну партію почуттів, переживань головного героя: “Весело ехать по глубоким колеям, заросшим муравой, повиликой, какими-то белыми и желтыми цветами на длинных стеблях. [...] Синие васильки, лиловый куколь и желтая сурепка цветут во ржи. Дрожки задевают колосья, растущие кое-где по дороге, и они однообразно клонятся под колесами. [...] Чудесно. Дышит Иля чистым полевым ветром, слушает хохлатых жаворонков, распевающих над полями, в облаках, в бесконечном просторе... Степь вокруг, куда ни кинь взор, зеленая, ровная, вольная. И ни души в степи, ни кустика, ни деревца...” [7, с. 273 – 274, 277].

Поліфонічна гармонія природи викликає адекватний внутрішній стан у героїв обох творів і малює схожі “пейзажі їхніх душ”. І хоч різними степами ходили і їздили герої письменників, але психологічно-естетична перекличка тут глибока і очевидна.

Щоправда, у Буніна відображення процесу перепадів емоцій і почуттів маленького героя носить описовий характер, автор головно розповідає про них, а в Коцюбинського переживання і пристрасті

постають через добір деталей пейзажу, інтер'єру, обставин життя, які переломлюються в свідомості персонажа і викликають певну реакцію, перетворюючись із обставин на засіб розкриття внутрішнього світу героя.

Коцюбинський виявляє дивовижне вміння проникати у найпотаємніші глибини людської душі, куди не наважується зазирнути сама людина, більше того, наважується зазирнути у душу такого індивіда, як кат і садист Лазар з новели "Persona grata". Митцю вдається у невеликому за обсягом творі відобразити близько ста психічних станів персонажа, схожих між собою і зовсім різних. Письменник використовує такий тип нарративу, коли гетеродієгетичний наратор, "винесений" за межі дієгетичного простору і нібито непричетний до описуваної ним історії, розповідає глибоко і переконливо про думки і почуття Лазаря, який сам через свою обмеженість й тупість був неспроможний до розумової діяльності й не міг аналітично мислити та ще щось і пояснювати: "Лінива пам'ять, важка й каламутна, ледве тяглася у його мозгу" [8, с. 170].

Імпліцитно зображений наратор слідкує за перебігом "німецьких" думок Лазаря, які нагадували "спутані нитки", а під час поступового прозрівання "звивались у тугий клубок". Напруження, які виникали в "затуманеному" мозкові темного ката, щораз передаються метафорично й вишукано: "Втомлявся. Важко краяли мозок думки, як плуг суху землю, і докучали"; "Його німецька думка билась, як муха об шибку, й знесилена падала вниз"; "Зате всередині в нього росло щось, як тісто у діжці, бродило немов опара. Йому робилось душно од думок, нестало повітря для грудей" [9, с. 170 – 171, 180, 181]. Безперервну мінливість думок і почуттів, автор передає через внутрішнє мовлення.

Складну внутрішню еволюцію "героя" Коцюбинський-психолог відтворює новітніми засобами – через сновидіння, психічним подразником яких, згідно з психоаналізом Фрейда, є невдоволені бажання. За змістом сновидіння є задоволенням бажання, за формою – галюцинаторним переживанням задоволення [10, с. 123]. Відтак підсвідоме пробудження в Лазаря людського автор показує через "зустрічі" з нічними гостями – жертвами його професіоналізму, які стають для нього бажаними, і яких він чекає з надією і страхом, з якими він веде діалог, намагаючись зрозуміти себе, прислухатися до свого серця. В змісті його снів митець відшукує "глибинні символи з множинністю відтінків" (К.-Г. Юнг) і "видобуває" з психіки ката прозріння, усвідомлення справжнього "замовника" вбивств і розправ над невинними людьми.

І. Бунін теж має мистецький дар передавати емоції та переживання людини в різних ситуаціях і обставинах суспільного та приватного життя. Художній психологізм І. Буніна заявляє про себе в спрямуванні авторського дослідницького мікроскопа на емоційну сферу буття героя, він націлений на актуалізацію внутрішнього життя людини,

на більш тонке відтворення його духовної сутності, що призводить до суб'єктивізації оповіді й зосередженню уваги на внутрішньому світі наратора, дуже близького за душевним складом самому автору.

У суб'єктивній формі нарації Буніна присутні настроєві описи природи, які зумовлюють не тільки щирий ліризм новел письменника, а й виразні суб'єктивні інтенції у змалюванні внутрішнього світу персонажів. Через пейзаж і його сприйняття автор докладно передає бачення світу і духовно-душевний стан героя, весь час нагадуючи, що “немає ніякої окремої від нас природи...кожне найменше коливання повітря є рухом нашого власного життя” [11, с. 214].

Складна внутрішня багатовимірність особистості розкривається й в інших новелах Буніна початку ХХ ст.: “Зоря всю ніч”, “Новий рік”, “Туман”, “Тиша”, “Багаття”. Превалююча у них “цілісність суб'єкта” сприяє відображенню найтонших порухів людської душі, висвічуючи в інтимних стосунках людей не менші складнощі, загадки і протиріччя, ніж у соціальному світі.

Мовою зоряної ночі, точніше, через її сприйняття, передає письменник стан героїні Тати, душа якої відкрита любові і щастю, в новелі “Зоря всю ніч”, написаній цілком в манері психологічного імпресіонізму. Здавалося б, твір становить суцільний пейзаж – опис ночі і світанкової зорі. Насправді ж і “сумрак ночі”, і “полусвет зари”, і “светлеющий простор неба”, і “аромат утра”, і “Венера, дрожащая чистой, яркой каплей”, і “свежесть зеленого сада” – це лише зовнішні вияви тих складних психічних процесів і явищ, що відбуваються в душі героїні. Змінюючи зовнішню точку зору на внутрішню, авторську розповідь на персонажну, на “кут зору” героїні, Бунін, як і Коцюбинський, знаходить слова, які підкреслюють: і думки, і сприйняття героїнею природи злито в єдиний нерозривний потік її переживань і усвідомлення себе у світі краси й любові, але вже без нелюбого Сіверса, якого з дитинства вважали її нареченим, бо вона “уже кого-то любила, и любовь ее была во всем: в холоде и в аромате утра, в свежести зеленого сада, в этой утренней звезде...” [12, с. 272].

Увиразнюючи відчуття героїні від природного явища “непогасшей зари”, митець послуговується засобами імпресіоністичної поетики, в якій переплелися звукові образи із зоровими, кольори із світлотінями, коли “все было неопределенно и на земле, и в небе, все смягчено легким сумраком ночи, и все можно было разглядеть в полусвете непогасшей зари” [13, с. 270]. Цей імпресіоністичний пейзаж алюзує з акварельним малюнком початку “Intermezzo” – описом тіней в квартирі, де оселяється ліричний герой, а імпресіоністична поетика твору суголосить зі стилістикою новели Коцюбинського.

Психологізм оприявлюється у творах обох письменників не тільки через ліризм і настроєвість, а й через наративну типологію, яка обумовлює риси як схожості, так і відмінності в них. В аналізованих новелах Коцюбинського постає нова викладова стратегія, центром

якої є гомодієгетичний наратор. Л. Мацевко-Бекерська серед найбільш його промовистих ознак називає “тяжіння до автобіографічного відтворення фактів та подій особистого життєвого досвіду, переконливу компетентність, самопрезентацію світогляду, окремі подробиці соціально-побутового статусу” [14, с. 29]. Ситуативна компетентність наратора позначається на переважанні в художньому тексті чітко вираженої його “тут-присутності” й “тут-знання”, що обумовлює актуальний хронотоп і персонажну “точку зору” (найчастіше, в творах імпресіоністичного стилю), яка і є основою суб’єктивного психологізму (“Цвіт яблуні”, “Невідомий”, “Intermezzo”)

Щодо вичерпності психологічного аналізу бунінських текстів, то варто зазначити, що в них превалує гетеродієгетичний наратор, який максимально суб’єктивуючи оповідь, має перспективу подвійного втілення, експліцитно чи імпліцитно проявляючи свою позицію, а то й передаючи функції герою (персонажу), через сприйняття якого подається зображуване.

Саме так відбувається у новелі “Туман”, яка не тільки окремими рисами поетики, а й стилістикою, інтонаційністю викликає аналогію з “Intermezzo” Коцюбинського. Дійсність у своїх зовнішніх виявах присутня у творі, але не самоцінно, а через призму сприйняття і світобачення героя. Банальний життєвий випадок (нічний полон пароплава) перетворюється під пером талановитого майстра слова в художній шедевр, де потік свідомості персонажа оголює глибинні сфери його внутрішнього життя, які обертаються несподіваними ракурсами для нього самого.

Якщо в бунінській нарації відбувається “ліроепічне членування”, точніше “вичленування” тих пейзажних елементів, деталей, які стають “конденсатором внутрішнього смислу” [15, с. 74] і характеризують психологічний стан героя, то у Коцюбинського нічого “вичленувати” не треба, весь його художній текст – потік думок, суцільні враження, емоції від природи й самого життя в його багатоманітних проявах. Психологічний імпресіонізм Коцюбинського заявляє про себе не тільки як засіб розкриття внутрішнього світу особистості, а і як “активно-дійовий сюжетовизначальний і структуротворчий фактор” [16, с. 54], позначивши перехід від “психологізації картини світу” до психологізації всього художнього простору.

Отже, в період порубіжжя активізується психологічна складова дослідницького інструментарію, а літературно-художня практика в пошуках естетичного канону синтезує реалістичне відображення з різноманітними новаторськими техніками. Митці оприявлюють художній психологізм нової якості через актуалізацію внутрішнього життя персонажів, які й визначають рецепцію та інтерпретацію світу.

Література

- 1. Мацевко-Бекерська Л. В.** Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.06 – “теорія літератури”, 10.01.01 – “українська література” / Л. В. Мацевко-Бекерська. – К., 2009. – 39, [3] с. **2. Золотухина О. Б.** Психологізм в літературі / О. Б. Золотухина. – Гродно, 2009. – 178 с. **3. Ничипоров И. Б.** “Поэзия темна...”. Творчество И. Бунина и модернизм / И. Б. Ничипоров. – М., 2003. – С. 188 – 189. **4. Наєнко М. К.** Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. К. Наєнко. – К., 2008. – 1064 с. **5. Кузнєцов Ю.** Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. – К., 1995. – 304 с. **6. Золотухина О. Б.** Психологізм в літературі / О. Б. Золотухина. – Гродно, 2009. – 178 с. **7. Бунин И. А.** Далекое // Собрание сочинений: В 5 т. / И. А. Бунин. – М., 1956. – Т. 1. – С. 273 – 274, 277. **8. Коцюбинский М.** Persona grata // Вибрані твори: В 3 т. / М. Коцюбинский. – К., 1950. – Т. 2. – С. 170. **9. Коцюбинский М.** Persona grata // Вибрані твори: В 3 т. / М. Коцюбинский. – К., 1950. – Т. 2. – С. 170-171, 180, 181. **10. Фрейд З.** Лекція 8. Дитячі сновиддя // Фрейд З. Вступ до психоаналізу / З. Фрейд. – К., 1998. – С. 123. **11. Бунин И. А.** Собрание сочинений: В 9 т. / И. А. Бунин. – М., 1965 – 1967. – Т. 6. – С. 214. **12. Бунин И. А.** Заря всю ночь // Собрание сочинений: В 5 т. / И. А. Бунин. – М., 1956. – Т. 1 – С. 272. **13. Бунин И. А.** Заря всю ночь // Собрание сочинений: В 5 т. / И. А. Бунин. – М., 1956. – Т. 1. – С. 270. **14. Мацевко-Бекерська Л. В.** Наративні стратегії малої прози (на матеріалі української літератури кінця XIX – початку XX століть: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.06 – “теорія літератури”, 10.01.01 – “українська література” / Л. В. Мацевко-Бекерська. – К., 2009. – 39, [3] с. **15. Рымарь Н. Т.** Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы / Н. Т. Рымарь. – Воронеж, 1978. – С. 74. **16. Лейтес Н. С.** Конечное и бесконечное. Размышление о литературе XX в.: мировидение и поэтика / Н. С. Лейтес. – Пермь, 1993. – С. 54.

Колінько О. П. Новелістика М. Коцюбинського та І. Буніна крізь призму художнього психологізму

У статті зроблена спроба проаналізувати і осмислити новелістику М. Коцюбинського і І. Буніна крізь призму художнього психологізму; показати, як митці оприявлюють художній психологізм нової якості через актуалізацію внутрішнього життя персонажів, які й визначають рецепцію та інтерпретацію світу.

Ключові слова: новелістика, психологізм, потік свідомості, внутрішнє мовлення, психологічний імпресіонізм, ліризм, наратор.

**Колинько Е. П. Новеллистика М. Коцюбинского и И. Бунина
сквозь призму художественного психологизма**

В статье сделана попытка проанализировать и осмыслить новеллистику М. Коцюбинского и И. Бунина сквозь призму художественного психологизма; показать, как писатели представляют художественный психологизм нового качества посредством актуализации внутренней жизни персонажей, определяющих рецепцию и интерпретацию мира.

Ключевые слова: новеллистика, психологизм, поток сознания, внутренняя речь, психологический импрессионизм, лиризм, нарратор.

**Kolinko O. P. M. Kotsyubinsky's and M. Bunin's short stories in
the light of art psychologism**

An attempt to analyze and comprehend M. Kotsyubinsky's and M. Bunin's short stories in the light of art psychologism, to show artists' attempt of using of art psychologism of new quality through the actualization of heroes' internal life, who determined a reception and interpretation of the world, is done in the article.

Key words: short stories, psychologism, stream of consciousness, internal speaking, psychological impressionism, lyricism, narrator.

УДК: 821.161.1.09 "19"

Р. И. Костромицкий

**КРИТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА В ТЕКСТАХ В. ПЕЛЕВИНА
“ДПП”, “АМПИР В”, “ШЛЕМ УЖАСА”**

Серьезная научная попытка создания теоретической модели, объединяющей стратегии преодоления кризиса постмодернизма в творчестве русских писателей, принадлежит А. Мережинской. Проанализировав тексты Д. Галковского, В. Пелевина, Ю. Полякова, Е. Попова, Т. Толстой, В. Тучкова, и др., исследовательница приходит к выводу, что представители русского постмодернизма, который находится на “позднем” кризисном этапе развития, демонстрируют свое негативное отношение к постмодернистским “крайностям”. А. Мережинская утверждает, что общей отличительной особенностью постмодернистских текстов является “поиск нового с учетом опыта разочарования в тотальной иронии и деконструкции с четким осознанием своего культурного своеобразия, заново открытой “самости” [5, с. 76].

Проза В. Пелевина показательна тем, что на страницах произведений писателя находит отражение его “эстетический диалог” с идеями западной постмодернистской теории. А. Мережинская

справедливо полагает, что несоответствие западного постмодернизма и русского является проявлением национальной специфики последнего.

В произведениях В. Пелевина нашел художественное воплощение механизм, который А. Мережинская определила как “осознание “крайностей” стиля и “расшатывание” его мировоззренческих и художественных установок” [5, с. 176]. Постмодернистская теория, ее наиболее яркие представители, художественная практика, различные стратегии постмодернизма и сам термин “постмодернизм” в романах писателя оказываются объектом иронического обыгрывания. Цель данной статьи – выявить особенности художественной саморефлексии постмодернизма в прозе В. Пелевина. В этом отношении особый интерес представляет цикл В. Пелевина “ДПП”. Важную функцию в книге выполняет пролог, который представлен “Элегией-2”. Показательно использование в качестве эпиграфа к “Элегии-2” пелевинской интерпретации текста “Элегии” А. Введенского: “Вот так придумывал телегу я / О том, как пишется элегия” [6, с. 4]. По справедливому замечанию А. Латыниной, обращение В. Пелевина к стихотворению, написанному в начале XX века, не случайно. В нем с такой же силой, как и в “Элегии-2”, отразилось “словесное ерничество и метафизическое отчаяние” [3, с. 143].

В. Пелевин использовал текст А. Введенского, чтобы усилить выразительный эффект и ярко передать состояние растерянности современного индивида. Отметим, что эпиграф имеет прямое отношение не только к “Элегии-2”, но и ко всей книге. Показательно в этом отношении предположение М. Кошель и И. Кукулина, которые считают, что под “телегой” В. Пелевиным подразумевается вся “ДПП”. Эта книга и есть “занимательная история / теория “о том, как пишется элегия”, – о литературном творчестве” [1, с. 317].

Можно предположить, что “Элегия-2” является пародией на постмодернистское творчество. В. Пелевин создает стихотворение, отличающееся отсутствием семантической определенности. Автором сплетается густая, хаотичная сеть аллюзий, отсылающих к фольклору и произведениям классической литературы (стихотворения А. Пушкина, В. Хлебникова, А. Твардовского, Д. Пригова; “Мертвые души” Н. Гоголя, “Над пропастью во ржи” Д. Сэлинджера, эпос Гомера и др.), историческим и политическим фигурам (Лжедмитрий, Первомай, Д. Буш, А. Гор). А. Латынина по этому поводу замечает: “Механическое перечисление существительных, кажется ничем не сцепленных, кроме каламбурных созвучий <...>, рождает тоскливое ощущение дурной бесконечности, в которую проваливаются существительные, глаголы, явления, предметы, само время” [3, с. 143].

По нашему мнению, в “Элегии-2” В. Пелевин доводит до абсурда принцип пастиша, который является основополагающим при создании многих постмодернистских текстов. В теории постмодернизма под пастишем понимается “метод организации текста как программно

эkleктичной конструкции <...> семантически, жанрово-стилистически и аксиологически разнородных фрагментов, отношения между которыми (в силу отсутствия оценочных ориентиров) не могут быть заданы как определенные” [9, с. 558]. Писатель обыгрывает этот метод, “нанизывает” один каламбур на другой, тем самым создавая иллюзию мерцания значений и отсутствия внятно выраженного смысла: “Мы выпекаем каравай. / За киром кар, / за воем вай” [6, с. 5]. Десакрализируя постмодернистский принцип пастишизации литературных текстов, писатель акцентирует внимание на его бесперспективности при создании истинно художественных произведений.

В романе “Числа” писатель прибегает к использованию жанра телевизионной передачи (“Чубайка и Зюзя”), чтобы продемонстрировать проявления “отработанных” постмодернистских практик в художественной сфере. Главный герой романа разрабатывает идею телевизионного шоу, которая позволила бы ему в процессе рассмотрения актуальных политических вопросов манипулировать сознанием российских граждан. В художественном пространстве романа сосуществуют образы реальные и вымышленные, при этом все персонажи произведения схематичны и очень похожи на компьютерную анимацию. В “Числах” писателем создана яркая формула, демонстрирующая специфику постмодернистского искусства: “Постмодернизм <...> Это когда ты делаешь куклу куклы. И сам при этом кукла” [6, с. 140]. В. Пелевин иронизирует над шаблонностью, схематичностью постмодернистских текстов, над отсутствием глубины постмодернистских образов-симулякров.

Особенности взаимодействия постмодернизма и массовой культуры очень часто привлекают внимание писателя. В романе “Ампир В” [9] В. Пелевин обращается к анализу актуальной на сегодняшний день проблемы влияния на сознание индивида шаблонов и клише массовой культуры, которые во всем многообразии своих проявлений наводнили информационное поле. Для того, чтобы определить специфику этого влияния, писатель использует термин “развитой постмодернизм” и дает ему такое определение: “<...> это такой этап в эволюции постмодерна, когда он перестает опираться на предшествующие культурные формации и развивается исключительно на своей собственной основе” [9, с. 272 – 273]. В. Пелевин обращает внимание на то, что в том потоке информации, который окружает современника, присутствует множество культурных кодов. Однако проблема в том, что благодаря влиянию массовой культуры эти коды утрачивают свои первоначальные референции. Один из персонажей романа так описывает сложившуюся ситуацию: “<...> предметом цитирования становятся прежние заимствования и цитаты, которые оторваны от первоисточника и истерты до абсолютной анонимности” [9, с. 273]. Писатель объясняет свою теорию следующими примерами. В настоящее время очень редко можно встретить человека, который знаком с текстами “Илиады”

или “Одиссеи” Гомера. Эти произведения благодаря известному голливудскому фильму “Троя” перекодируются элементами массовой культуры. Возникает ситуация, когда герои греческого эпоса ассоциируются не с классическими текстами Гомера, а с эпизодами из фильма или личностью актера. В “Ампире В” специфика “развитого постмодернизма” раскрывается В. Пелевиным также на примере из фильма “Дневник гейши”. Писатель указывает на то, что в результате влияния кинематографа в сознании индивида слово “гейша” вызывает ассоциации не со спецификой статуса женщины в японской культуре, а с одной из сцен фильма: “Это которая так глянуть может, что человек с велосипеда упадет?” [9, с. 287]. В этих эпизодах романа В. Пелевин иронизирует над интеллектуальной поверхностью современного искусства, оказавшегося в жесткой зависимости от интересов массового потребителя.

По мнению А. Мережинской, ярко выраженной тенденцией “позднего постмодернизма” является осмеяние “устаревших” постмодернистских художественных стратегий и принципов. Среди них исследовательница выделяет следующие: “Антиэстетизм и вторичность постмодернизма, опирающегося на редуцированную классику” [5, с. 178], а также “интерес к маргинальным фигурам, к телесности, сексуальности, особенно ранее репрессированной” [5, с. 178]. В романе “Числа” благодаря использованию вставной пьесы “Доктор Гулаго” В. Пелевину удалось иронически обыграть эти стратегии. Особое внимание писатель уделяет гомосексуальному дискурсу. Показательно в этом отношении жанровое определение пьесы, представленное в романе, – “трудный первенец российской гейдраматургии” [6, с. 168]. Гомосексуальная тематика нашла отражение не только в содержании постановки. Она определяет особенности композиции пьесы, которая состоит не из действий, а из двух актов: “активного” и “пассивного”. Писатель акцентирует внимание на том, что основополагающими для “гей-драматургии” являются не эстетические принципы, а те роли, которые играют в процессе взаимоотношений гомосексуалисты. В. Пелевин иронизирует над подобным “искусством”, которое заслуживает внимания лишь потому, что его создатели являются людьми нетрадиционной ориентации. Пьеса представляет собой синтез очень вольной трактовки произведений английской драматургии (в частности “Гамлета” У. Шекспира) и различных элементов массовой культуры (персонажи современного кинематографа). Название постановки “Доктор Гулаго” демонстрирует постмодернистское отношение к классической литературе. Несмотря на то, что в нем объединены названия ярких романов XX века (“Доктор Живаго” Б. Пастернака и “Архипелаг ГУЛАГ” А. Солженицына), пьеса – абсолютная противоположность глубоким по проблематике и художественной ценности произведениям классики. В. Пелевин выражает свою ироническую оценку постановки, а вместе с ней и произведений, не отличающихся духовностью и наличием

общечеловеческих ценностей: “Современное искусство, как всегда, было малопонятным и не особо аппетитным” [6, с. 174].

В романе “Числа” В. Пелевин обыгрывает использование в текстах постмодернистского принципа “телесности”. Так, во время просмотра главным героем пьесы “Доктор Гулаго”, в его сознании возникают ассоциации с голливудским фильмом: “Что-то подобное Степа видел в фильме “The Cell”, когда огромная женщина-культурист несла бесчувственную Дженифер Лопес на суд национального подсознания” [6, с. 174]. В этом эпизоде писатель обращает внимание на гиперболизированный образ женского тела (полуобнаженная женщина-культурист). По мнению В. Пелевина, гипертрофированные “перегибы” по отношению к телесности и гомосексуальности, очень распространенные в постмодернистских текстах, приводят к проникновению в искусство явлений, которые по своей природе антиэстетичны.

В романе “Числа” продемонстрировано ироническое отношение писателя к такой актуальной для теории постмодернизма теме как политкорректность, которая тесным образом связана с проблемой гомосексуализма и феминизма. Отметим, что среди исследователей ведутся активные дискуссии относительно роли дискурса политкорректности в ситуации кризиса русского постмодернизма. В. Курицын полагает, что причиной кризиса постмодернизма является “усталость” культуры, вызванная “террором меньшинств” [2, с. 267]. М. Липовецкий высказывает совершенно противоположное мнение. Исследователь считает, что политкорректности в русской культуре никогда не было, а исследователи наблюдают процесс, когда она “незаметно и, вероятно, бессознательно подменяется моделями, внушенными советской идеологической цензурой” [4, с. 64]. Очень точно, по нашему мнению, сущность обсуждаемой проблемы удалось передать А. Мережинской: “<...> критики упрекают русский и украинский постмодернизм в отсутствии в нем определенных дискурсов, а писатели активно эти дискурсы осмеивают, карнавализируют, как нечто неприемлемое и устаревшее” [5, с. 182]. В. Пелевин обращает внимание на проблему неготовности русской культуры воспринять дискурс политкорректности. Его позиция очень сходна с мнением М. Липовецкого в оценке роли подсознательных процессов. Так, в финале “Доктора Гулаго” персонаж пьесы обращается к залу со словами, в которых гомосексуальными коннотациями наполняется знаменитый монолог Гамлета. Смысл реплик труден для восприятия из-за иносказательности и метафоричности слога. В связи с этим, не осознав замысла пьесы, главный герой романа, присутствовавший на ее постановке, приходит к выводу: “Всюду эта политкорректность <...>. Скоро ни одну вещь нельзя будет назвать своим именем” [6, с. 175]. Этот эпизод демонстрирует ироническое отношение В. Пелевина к стереотипности мышления индивида. С другой стороны, он

свидетельствует о том, что, хотя герой до конца и не осознает значение этого слова, на подсознательном уровне оно наделяется негативными коннотациями. Приведенная выше цитата обнажает и причины, по которым политкорректность получает негативную оценку у героя, воплощающего авторское представление о современнике. Политкорректность в романе сводится к тому, что явления действительности необходимо называть “не своими именами”. А это – причина различных искажений в понимании истины.

Итак, в романах В. Пелевина получила реализацию важная стратегия преодоления кризиса стиля в его поздней фазе – ироническое остранение устаревающих, “отработанных” постмодернистских приемов и принципов. Писатель обыгрывает несостоятельные постмодернистские стратегии, художественные практики, дискурсы.

Перспективным направлением изучения данной темы является анализ отношения В. Пелевина к различным дискурсам западной постмодернистской теории, которое получает воплощение в его текстах 10-х годов XXI века.

Литература

- 1. Кошель М., Кукулин И.** Все ерунда, кроме / М. Кошель, И. Кукулин // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 64. – С. 317 – 322.
- 2. Курицын В.** Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – М. : ОГИ, 2000. – 288 с.
- 3. Латынина А.** “Потом опять теперь” / А. Латынина // Новый мир. – 2004. – № 2. – С. 137 – 143.
- 4. Липовецкий М.** Конец постмодернизма? / М. Липовецкий // Литературная учеба. – 2002. – Май–Июнь. – С. 59 – 70.
- 5. Мережинская А. Ю.** Русская постмодернистская литература : [учебник] / А. Ю. Мережинская. – К. : Издательско-полиграфический центр “Киевский университет”, 2007. – 335, [1]с.
- 6. Пелевин В. О.** Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда : [избранные произведения] / Виктор Пелевин. – М. : Изд-во Эксмо, 2004. – С. 8 – 264.
- 7. Пелевин В.** Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре / Виктор Пелевин. – М. : Открытый Мир, 2005. – 224 с.
- 8. Пелевин В. О.** Амбир В : [роман] / Виктор Пелевин. – М. : Эксмо, 2006. – 416 с.
- 9. Постмодернизм.** Энциклопедия / [под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко]. – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

Костромицкий Р. И. Критика постмодернизма в текстах В. Пелевина “ДПП”, “Ампир В”, “Шлем ужаса”

В статье исследуется специфика художественной саморефлексии постмодернизма в прозе В. Пелевина. Автор утверждает, что в произведениях писателя “Числа”, “Ампир В”, “Шлем ужаса” обыгрываются постмодернистские принципы, которые в силу различных причин на русской почве пока что не получают адекватной оценки.

Ключевые слова: герой, постмодернизм, пастиш, дискурс, стратегия, телесность.

Костромицький Р. І. Критика постмодернізму в текстах В. Пелевіна “ДПП”, “Ампір В”, “Шолом жаху”

В статті досліджується специфіка художньої саморефлексії постмодернізму в прозі В. Пелевіна. Автор стверджує, що в творах “Числа”, “Ампір В”, “Шолом жаху” письменник іронізує над постмодерними принципами, які не отримали адекватної художньої оцінки в нових соціокультурних умовах російської дійсності.

Ключові слова: герой, постмодернізм, пастиш, дискурс, стратегія, тілесність.

Kostromitsky R. I. Critics of Postmodernism in V. Pelevin's Texts “DTP”, “Ampire V”, “The Helmet of Horror”

The article discovers the peculiarities of V. Pelevin's postmodern prose. The research is also focused on the exploration of postmodern artistic paradigm in the latest works of the Russian writer. In order to fulfill the aim of the research, the distinctive features of artistic self-reflection of postmodernism in V. Pelevin's latest prose have been analyzed.

Key words: hero, postmodernism, strategy, discourse, pastiche, corporeality.

УДК 821.161.2.09'06

Т. О. Кулініч

**“ПЛЕТІННЯ СЛОВЕС” У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ
УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ**

“Плетіння слівес” (або “і звітіє слівес”) – особливий стиль, що поширився в українській літературі в період пізнього середньовіччя. Існують різні точки зору щодо походження та ідейного наповнення цього стилю, серед його витоків називають візантійську літературу, східну традицію, вчення ісихастів. У залежності від гіпотетичних витоків

варіюються і точки зору дослідників щодо функцій “плетіння слівес” у староукраїнській та московській літературах.

Як і інші естетичні явища староукраїнської літератури, стиль “плетіння слівес” має рефлексії в новій та новітній літературі. Але якщо молитовний дискурс, барокова естетика привертають до себе увагу дослідників [Див., наприклад, 1; 2; 3], то подальше літературне життя цього стилю залишилось поза увагою. В останні роки в українському, білоруському та російському літературознавстві з’являються ґрунтовні роботи, присвячені “білим плямам” давньої літератури, в тому числі й епосі пізнього середньовіччя (статті, монографії та дисертаційні дослідження І. Абрамової, Є. Верещагіна, М. Левшун, Ю. Пелешенка), але в них “плетіння слівес” розглядається в контексті доби. Таким чином використання прийомів “плетіння слівес” у сучасній літературі залишається недослідженим. Між тим їх наявність у творах сучасних письменників можна спостерігати. Виникає питання про свідоме використання цих прийомів та про їхні функції, особливо враховуючи те, що “плетіння слівес” в літературі пізнього середньовіччя характерне для релігійних творів, у першу чергу житій, а сучасна література є світською. Означає це, що елементи “плетіння слівес” використовуються лише як формальний прийом, чи автори переслідують і певну ідейну мету? Виконують вказані елементи лише естетичну функцію або несуть смислове та ідейне навантаження? Саме цим питанням присвячена пропонувана стаття.

Щоб відповісти на ці питання, треба звернутися власне до дискусії про походження та функції “плетіння слівес” в середньовічній літературі.

Стиль “плетіння слівес” (“і звітіє слівес”) плідно розвивався на староукраїнському ґрунті наприкінці XIV – початку XV ст. Дослідники в цілому погоджуються, що “плетіння слівес” пов’язане з ранньовізантійським стилем та східною книжністю мудреців-хахамів, що філософсько-богословським підґрунтям естетики цього орнаментального стилю стало вчення ісихастів [Див. 4; 5]. Поширенню ісихазму та, відповідно, “плетіння слівес” сприяла діяльність київських митрополитів болгарського походження Кипріяна та Григорія Цамблаків [6, с. 40; 7, с. 221]. Характерними рисами “плетіння слівес” були численні епітети, ампліфікації, риторичні запитання, постійні пошуки аналогів у Святому письмі. “Твори, написані в стилі “плетіння слівес” помережені окличними реченнями, риторичними запитаннями, внутрішніми монологами, неологізмами, нагромадженням синонімів, епітетів, порівнянь тощо. Ці художньо-стильові засоби надають мовленню підвищеної емоційності й служать абстрагованості викладу”, – зазначає Ю. Пелешенко, аналізуючи літературний процес пізнього середньовіччя [7, с. 220]. Російська дослідниця І. Абрамова деталізує ознаки “плетіння слівес” таким чином: ритмізація тексту, абстрагування, наявність великої кількості складних слів, синонімія та поліномія, тавтологічні

означення й означувані, надмір тропів, велика кількість книжних слів із суфіксами абстрактної тематики, широке використання складносурядних та складнопідрядних речень з декількома підрядними, дієприкметниковими зворотами тощо [4, с. 21].

Щодо функцій “плетіння”, то Ю. Пелешенко зазначає наступне: “Ізвітєє словес” – особливий текст для молитовного читання, словесно виражена ікона, оздоблена стилістичними прикрасами. Цей засіб покликаний примусити читача шукати таємний, позачасовий, містичний зміст в окремих висловах” [5, с. 100]. Підкреслимо: даючи своє визначення, Ю. Пелешенко виходить з того, що ідейною основою стилю є ісихазм. Відповідно всі зовнішні прояви, формальні ознаки підпорядковані внутрішній суті. Але якщо вести мову про сучасний літературний процес, зрозуміло, що суть його змінилася, а відтак, залишаючись зовні майже незмінним, “плетіння словес” буде виконувати зовсім інші функції.

Згадку про це можемо знайти у статті О. Кучерявої, присвяченій відображенню структури акафіста в радянській літературі (до речі, характерно, що таке використання дослідниця називає антиакафістом). Серед інших прийомів указане використання “плетіння словес” і зауважено таке щодо зміни його функції: “Як в акафістах, так і в антиакафістах використовується орнаментика й тавтологічність, але якщо в акафісті, крім мнемотехнічної функції, вони мають ще й духовну, тобто через “Іаківську драбину” назв, через “плетіння словес” людина сягає Абсолюту (адже коли слово безсиле висловити духовну сутність, виникає плетиво, словесний орнамент. Саме в стилі “плетіння словес” реалізувалося глибинне розуміння середньовічною філософією слова як засобу осягнення найвищої дійсності і духовно-морального впливу на людину), то в антиакафісті вони виконують тільки пропагандистські, повчальні функції – через повтори втовкмачуються ключові формули” [3, с. 19]. Підтвердження цій думці можемо знайти у словнику термінології тартусько-московської семіотичної школи (цитата з Ю. Лотмана): “Ефект “ізвітєє словес” полягає в тому, що повторювані компоненти як значення, так і звучання акумулюються в свідомості того, хто говорить/слухає, причому з кожним новим повторенням “заряд” цей збільшується (звичайно, до певних меж). Водночас на цьому чи не тавтологічному тлі виразно проступають і набувають значення такі відмінності, які в іншому контексті були б не релевантні. В крайньому випадку абсолютної тавтологічності набувати значення можуть найменші нюанси інтонування, тембру тощо, а якщо їх немає в тексті, то вони виникають у процесі його сприйняття/інтерпретації (пор. сприйняття орнаменту). Тому тексти, що тяжіють до “плетіння словес”, є вкрай важкими та утрудненими для сприйняття: постійне повторення при незначному варіюванні навіть найелементарнішого сигналу настільки посилює його, що отриманий “заряд” може перейти певний поріг, за яким закінчується можливість людського сприйняття” [8].

Отже, можна зробити висновок, що за відсутності сакрального змісту “плетіння слів” перетворюється на засіб імітації цього змісту. Оригінальне “плетіння” створювалося від неможливості визначити описувану сутність одним точним словом, лише опис її ознак, часто протилежних, синонімія та поліномія давали можливість читачу наблизитися до цієї сутності, не до раціонального її розуміння, але до емоційного осягнення. Кількість переходила в якість, повтори і тавтології приводили до осягання, одкровення. Свідомо чи несвідомо вдаючись до формальних прийомів, близьких до “плетіння слів”, сучасні автори прагнуть досягти тієї ж мети.

Так, наприклад, Ю. Андрухович рясно використовує звороти, схожі на “плетіння слів”, коли змальовує сакральні дії, вакханалії та урочистості. Служіння невідомому божеству в романі “Перверзія” супроводжується таким гімном: “і підемо в сяєва брами германійської з юним синою з великим рибою пловуючою аки цар на кров наше зерно пересипнute шляк би його трафив шляк би її трафив дай нам саду германійської брами де хліба і пива і яблука золотого повня слався Отче так посоловіємо в шахта срібла підземности ясної нашої темности масла дай нам масла і пива і духу великого риби слався Отче кушай нас і кушма кушем розкусь шляк би його трафив шляк би її трафив бо підемо в сяєва брами германійської з юним синою з великим рибою пловуючою аки цар на кров наше зерно пересипнute шляк би його трафив шляк би її трафив дай нам саду германійської брами де хліба і пива і яблука золотого повня слався Отче ...” [9, с. 28]. І подальший опис помешкання та учасників дійства триває в тому ж дусі безкінечних переліків, синонімів, паронімів, які мають увігнати читача в транс. Виведена автором “молитва” безглузда, і водночас уламки слів, символів та релігійних формул примушують шукати священного чи міфічного змісту: золоті яблука, райські куші з одного боку, образ риби як символ перших християн та атрибут міфу про Орфея з іншого, Германійська Брама як перепустка (еміграція) до Німеччини (Германії) з третього – всі ці змісти поєднуються. Так утворюється багатощарова псевдосакральна сутність.

Не можна не відзначити, що поряд із старослов'янськими, молитовними формулами, священними символами у вищенаведеному тексті присутні вульгаризми, що створює ефект бурлеску. Ще відвертіший бурлеск можемо спостерігати, наприклад, в уявному діалозі Отто фон Ф. та українського короля: “Ваша Королівська Милосте, – звертаюся до нього сповнений шацунку, – Володарю й Управнику Русі-України, Великий Князю Київський і Чернігівський, Королю Галицький та Володимирський, Господарю Псковський, Черемиський та Козятинський, Герцогу Дніпродзержинський, Первомайський та Іллічівський, Великий Хане Кримський та Ізмаїльський, Бароне Бердичівський, Обидвох Буковин та Бессарабії а також Нової Асканії та Каховки Зверхнику, Дикого Поля та Чорного Лісу Архисеньйоре, Козаків

Донських, Бердянських та Криворізьких Гетьмане й Покровителю, Гуцулів і Бойків Невсипущий Вівчарю, Пане Всього Народу Окраїнного з татарами і печенігами включно, а також Внутрішньої та Зовнішньої Тьмоторакані Патроне і Пастирю, нащадку преславного роду тисячолітнього, словом, Монарше наш пишний і достойний, Ваша Милосте, чи не хотіли б Ви навіки лишитися в золотих скрижалях пам'яті вселенської та вселюдської?" [10, с. 9]. Оксюморонне поєднання монарших регалій та радянських реалій перетворює титул на пародію. Подібну пародійну ситуацію спостерігаємо у розповіді про двох провінційних письменниць, що приїхали до Москви: "Але справа не в тому. Є дві жінки з глибинних і рівновіддалених від Москви росій. Дві зегзиці-лебедиці, з яких одній ледь за сорок, іншій – сорок незадовго. Котрась із них одружена, котрась ні, але котра саме, я забув.

Це експозиція. Тепер розвиток дії. Обидві надто багато поклали на цей пажерливий вівтар. Потрапити сюди кожна прагнула півжиття. Потрапити до Москви на цілих два роки! Потрапити до Москви, де, безсумнівно, нарешті помітять і вознесуть! Потрапити до Москви, аби лишитися в ній навіки! Бути в ній похованою (кремованою!). Потрапити до Москви, де генералів, секретарів, іноземців, патріотів, екстрасенсів – як гівна! А головне – повно бананів!.." [10, с. 7]. У цьому уривку яскраво простежується відзначена Ю Лотманом функція "плетіння слів" – з'являються нюанси інтонування. Саме повторення формули "потрапити до Москви" якнайкраще передає екзальтовану інтонацію невласно-прямої мови персонажів, кожний повтор – вищий градус емоційності, і кульмінація – вульгарне порівняння та підкреслено занижена мрія про банани. Хоча якщо брати до уваги час дії твору, дефіцит та екзотичність бананів, то мрія уявляється не такою вже і вульгарною: екзотичний плід як символ зовсім іншого, "столичного" життя (знову своєрідна сакралізація буденних явищ).

Можна помітити, що довжелезні переліки близьких та протилежних понять, синонімічних чи паронімічних слів, часто заримованих, є одним з улюблених прийомів Ю. Андруховича. Ось типовий ряд-перелік із його "Московіади": "Вийшло так, що я в житті знав багатьох. Безліч! Я знав психічно хворих і психічно здорових. Я знав нафтовиків і лісорубів, писанкарів, нічних злодіїв, сутенерів, знаменитих хірургів, деміургів, я знав бітломанів у першому поколінні, франкмасонів з ложі "Безсмертя-4", однойцевих блазнюків, рокерів, партійних секретарюків, я знав споживачів гашишу і працівників травоохоронних (sic! – Т. К.) органів, знав лінотипісток, друкарок і манекенниць, найбільше знав художниць і надомниць, а також наложниць, знав навіть кількох заложниць, проте переважно – незаможниць. А ще не можу од вас приховати, та й не смію приховувати – знав суфлерів, філерів знав, суфіїв. Знав останніх гіпісів і перших панків. Бував у кабінетах перших осіб, ділив єдиний ковток горілки з сифілітиками, спав в одному ліжку з хворими Снідом"

[10, с. 114]. Подібні формули, здатні ввести читача в своєрідний транс, створити враження причетності до чогось таємного, непізнаного, але важливого – зустрічаються практично у всіх прозових творах письменника.

О. Кучерява намітила напрям дослідження радянської риторики з точки зору використання в ній формальних елементів сакральних текстів. Цікавим видається зіставити її спостереження з думкою О. Забужко про відношення національної та “міжнаціональної” мови, втіленою в есеї “Мова і влада” [11]. Розмірковуючи про особливості радянського дискурсу, О. Забужко доходить висновку, що в ньому граматики превалювала над змістом або навіть заступала його – правильні граматичні конструкції, самодостатні та безінформаційні [11, с. 116]. Це ще один крок у засвоєнні естетики “плетіння слів” – приховати повну відсутність означуваного поняття. Середньовічне “плетіння слів” було дотичним до центрального поняття, натякаючи на нього в різний спосіб, формальне “плетіння” утворюється довкола порожнечі.

О. Ірванець вкладає подобизну “плетіння слів” до вуст свого персонажа, голови Ровенського відділення спілки письменників Соціалістичної Української Республіки. І його промова, і анфілада відповідальних товаришів на прізвища Зубчук-Тимчук-Гімнюк-Поліщук-Баранюк є пародією на демагогію радянського штабу. “Сьогодні у нас зустріч з нашим... як би сказати... колегою... західно-ровенським автором... літератором... письменником... Ецірваном Шлоймою Васильовичем... який... тимчасово проживає... і працює... у західному... окупованому... секторі нашого міста. <...> Ми зараз... по черзі... познайомимося з нашим... гостем... з нашим західноровенським колегою... і потім... ми продовжимо роботу... нашу працю... над якою ми з вами... працюємо... вже тривалий час” [12, с. 43]. Іноді тавтологічні бюрократичні формули набувають справжнього абсурду: “А на ваш закид я вже раніше пояснював усім, що через наявність певних тимчасових проблем у житловому будівництві обком партії видав розпорядження, згідно з яким до особливого розпорядження про скасування цього розпорядження квартири членам нашої спілки будуть надаватися лише помертво... і в інших надзвичайних ситуаціях” [12, с. 45 – 46].

Отже, можна підсумувати таке. Стиль “плетіння слів” використовувався для створення сакрального тексту, будучи не лише формальною ознакою, але носієм ідеї (ісихазму). Сучасне використання плетіння слів створює псевдосакральний текст, який має вплинути на психіку, приспати критичність, явити авторську інтенцію як одкровення або приховати відсутність цієї інтенції. Перспективним здається подальше дослідження рефлексій сакральних текстів у радянському дискурсі та використання елементів “плетіння слів” у сучасних художніх та нехудожніх текстах як засобу впливу на свідомість.

Література

- 1. Белоброва Т. А.** Сповідально-молитовні мотиви в українській класичній літературі (генеза, типологія, ідіостилі): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – “Теорія літератури” / Т. А. Белоброва. – Тернопіль., 2007. – 20 с.
- 2. Городнюк Н. А.** Знаки необарокової культури у творчості Валерія Шевчука: компаративний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.05. – “Порівняльне літературознавство” / Н. А. Городнюк. – Дніпропетровськ, 2003 – 23 с.
- 3. Кучерява О. О.** Інваріанти і трансформації структури акафіста в радянській літературі 1924 – 1953 років / О. О. Кучерява // Магістеріум. Літературознавчі студії. – Вип. 21. – 2005. – С. 13 – 20.
- 4. Абрамова И. Ю.** Структурно-семантическая и синтаксическая организация агиографических текстов стиля “плетение словес” (на материале житий XIV – XV вв.) : автореферат дисс. на соискание науч. степени кандидата филологических наук: специальность 10.01.01 – “Русский язык” / И. Ю. Абрамова. – Нижний Новгород, 2004. – 26 с.
- 5. Пелешенко Ю. В.** Розвиток української ораторської та агіографічної прози кінця XIV – поч. XVI ст. / Ю. В. Пелешенко. – К. : Наукова думка, 1990. – 144 с.
- 6. Шевчук В.** Муза Роксоланська: Українська література XVI – XVIII століть: У 2 кн. Книга перша: Ренесанс. Ранне бароко / Валерій Шевчук. – К. : Либідь, 2004. – 400 с.
- 7. Пелешенко Ю. В.** Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.) : Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції / Юрій Пелешенко. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2004. – 423 с.
- 8. Словарь терминологии тартуско-московской семиотической школы / Составитель Ян Левченко.** – [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://diction.chat.ru/plet_sl.html.
- 9. Андрухович Ю.** Перверзія. Роман / Юрій Андрухович. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2004. – 304 с.
- 10. Андрухович Ю.** Московіада. Роман жахів / Юрій Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 140 с.
- 11. Забужко О.** Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2006. – 352 с.
- 12. Ірванець О.** Рівне/Ровно (Стіна). Нібито роман / Олександр Ірванець. – Львів : Кальварія, 2002. – 192 с.

Кулініч Т. О. “Плетіння словес” у творчості сучасних українських письменників

Стаття присвячена рефлексіям стилю “плетіння словес” у творах сучасних українських письменників (на прикладі творчості Ю. Андруховича та О. Ірванця). “Плетіння словес” розглядається як засіб створення псевдосакрального тексту.

Ключові слова: “плетіння словес”, сучасна українська література, маніпуляція свідомістю.

Кулинич Т. А. “Извитие словес” в творчестве современных украинских писателей

В статье проанализированы отражения стиля “извитие словес” в произведениях современных украинских писателей (на примере творчества Ю. Андруховича и А. Ирванца). “Извитие словес” рассматривается как способ создания псевдосакрального текста.

Ключевые слова: “извитие словес”, современная украинская литература, манипуляция сознанием.

Kulinich T. O. “The plaiting of words” in the opuses of modern Ukrainian authors

The article is dedicated to the reflections of medieval style “plaiting of words” in the modern Ukrainian literature. The “plaiting of words” is analyzed as the way of creation of pseudosacred text.

Key words: plaiting of words, modern Ukrainian literature, psychological manipulation.

УДК 82.09 (477) Домонтович

О. О. Наумова

**ПЕРСОНАЖІ РОМАНУ В. ДОМОНТОВИЧА
“ДОКТОР СЕРАФІКУС” У КОНТЕКСТІ ІГРОВОЇ МЕТАФОРИКИ**

Багатовимірність художнього простору роману В. Домонтовича “Доктор Серафікус” зумовлена його жанровою специфікою. Інтелектуальний роман тісно пов’язаний з філософською, психологічною, культурологічною, соціологічною думкою. Вивчення “Доктора Серафікуса” в ігровому аспекті, на наш погляд, дозволяє повніше зрозуміти авторську концепцію.

Сучасні дослідники неодноразово звертали увагу на прозові твори В. Домонтовича, аналізували окремі аспекти, пов’язані з ігровою специфікою його романістики (В. Агеева [1], О. Боярчук [2], М. Гірняк [3], І. Куриленко [5] та ін.). Накопичений ними досвід увиразнює проблему гри в творчості письменника, що й обумовлює актуальність досліджуваної теми. У запропонованій статті розглянемо стосунки двох персонажів роману “Доктор Серафікус” (Ірці і професора Комахи) в контексті ігрової метафорики.

Ігрова природа твору тісно пов’язана з українським культурним простором 20-х рр. ХХ ст. Опозиція реальне-ілюзорне є центральною для постреволюційної дійсності. Це був період панування офіційних міфів про побудову комунізму і безхмарне життя, епоха ілюзій і певного відриву від реальності. Як писав сам В. Домонтович, “після хаосу й

безладдя світової й громадянської воєн, життя, здавалось, увійшло нарешті в стале річище. <...> Люди тишили себе ілюзією своєї власної самодостатності” [4, с. 95]. Особистість нерідко губилася в масі, не могла знайти в реальному світі шляхів до самореалізації і шукала їх для себе в ілюзіях і фантазіях. У зв'язку з цим набувало поширення ігрове сприйняття дійсності з його відривом від реальності, двійництвом, маскуванню. Життя ставало грою зі своїми учасниками і правилами. Таке ігрове світосприйняття використовує і демонструє в усіх своїх романах В. Домонтович.

На наш погляд, концептуальну роль у формуванні ігрового простору роману “Доктор Серафікус” відіграють два персонажі – Ірця і професор Комаха. Згаданих персонажів зближує інфантильний спосіб сприйняття дійсності, в якому гра є природним явищем.

Скажімо, Ірця будує свій світ як гру, чітко розмежовуючи гру і реальність:

- Дядю Пупс, упати.
- Ну, Ірцю, мені не хочеться падати. До того ж тут наслідно й брудно.
- Та ні! Ти ніби впади [4, с. 35].

Дівчинка розуміє, що означає “впасти” і що означає “ніби впасти”. Влучно характеризує Ірчине світосприйняття сам професор Комаха: “*Ніби* – улюблена схема слів, думок, вчинків Ірчиних. В *ніби*, в увялене неначе замкнено всі події, все коло її днів. Вона задовольняється з *ніби*. Проводячи межу між *ніби* й тим, що є, вона ясно відчуває різницю, що відокремлює *ніби* від реальності, але не надає особливого значення цій різниці” [4, с. 38].

Аналізуючи ознаки гри, Й. Гейзінга важливу роль відводив таємничості, ізолюваності ігрового дійства. Для учасників гри характерне відчуття, що “разом вони перебувають у певному винятковому стані, разом працюють над однією важливою справою, відокремлюючись від інших і розриваючи зі спільними для всіх нормами” [6, с. 31]. Так, Ірця вибудовує свій ігровий простір із серйозною уважністю, відокремлює його від оточення й утаємничує. Можливість узяти участь у її грі має далеко не кожний. У зв'язку з цим важливим є епізод знайомства Ірці і Комахи. Дивлячись на Ірцю як на “стандартну п'ятилітню дівчинку”, професор намагається зав'язати знайомство за допомогою гри: “Пальці, складені, ніби роги, схилена голова та приказка речетативом” [4, с. 31]. Не випадково Ірця обурюється і не відповідає на запрошення взяти участь у грі від незнайомого “дяді”, оскільки Комаха порушив усю сакральність і таємничість ігрового процесу. Для дівчинки гра – ознака довіри. Вона не гратиметься з людиною, яку не знає і якій не довіряє. Так відбувається і з Корвиним. Спочатку Ірця відмовляється навіть подати йому руку. З появою довіри Ірця одразу ж вводить його до таємничого ігрового дійства: “Хочеш, я

тобі полічу до ста?” Це запитання-пропозицію, на наш погляд, можна розглядати як запрошення до гри.

Ігровий простір, вибудований Ірцею, існує за певними законами і правилами. Кожен персонаж має виконувати в ньому свою роль. Так, професор Комаха стає загадковим Комашиним татом, який через “дірочку в землю залазить”, сама ж Ірця обирає для себе роль Комашиної мами. Навіть коли дівчинка усвідомлює нездатність професора виконувати роль Комашиного тата через свою надмірну подібність на людину, вона не припиняє гру, а одягає на нього іншу маску – великого і недоладного дяді Пупса.

Й. Гейзінга багато уваги приділяв дослідженню причин, які спонукають людину до гри. Серед інших він називав вивільнення надлишкової життєвої енергії, інстинкт наслідування, відпочинок, репетицію майбутнього життя, здійснення бажань, які не знайшли своєї реалізації в реальному житті [6, с. 22]. На наш погляд, основна причина, яка спонукає Ірцю до гри – незрозуміння дорослого світу. Вона усвідомлює, що той світ існує. Але існує в не зрозумілому їй варіанті. Її не влаштовує роль Комахи, яку він виконує в реальному світі: професор ІНО, що викладає ІНОП (наукову організацію праці). Дівчинка говорить: “Я тебе прошу бути краще пупсом” [4, с. 32]. Така роль цікавіша і більш зрозуміла.

Саме гра виступає об’єднуючим чинником у стосунках маленької дівчинки і дорослого професора. Комаха із задоволенням грається з дівчинкою, вона є його єдиним співрозмовником протягом дня: “З людьми Комаха ніяковий, стриманий і мовчазний. З Ірцею він балакучий і веселий. З Ірцею він навіть жартує і бавиться, чого в інших випадках од нього аж ніяк не можна було б сподіватись” [4, с. 23].

До гри Серафікуса спонукають свої причини. Досліджуючи роман В. Домонтовича, В. Агеева зазначала, що цей твір “дає чи не найбільше підстав говорити про персонажа Домонтовича насамперед як про homo ludens, людину, котра заперечує “природу” задля “культури” й реальність задля абстракції, безпосередність задля штучності й щирість заради гри, ефектного афоризму чи жесту” [1, с. 163]. Доктор Серафікус – інтелектуал-професор, який усе своє життя присвятив книжкам, лекціям і бібліотеці: “Бажання й інтереси Комахи ніколи не виходили за рамці лекцій, курсів, тем для студентських доповідей, карток, виписок, нотаток, нових книжок, видавничих проспектів, шрифтів, форматів, палітурок, скриньки з оголошеннями про засідання в будинку Академії, вітрини з новими книжками у книгарні “Книгоспілки”, крамничок букіністів та їхнього книжкового барахла” [4, с. 23]. Ходити до театру, кіна, кав’ярень, кохати жінку, одружуватись – всі ці вчинки є для нього безглуздими, смішними і недоречними. О. Боярчук із цього приводу зазначає, що “новітній Фауст-Серафікус відкидає будь-яку можливість визволення із “серафічного” полону книжкової в’язниці” [2, с. 12]. Справді, протягом тридцяти років єдиним захопленням у житті професора було захоплення

науковою діяльністю. Проте можливість визволення, на наш погляд, все ж таки існує. І це визволення – в грі.

Гра – це інтермецо в буденному житті, це вихід із буденності. Вона знаходиться поза межами безпосереднього задоволення потреб і з'являється як “обмежена певним часом дія, яка вичерпується в самій собі і здійснюється заради задоволення, яке приносить це саме дійство” [6, с. 28]. Буденність для Серафікуса – це книжки, лекції і бібліотеки. Будь-який вихід із цього усталеного світу відбувається через гру і за допомогою гри, основними ознаками якої можна назвати ілюзорність, незвичайність, загадковість, відсутність будь-яких обмежень. Стосунки професора Комахи та Ірці, мандрівки в реально-неіснуючому, історії кохання Серафікуса – все це розгортається в контексті ігрової метафорики.

Про все, що відбувається в житті Серафікуса, можна сказати, що насправді воно не відбувається. Невідомо навіть, чи існує сам Серафікус, чи просто є лялькою, пупсом у власноруч вигаданому ігровому дійстві: “Ані його кулаки, порослі густим волоссям, ані його величезні черевики не переконували в реальності його існування” [4, с. 54]. Він має три імені-маски: Комаха, Серафікус, Пупс. Йому можна дати і двадцять років, і п'ятдесят.

Текст роману – це міфи, фантазії, ілюзії Комахи, сни, мрії, подорожі в “реально-неіснуючому”. Як ігрове дійство постають перед нами три “любовні романи” Доктора Серафікуса: з Тасею, Вер і Корвиним. Прикметною ознакою цих романів є те, що вони насправді не існують. Так, роман із Тасею взагалі відбувається виключно у фантазії професора: “За найголовнішу ознаку роману Комахи з Тасею треба вважати те, що це був вигаданий роман, який існував тільки в уяві Комахи, роман схований, як ховався за дверима Комаха при зустрічі з дівчиною, схема проєктованого роману, що ним він міг би бути, коли б був” [4, с. 35 – 36]. Через багато років сама Таїсія Павлівна рішуче заперечить наявність будь-яких стосунків із Комахою. У цій напіввигаданій історії було багато хисткого й ілюзорного. Думки про дівчину, бажання, сни, чекання й ревності затруювали життя Серафікусу, примушували його страждати. Комаха не міг угамувати своїх уяв, проте “від того, що ревності були уявлені і в уявленості своїй безглузді, вони не ставали менш реальними” [4, с. 50].

Химери, ілюзії посідають важливе місце й у стосунках із Вер. Серафікус пише листи до Вер, де записує свої уявні розмови з нею, розмови на самоті з собою. Він живе мріями, фантазіями і чеканнями: “Він не жив своїм життям, він жив уявленим життям, і це уявлене життя, яким він жив, було життям Вер. Для себе, щоб жити, у нього лишалося тільки одне: думки про Вер, і сни, що в них він прагнув бачити і ніколи не бачив Вер!...” [4, с. 158].

Шлюб із Корвиним так і залишився “духовним шлюбом”, не набувши жодних ознак реальності. Їхня юнацька зворушлива

закоханість, ніжність, відданість була для них обох лише нереалізованим потягом, прагненням, нездійсненим бажанням. У розмові з Вер Корвин вагався, “чи зуміє він розповісти Вер, що це було таке, бо, власне, *нічого й не було, окрім блакитної мрії*, що для неї даремно шукати незнайдених і неможливих слів. Є такі відсутні, нереальні, хисткі настрої, що ніколи не здійснюються; істотно їх нема; вони не більше, як сподіванки...” [4, с. 71 – 72].

Люзією залишається фантастична подорож Серафікуса до Кам'янця. Цій мандрівці у “реально-неіснуючому” автор присвячує цілий розділ роману. В уяві Комахи розігрується сценарій подорожі до Кам'янця. У його гру включається бородатий візник, який везе професора на неіснуючу Петроградську вулицю.

Важливою рисою ігрового світу, який творить Серафікус, є свобода. Для нього не існує обмежень і перешкод, адже “гра з примусу не може залишатися грою” [6, с. 27]. У цьому його вигаданий світ – абсолютна протилежність реальному. Він не знає доріг, адже дороги – завжди обмеження: “Ішов він не серединою тротуару, а коло будинків. Ішов він не просто, а тикаючися, зигзагами, ніби плував, ніби блукав” [4, с. 43]. Він не ходить у театр, бо не певний, що “коли йому захочеться під час вистави пройтись по бар'єру бельетажних лож, він зможе втриматись” [4, с. 42].

Таким чином, гра дозволяє Серафікусу бути собою. В усьому, що відбувається довкола, він шукає гри, усе перетворює на гру. Ця інфантильна риса особистості Комахи споріднює його з Ірцею. Спілкування з маленькою дівчинкою дає йому можливість такої поведінки, яка була б неприпустима на лекціях чи в товаристві інших людей. Абсолютно закономірним за таких обставин є його дивне бажання мати дитину. Та навіть це бажання набуває в його уяві фантастичних рис. Спираючись на міфічні твердження про можливість завагітніти від вихору чи вишневої кісточки, Комаха вибудовує свою теорію: “Мені здається, що немає потреби, щоб у дітородінні брала яку-небудь участь жінка. <...> Я хотів би родити сам” [4, с. 39].

Таким чином, уже попередні спостереження над ігровою метафориною роману В. Домонтовича “Доктор Серафікус” дозволяють зробити висновок, що важливу роль у формуванні ігрового простору відіграють два персонажі – Ірця і професор Комаха, яких зближує інфантильний спосіб сприйняття дійсності. І Серафікус, і Ірця перетворюють своє повсякденне життя на ігрове дійство. Основні ознаки світу, який створює Ірця, – ілюзорність, вигаданість, таємничість, наявність масок і ролей. Для професора гра – це можливість бути собою, можливість визволитися з буденності. Ці спостереження підтверджують, що подальше вивчення ігрової метафорики може бути перспективним, оскільки дозволяє повніше зрозуміти авторський задум.

Література

1. **Агєєва В.** Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Віра Агєєва. – К. : Факт, 2006. – 432 с.
2. **Боярчук О. М.** Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Боярчук Оксана Миколаївна. – К., 2003. – 20 с.
3. **Гірняк М. О.** Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 / Гірняк Мар'яна Олегівна. – К., 2006. – 20 с. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lib.ua-ru.net/inode/3434.html>.
4. **Домонтович В.** Доктор Серафікус / В. Домонтович. – Мюнхен : Українська трибуна, 1947. – 176 с.
5. **Куриленко І. А.** Роль дитячої гри як бінарної опозиції реальності в художній структурі роману “Доктор Серафікус” В. Домонтовича / І. А. Куриленко // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://copy.yandex.net/?fmode>.
6. **Хейзинга Й.** Homo Ludens. Статті по історії культури / Йохан Хейзинга. – М. : Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.

Наумова О. О. Персонажі роману В. Домонтовича “Доктор Серафікус” у контексті ігрової метафорики

Стаття присвячена аналізу одного з українських інтелектуальних романів 20-х рр. ХХ ст. – роману В. Домонтовича “Доктор Серафікус”. Досліджується принцип ігрового підходу до дійсності у художній структурі твору.

Ключові слова: гра, роль, уява, реальність / ілюзорність буття, інфантилізм.

Наумова Е. А. Персонажи романа В. Домонтовича “Доктор Серафікус” в контексте игровой метафорики

Статья посвящена анализу одного из украинских интеллектуальных романов 20-х гг. ХХ века – романа В. Домонтовича “Доктор Серафикус”. Исследуется принцип игрового похода к действительности в художественной структуре произведения.

Ключевые слова: игра, роль, воображение, реальность / иллюзорность бытия, инфантилизм.

**Naumova H. A. Characters of the novel of V. Domontovich
“Doctor Serafikus” in the context of a game metaphor**

The article is devoted to the analysis of one of the Ukrainian intellectual novels of the 1920th – of the Doctor Serafikus by V. Domontovych's. The principle of the playing approach to reality in the artistic structure analyzing story.

Key words: a play, a role, an imagination, the reality / illusion of being, an infantilisme.

УДК 7.038.6:821.161.1 Сорокин

Д. В. Новохатський

**ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПРИРОДА ФОРМИ РОМАННОЇ
ТРИЛОГІЇ “ЛЕД”, “ПУТЬ БРО”, “23 000” В КОНТЕКСТІ
ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА СОРОКІНА**

Творчість Володимира Сорокіна – одне з найцікавіших явищ сучасного російського літературного процесу. Після яркого дебюту у 1980-х роках письменник швидко здобув стійку славу сміливого експериментатора, автора провокаційних та неоднозначних романів та оповідань. Творчість Сорокіна навіть стала своєрідною хрестоматійною ілюстрацією втілення ідей соц-арту в літературну практику. Проте, як зазначає М. Марусенков, “полеміка щодо місця та значення постмодернізму в російській культурі, що супроводжувалася інтересом до творчості Сорокіна як зразка постмодерністської літератури, відтіснила на другий план інші особливості творчого методу письменника” [1, с. 3]. Не зважаючи на достатньо велику кількість досліджень романів, оповідань та п’єс Сорокіна, поетика його творчості досі залишається своєрідною terra incognita, що відкриває широкі перспективи її майбутнього вивчення.

Як і у випадку ранньої творчості Сорокіна, романна трилогія отримала велику кількість критичних відгуків та рецензій, проте більшість з них має публіцистичний характер (статті Г. Шульпякова, А. Гарроса, Д. Яцутко та ін.). Наукова рецепція романної трилогії (і в цілому творчості письменника) досі представлена поодинокими розвідками вітчизняних та зарубіжних дослідників – М. Липовецького, О. Хвостової, І. Кукуліна, М. Марусенкова. Проте вивчення художньої специфіки романної трилогії “Лед”, “Путь Бро”, “23 000” вдається вкрай важливим для розуміння внутрішніх механізмів еволюції російського постмодернізму на межі століть, причин переходу від деконструктивного мистецтва соц-арту до нових, часто соціально забарвлених тем і сюжетів. Мета статті – висвітлити експериментальну природу форми романної

трилогії “Лед”, “Путь Бро”, “23 000” в контексті творчості Володимира Сорокіна.

Володимир Сорокін дебютував як яскравий представник соц-арту з виходом в світ романів “Очередь” та “Норма”. Дещо пізніше з’явилася пародія на радянський виробничий роман – “Тридцатая любовь Марины”. Як відомо, постмодернізм – програмне, до того ж, епатажне мистецтво, і В. Сорокін на початку творчої кар’єри в численних інтерв’ю достатньо чітко окреслював свої творчі орієнтири: “Все, що пов’язано з текстом, з текстуальністю, має право бути літературою” [2, с. 126]. Сам письменник неодноразово заявляв, що для нього література – лише гра із значками на папері і деконструкція традиції сприйняття художніх текстів. Поступово у В. Сорокіна сформувався свій особливий стиль та традиційні для автора (але не для російської літератури в цілому) оповідні стратегії – “логічний шок” та “істерика стилю”. В цілому ранні твори Сорокіна характеризуються “класичними” постмодерністськими ознаками: відкритістю художнього простору, інтертекстуальністю, орієнтацією на змішення різнорідних жанрів та стилів, цитатністю, пародійністю, нівелюванням грані між масовою та елітарною літературою.

Вже на ранніх етапах своєї творчості Сорокін активно залучає читача до співтворення смислів своїх текстів. Ефект епатажу та шокової терапії, який письменник свідомо намагався викликати у радянського та пострадянського читача, був би неможливий без активної участі цього читача. В. Хархун зазначає, що “деконструювальний і деканонізувальний принципи в інтерпретації соціалістичного реалізму характерні передусім для пострадянської науки” [3, с. 57], проте очевидно, що ці принципи характерні і для пізньо- та пострадянської літератури. “Очередь”, “Норма”, “Первый субботник”, “Сергей Андреевич” та багато інших ранніх творів Сорокіна побудовано на зіткненні індивідуального досвіду існування читача у радянському суспільстві та нестандартної інтерпретації цього досвіду; автор ніби навмисне починає з читачем дискусію, викликає його на своєрідну інтелектуальну дуель, в якій остаточно визначається ідея того чи іншого тексту. Важливу роль в даному випадку відіграє форма ранніх творів Сорокіна: письменник користується набором соцреалістичних шаблонних форм (“виробнича проза”, “сільська проза”, “пролетарська проза”), проте насичує стару форму новим, антирадянським змістом, що призводить до своєрідного “рецептивного конфлікту”.

Є. Давидова зазначає, що “інтерпретація тексту – це розкриття закладеного в ньому змісту, тому прочитання будь-якого тексту – <...> інтерпретація для себе” [4, с. 89], але “рецептивний конфлікт” в даному випадку виникає на базі ідеологічно програмованої інтерпретації літературного твору та неможливості її реалізації в нових умовах. “Інтерпретація для себе” (за виразом Є. Давидової) в умовах соцреалізму була фактично “інтерпретацією для всіх”. Саме ця особливість

рецептивного фону літератури, що сформувалася в радянському суспільстві, активно використовується В. Сорокіним на ранніх етапах його творчості.

Базовим поняттям для розуміння механізмів рецепції літератури виступає діалогічність, яка є не тільки результатом активної участі читача в інтерпретації смислу текстів, але й процесом творення варіативних тлумачень художнього твору. В постмодернізмі роль творчої співпраці реципієнта і продуцента тексту знаходиться на достатньо високому рівні, адже постмодерністська естетика навмисне змінила традиційні відносини між читачем, героєм а автором: зі спостерігача і більш-менш пасивного шукача сенсів читач перетворився на соавтора, сопродуцента твору, а сам твір постмодерністською критикою розглядається як результат творчої взаємодії автора і читача. Автор в ранніх оповіданнях В. Сорокіна здається рівноправним з читачем сопродуцентом тексту і змісту, проте це лише авторська маска: у “діалозі з Сорокіним” читач виконує вторинну роль, бо він завжди діє в тих рамках, які для нього окреслив письменник, адже “постмодерністський текст активно створює нового читача, який приймає правила нової гри” [5, с. 93]. Виникає цікава ситуація: рання творчість Сорокіна часто сама розвивалася в жорстких рамках соц-арту, проте соцреалізм та літературний канон, що був сформований в Радянському Союзі, настільки обмежували обрії читацької рецепції текстів, що послідовне дотримання постулатів соц-арту сприймалося як бунт та акт творчої свободи.

Діалогічність в ранній творчості Сорокіна побудована на грі з балансом форми і змісту, що є відображенням загальних тенденцій розвитку сучасної літератури. Як зазначає Г. Клочек, “дослідники поетики вже давно відмовилися від вузького розуміння “форми” як лише “техніки” літературного твору” [6, с. 5], тому саме форма твору виступає основою певного сприйняття змісту та визначає стратегії інтерпретації сюжету. Деякі дослідники вважають, що “постмодернізм – це кінець деспотизму форми” [7, с. 17], проте водночас постмодернізму (як експериментальному мистецтву) часто закидають увагу до форми не на користь змісту. Для ранньої творчості Сорокіна гра з формою є джерелом нових смислів, вона не є самоціллю, а виступає лише як один з прийомів нової, пострадянської естетики.

Однією з домінантних рис постмодерністських творів є полістилістика, що якнайяскравіше проявляється у творчості Сорокіна. У класичному визначенні літературного стилю (“індивідуально-окреслена й замкнена цілеспрямована система засобів словесно-естетичного виразу й втілення художньої дійсності” [8, с. 199]) ключовим є поняття “замкненості”, що актуально для соц-артівських творів письменника, орієнтованих на текст-джерело, в ролі якого виступає радянська культура і література соцреалізму. Проте сам В. Сорокін завжди виступав проти спроб окреслити естетичні рамки своєї творчості і стверджував, що він

рухається в загальному руслі постмодернізму, а гра з читачем та використання “стильової маски” не є достатньою основою для виголошення якогось особливого “сорокінського” стилю: “В мене немає <...> свого усталеного літературного стилю, за яким звичайно можна визначити автора. Всі мої книги ніби написано різними авторами” [9, с. 8].

Поява романної трилогії “Лед”, “Путь Бро”, “23 000” (2002 – 2006 рр.) стала своєрідним переламним моментом в творчості В. Сорокіна, перш за все, завдяки проблематиці циклу. Поступовий відхід від соц-арту був помітний вже в романі “Голубое сало” та збірці оповідань “4”, що вийшли у 90-х рр. ХХ сторіччя, однак романна трилогія стала першим твором письменника, де наявний цілісний художній світ, мало пов’язаний з традиціями “антирадянського мистецтва”. Проблематика романної трилогії значно вирізняє її на тлі ранньої творчості В. Сорокіна і також є своєрідним експериментом, проте дослідження форми “крижаної епопеї” показує, що вона є черговим етапом творчої еволюції автора.

Експерименти В. Сорокіна з формою у трилогії максимально проявляються в двох напрямках – циклічній формі, новій для письменника, та полістилістичній домінанті романів, яка реалізується у змішенні різних жанрових форм та мовленневих стилів, що дещо відрізняється від соц-артівського. Після зникнення пафосу постсоціалістичної деконструкції творчість Сорокіна стає посправжньому поліцентричною: сюжетно трилогія розвивається в різних напрямках, адже загальна лінія розгалужується на декілька конкретних сюжетів (історія Храм, коментарі користувачів приставки, історія Бро, описи Першої та Другої світових війн), в кожному з яких представлена певна жанрова-стильова домінанта: історія Бро є псевдоісторико-біографічним романом, третя частина роману “Лед” наслідує стиль Інтернет-форуму, фрагменти “23 000” нагадують сценарій блокбастера тощо.

Вперше в творчості Сорокіна з’явився романний цикл, складові частини якого виходили на протязі чотирьох років (2002 – 2006). Єдність циклу досягається через поєднання різнорідних частин, що комплексно втілюють ідею твору – показ проблем людської цивілізації на межі тисячоліть. Характеризуючи поняття літературного циклу, В. Халізов вказує, що “художні твори (в тому числі, літературні) створюються на основі єдиного задуму <...> і тому є завершеними (або, принаймні, направлені на досягнення завершеності)” [10, с. 149]. У випадку романної трилогії, завершеними є всі три складові частини циклу, а фінал “23 000” є одночасно фіналом всієї книги. Циклотворення стало новим кроком в розвитку поезики В. Сорокіна, адже романна трилогія, побудована саме як цикл, відрізняється від типових для Сорокіна збірок оповідань (“Первый суботник”, “4”, “Пир”) та дискретних романів

(“Норма”, “Сахарный Кремль”), в яких за наявності спільної ідеї та проблематики відсутні спільні герої та наскрізний сюжет.

Очевидно, що усталені підходи до вивчення спадщини Сорокіна малоефективні при дослідженні романної трилогії, в якій немає “вибуху” як у “Засіданні завкому”, “логічного шоку”, як в “Насті” та в інших відомих творах письменника. Більш того, в плані композиції цикл схожий на “Роман” В. Сорокіна до абсурдистського переламу в сюжеті останнього – тобто, трилогію побудовано нібито за класичними канонами: в ній є основні традиційні елементи сюжету, розташовані в хронологічному порядку: зав’язка, розвиток дії, кульмінація, розв’язка тощо. Наприклад, в романі “Путь Бро” знаходиться зав’язка сюжету (біографія самого Бро, історія заснування братства та перші роки існування організації), “Лед” присвячено різнобічній характеристиці людської цивілізації та зображенню розвитку таємничого “братерства Світла”, в “23 000”, останній частині трилогії, читач наближається до кульмінації та розв’язки (загибель братерства та врятування людства). Романи трилогії з невеликими варіаціями також використовують традиційну сюжетну схему. Практично ідеально до неї вписується “Путь Бро”, побудований на зразок сповідально-біографічної прози. Елементи сюжету в цьому романі побудовані у хронологічному порядку. Зав’язкою є народження Бро в день падіння Тунгуського метеориту (проте у тексті наявні два місця народження Бро, що співвідносяться з канонами життійної літератури), кульмінацією – духовне прозріння Бро після контакту з льодом космічного походження, розв’язкою – передача повноважень голови братерства сестрі Храм та фізична смерть.

Проте гра з формою, що була невід’ємною частиною ранньої творчості В. Сорокіна, знаходить своє відображення і в романній трилогії, але у зміненому вигляді, пов’язаному з її циклічною структурою. Саме постмодерністською грою можна вважати перенесення розв’язки циклу з появою нових романів про “організацію Світла”. Автор при створенні трилогії скористувався прийомом, який можна назвати “прийомом накопичення”, адже кульмінація і розв’язка в цілісному тексті трилогії змінювалися за рахунок збільшення тривалості розвитку дії.

Хронологічно першою частиною циклу, що побачила світ, був роман “Лед” (2002 рік), що до появи другої частини, “Путь Бро”, розглядався як самостійний художній твір. В романі “Лед” розв’язкою сюжету й одночасно його кульмінацією є несвідоме знищення космічної субстанції маленьким неназваним хлопчиком, який у такий спосіб рятує людство від загибелі. З появою “Пути Бро” з’ясувалося, що події роману “Лед” – лише прелюдія для колізій сюжету у фінальній частині циклу. Хлопчик-рятівник, як належить справжньому членові організації “братів Світла”, номінується двома іменами: людським Міша та “справжнім” Горн, та сам стає об’єктом полювання “обраних”. Знищення льоду перекваліфіковується з кульмінації на один з піків розвитку дії. В циклі,

на відміну від роману “Лед”, кульмінація (загибель обраних в ніч Апокаліпсису) та розв’язка (пробудження Бьорна та Ольги, їх повернення до світу людей) не збігаються, що надає оповідній структурі більшої традиційності.

Зв’язок романної трилогії з дискретними ранніми романами Сорокіна, на зразок “Нормы”, в плані організації інтертекстуальності є очевидним, але тип інтертекстуальності в трилогії є експериментальним для автора. В дискретних романах та збірках оповідань письменника інтертекстуальність була одиницею плану змісту і забезпечувала ідейну цілісність тексту. Основою її виступав, перш за все, пафос деконструкції. В романній трилогії інтертекстуальність зберігається на змістовому рівні, проте циклічна структура твору провокує її “предметизацію”, яка проявляється в декілька разовому повторі історії Тунгуського метеориту та прискіпливому тлумаченні функцій та завдань “організації Світла”.

Тексти романів “Лед” та “Путь Бро” переповнено алюзіями та цитатами, але максимально насиченим інтертекстуальними елементами є роман “23 000”, щодо якого перші дві частини циклу виконують функцію пріквелу. “Лед” і “Путь Бро” є тою змістовою базою, без якої зрозуміти проблематику “23 000” важко, якщо взагалі можливо. Коментуючи публікацію “23 000” не окремою книгою, а у комплекті з попередніми “крижаними історіями”, критик А. Латиніна пише, що “образлива для власників двох попередніх книг видавнича стратегія не виглядає такою ж вже невиправданою: якщо перші два романи <...> можна читати окремо та будь в якому порядку, то фінальна частина без перших двох виглядає незрозумілою” [11, с. 135]. Сам В. Сорокін заявляє, що він “відмовився від окремого видання “23 000”. Людина, яка не читала попередні книги, не зрозуміє, про що йдеться [12, с. 12]. Предметизація інтертекстуальності романної трилогії безпосередньо пов’язана з її циклічною структурою, тому такий тип інтертекстуальності можна назвати “внутрішнім” або “замкненим”. Поява після публікації романної трилогії таких творів В. Сорокіна як “День опричника”, “Сахарный Кремль”, “Метель” засвідчує, що експерименти автора з формою продовжуються, що говорить про подальший розвиток російського постмодернізму та творчу еволюцію письменника.

Романна трилогія “Лед”, “Путь Бро”, “23 000” є черговим експериментом в творчості В. Сорокіна як на рівні проблематики, так і на рівні змісту. Вперше автором використана циклізація, яка визначає відмінність трилогії від ранніх дискретних романів та збірок оповідань письменника на рівні інтертекстуальності та полістилістики. В трилогії В. Сорокін використовує специфічний різновид інтертекстуальності, який можна назвати “замкненим”. Постмодерністська гра в трилогії проявляється в “принципі накопичення”, згідно з яким кульмінація та розв’язка циклу змінюються в залежності від тривалості розвитку дії.

Література

1. Марусенков М. П. Абсурдистские тенденции в творчестве В. Г. Сорокина: автореф. дис. на соискание научной степени канд. филологических наук: спец. 10.01.01 – “Русская литература” / Максим Марусенков. – М. : МГУ, 2010. – 22 с. **2. Текст как наркотик:** Владимир Сорокин отвечает на вопросы журналиста Татьяны Рассказовой // Сорокин В. Сборник рассказов. – М., 1992. – С. 119 – 127. **3. Хархун В. П.** Соцреалистичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія / В. П. Хархун. – Ніжин : ТОВ “Гідромакс”, 2009. – 508 с. **4. Давыдова Е. А.** Методика анализа художественного текста: пространственно-временной аспект / Евгения Давыдова // Вестник Оренбургского государственного университета. – № 11 (105) / ноябрь 2009. – С. 89 – 94. **5. Зими́на Н. Ю.** Орнаментальный стиль современного постмодернистского художественного текста / Н. Ю. Зими́на. – Вестник Университета Российской академии образования. – № 4 (38). – 2007. – С. 92 – 94. **6. Клочек Г.** “Художній світ” як категоріальне поняття / Григорій Клочек // Слово і Час. – № 9 (561). – Вересень, 2007. – С. 3 – 14. **7. Парамонов Б.** Конец стиля / Борис Парамонов. – СПб. : Алетей; М. : Аграф, 1997. – 449, [2] с. – (Символы времени). **8. Виноградов В. В.** Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. – М. : Издательство АН СССР, 1963. – 253 с. **9. Сорокин В.** Моя жена предпочитает Томаса Манна / В. Сорокин // Известия. – 19.02.2002. – № 30 (26109). – С. 10. **10. Хализев В. Е.** Теория литературы: [учеб. для студентов вузов] / В. Е. Хализев; [Федеральная целевая программа книгоиздательства России]. – М. : Высшая школа, 1999. – 397, [1] с. **11. Латынина А.** Сверхчеловек или нелюдь? / А. Латынина // Новый мир. – 2006. – № 4. – С. 135 – 142. **12. Сорокин В.** Мне надо согреться после “Льда” / В. Сорокин // Известия. – 14.12.2005. – № 228 (27029). – С. 12.

Новохатський Д. В. Експериментальна природа форми романної трилогії “Лед”, “Путь Бро”, “23 000” в контексті творчості Володимира Сорокіна

В статті досліджено особливості інтертекстуальності та полістилістичності романної трилогії з погляду їх зв'язку з циклічною природою твору, показано специфіку форми трилогії в цілісному контексті творчості В. Сорокіна.

Ключові слова: форма, експеримент, інтертекстуальність, полістилістичність, постмодернізм.

Новохатский Д. В. Экспериментальная природа формы романной трилогии “Лед”, “Путь Бро”, “23 000” в контексте творчества Владимира Сорокина

В статье рассматриваются особенности интертекстуальности и полистилистичности романной трилогии с точки зрения их связи с циклической природой произведения, показана специфика формы трилогии в целостном контексте творчества В. Сорокина.

Ключевые слова: форма, эксперимент, интертекстуальность, полистилистичность, постмодернизм.

Novokhatskyi D. Experimental nature of the novel trilogy “The Ice”, “Bro’s way”, “23 000” in the context of Vladimir Sorokin’s works

The article deals with the peculiarities of intertextuality and polystylistics of the novel trilogy from the point of their relation to its cyclic form. Specific features of the form of the trilogy among other V. Sorokin’s works are shown.

Key words: form, experiment, intertextuality, polystylistics, postmodernism.

УДК 821.161.2 – 3.09+929 Самчук

О. В. Пасічник

**СВОЄРІДНІСТЬ ХРОНОТОПУ ТАБОРОВО-В’ЯЗНИЧНОГО
СВІТУ В РОМАНАХ УЛАСА САМЧУКА
“ТЕМНОТА” І “ВТЕЧА ВІД СЕБЕ”**

На кінець ХХ століття у культурі кожного народу нагромадилося багато документів про політичне переслідування й ув’язнення людей, які дотримуються опозиційних щодо правлячої системи світоглядних орієнтацій і переконань. Такі матеріали використовуються дослідниками історії культури, різних форм суспільної свідомості як своєрідні свідчення відповідних епох.

Тоталітарні системи гітлеризму (фашизму) і сталінізму (більшовизму) були тими соціально-культурними факторами, які різко збільшили кількість і різноманітність таких джерел. У зв’язку з цим постала потреба не тільки огляду, а й певної систематизації й опису накопичених матеріалів. Цією потребою зумовлені різні підходи до в’язнично-таборової тематики і відповідні самообмеження у відборі величезної спадщини.

Серед авторів творів на в’язнично-таборову тематику по-своєму знаковою є постать письменника-українця Уласа Олексійовича Самчука (1905 – 1984). Він був зарахований до розряду “антирадянських” діячів і

вилучений з літературного життя українського народу, реалізував своє громадянське кредо і свій творчий дар за межами Батьківщини. З кінця 80-х років XX століття Улас Самчук повернувся в духовну культуру нашого народу, із середовища якого вийшов (на жаль, помертвено).

Просвітницько-популяризаторський період підходу до творчості У. Самчука в українському літературознавстві пройдено. Про творчу спадщину письменника-емігранта з'явилися діаспорні праці А. Власенко-Бойцун, М. Гарасевич, О. Лятуринської, Л. Луціва, О. Тарнавського. Надруковані матеріали наукових конференцій, на яких виступали знані самчुकознавці С. Барабаш, М. Гон, Р. Гром'як, М. Жулинський, О. Макаренко, М. Моклиця, П. Панасюк, С. Пінчук, Г. Штонь.

Дослідженню життя і творчості "Гомера XX століття" Уласа Самчука присвятили свої дисертації С. Бородіна, В. Бурлакова, В. Кизилова, І. Комінярська, Ю. Мариненко, О. Пасічник, О. Пастушенко, Н. Плетенчук, Н. Приймас, І. Руснак.

Особливо відзначаємо внесок у самчुकознавство історика, літератора та краєзнавця з Кременця Гаврила Івановича Чернихівського.

Мета статті – показати своєрідність хронотопу таборово-в'язничного світу в романах українського письменника-емігранта Уласа Самчука "Темнота" і "Втеча від себе".

Просторово-часова картина художнього світу, змодельованого У. Самчуком у романах "Темнота" і "Втеча від себе", сягає епопейного масштабу. Якщо ж виокремлювати з неї ті ракурси, які відкриваються через сприйняття Івана Мороза, ракурси, що поступово ведуть до радянського і німецького таборів, то отримуємо справжній калейдоскоп форматування духовної візії людини, вибитої з природнього плину життя. Варто простежити і зіставити окремі кадри цієї візії.

У романі "Темнота" Іван спочатку потрапив "на цвинтарище, до просторої, мурованої гробниці"; серед вуркаганів він "дістав своє місце – дошку на глиняній мокрій долівці..." [1, с. 63]. Далі в "собакарні" київського ГПУ побачив те, що "перейшло за межі його уяви. Якийсь простір. Суміш голів, рук, спин, ніг. Гамір і сморід. Багато напівголих. Нічого не видно. Десь далеко над головами в темряві бовваніє подоба вікна з позначками денного світла.

Минає час, а Іван на місці. Ніхто до нього, і він ні до кого. І нема куди. Перед ним гуцава тіл, що ледве можна між них втиснутися" [1, с. 91].

Читач пам'ятає непохитність Івана на допитах у слідчих Рокити, Шустера, Клімова, Петрова. У текстуалізації часо-просторового калейдоскопу поступово запам'ятовуються стильові ознаки Самчука-прозаїка. Перехід до нової сходинки в "кар'єрі" Мороза на шляху до незвичайного каторжанина позначений в такий спосіб: "Минали місяць за місяцем. Минула весна і минуло літо. І минув рік. І несподівано забутого Івана знаходять. І випускають. На волю. І було це в кінці квітня тисяча дев'ятсот тридцятого року" [1, с. 113].

Іван Мороз з “ласки” ГПУ став директором радгоспу. Він, відомий в окрузі господар, вольова людина, що гідно повела себе на допитах, мав налагодити справи в господарстві імені Держинського.

...Одісея Івана Мороза продовжилася, зазначає У. Самчук, “в конторі Головного Управління Таборів Особливого призначення для Усть-Печорського басейну в Котласі на Північній Двині” з наказу самого Ягоди, переданого засудженому Карлом Ворманом.

З другого розділу другої частини “Темноти” починається текстуалізація в’язнично-таборового світу. Його реальним географічним підґрунтям є “понад триста тисяч квадратних кілометрів простору”, на якому зосереджені, за словами керівника ГУЛАГ’у Вормана, “виключно такі людські резерви, що увійшли в конфлікт з радянською владою” [1, с. 280].

Текстуальний світ як корелят реального в’язнично-таборового світу корелює у романі Самчука насамперед системою географічних назв (Усть-Печорський край, Архангельськ, Котлас, Пінєга, Іжма, Вичегда, Нар’ян-Мар), точних координат (шістдесят п’ята паралель, “країна, яка міститься на планеті між 35 і 77 градусами північної широти і 24 – 185 східньої довготи, що обіймає простір понад 22 мільйони квадратних кілометрів” [1, с. 322]), характерних ландшафтів, переліком корисних копалин тощо.

Крім того, Самчук співвідносить “реально-нереальний” світ з дійсною для того часу соціальною структурою, сформованою карними органами. З розповідей свого заступника – Дикого на прізвище, що розмовляє “з сильним українським акцентом”, – з перших ознайомчих зустрічей-оглядів своїх “резервів” Мороз дізнався, що це за робоча сила.

Деталі і подробиці описів таборового життя у Самчука трапляються тільки спорадично – з розповідей, з принагідних вражень Івана. Подекуди навіть у пейзажні описи вкраплюються типово таборові деталі, як-от: “Валуни туманів поволі повзуть уздовж Устя, тайга стоїть, мов мокра вівця, і повільно парує. Валки постатей глиняної барви понуро купками снують до місця праці” [1, с. 316].

Таких, або подібних, описів чи бодай згадок у розповіді всезнаючого наратора Самчука про життя-буття каторжників дуже мало, бо в центрі фікційного світу “Темноти” стоїть образ Івана Мороза, який сам розбудовує і підтримує таборовий світ за приписами радянської тоталітарної системи. У цьому полягає не стільки логічний парадокс, скільки суть задуму У. Самчука. У таборі, який функціонує завдяки надзвичайним зусиллям і господарській винахідливості в’язня-начальника Мороза, волею письменника опиняються майже всі, з ким так чи інакше зустрічався Мороз на волі, в тюрмі на допитах. Піднімаючись щабель за щаблем рівнями життя від волі до в’язниці і каторги; переходячи колами таборового пекла, вони, зрештою, усвідомлюють і часто виголошують думки, задля яких У. Самчук творив свій ідеологічний експеримент.

Таборова тема знайде логічне продовження і своєрідне самчуківське втілення в третій книзі трилогії “Ost”, де Мороз у пошуках рідної дочки потрапить у Бухенвальд. Приміщення, куди потрапив Іван, мало типовий (і дуже знайомий йому) інтер’єр: “...Іван опинився в півтемному просторі довгого проходу, по боках якого стояли ряди трьохповерхових споруд до снання. Був вечір, клалися спати, багато рейваху. Іванові треба добратися до лігва третього поверху, призначеного для двох. Ніякого мощення, голі дошки. У Івана одно лиш бажання – дістатись на ту висоту і лягти. Він втомлений. Він ледве на ногах... Біля нього говорять, біля нього штовхаються – дарма, ніякого враження, він збирається по драбинці під стелю, як був, валиться до лігва і зникає.

Була це ніч? Година? Чи одна мить? Враз різкий викрик – Авштеен! Івана штовхнуто під бік, з лігв валяться постаті, викрики, лайка, все біжить. До лятрини, що в кінці бараку, до виходу надвір, а там черга, ніч, горять ліхтарі, щось з неба падає, роздають їжу, Іван дістає посудину, черпак чорної рідини, шматок хліба... Але не встиг він цього проковтнути, як знов гаркнуло: – Айнтретен! – Формувались шеренги, почалась перевірка” [2, с. 104].

Докладний опис режиму в Бухенвальді відтворює вже німецькі враження Мороза-в’язня, а також його рефлексії про міжнаціональні стосунки людей з літерами У, Р і П (українців, росіян і поляків). Не важко збагнути, що “світомислення” Мороза – радянського і німецького в’язня – вербалізується крізь призму світогляду автора. “У глибинах його національної туманности, – читаємо в тексті У. Самчука, – обережно народжувалось нове пізнання, щось, як з туманности універсуму народжується нова зоря. За ним шістдесят чотири роки життя” [2, с. 108].

Така особливість розповідного дискурсу, яка зумовлюється всеохопним втручанням автора як у свідомість персонажів, так і в конструювання фабульно-сюжетних ланок, – дала можливість ще раз в особливий спосіб акцентувати проблему таборової каторги. Улас Самчук зіткнув на території капітульованого фашизму Івана Мороза і Сашка Рокиту. Взаємини цих персонажів набувають потрійного смислу: тепер зустрілися батько і наречений Віри Мороз. Батько Віри, яку кохає Сашко, був спочатку в’язнем, котрого допитував, катуючи, Рокита-старший; потім Іван Мороз як начальник Ухт-Печорського будівництва, що велося радянськими в’язнями, бачив заарештованого слідчого Рокиту; тепер, побувавши у німецькому концтаборі, Мороз вислуховує докори Рокити-молодшого за те, що був, як каже молодий шукач справедливості, “цербером Ухт-Печорська”. Іван Мороз, з погляду Сашка, – такий же, як і його батько, – “загребайло голими руками чужого жару” [2, с. 216]. Світ справді перевернувся...

Концепцію універсального “концтабору”, в якому люди з рабською психологією самі творять каторгу без колючого дроту й обмеження простору, сформулював Нестор Сидорук, прототипом якого

вважають самого Самчука. Сидоруків зрозуміло, що “люди не люди”, якщо не бачать перспективи і втрачають гідність. Тому “будувати щось в такому кліматі – згубно, виходить ГУЛАГ. Поневолення розпаношилось у всіх клітинах організму, стало наркозом... Кричимо – ГУЛАГ, ГУЛАГ, а спробуй там без ГУЛАГ... <...> Як ідіот, тікаєш сам від себе, шукаєш вигідного місця, де б ти міг над цим бодай думати <...> Я не вірю, що нам вдасться коли цього наркозу позбавитись. Він в нашій природі” [2, с. 228].

Абревіатура-знак Головного управління таборів, що розмістилися на безкраїх просторах тоталітарної держави СРСР, використовується Самчуком для осмислення причин тоталітаризму і ролі кожної людини, людських об’єднань і спільнот, міри їхньої вини в самій можливості каторжанського перевернутого світу.

Отже, візійний світ людини, як і вся її духовна сфера, переформатовується кожної миті, в кожній ситуації з динамікою просторово-часових вимірів людського буття. Тому категорія хронотопу і стала тією опцією, призмою, яка дозволяла з різних ракурсів розглядати й фокусувати особливості візійного світу, коли людина реально переходить з вільного, демократичного екзистенційного статусу на становище арештанта-в’язня, таборового “зека”, засланця-поселенця, а відтак – і вигнанця-емігранта. Широкий (безмежний) простір вільної людини звужується до камери смертника, з якої візійно, уявно (незважаючи на ґрати вікна – “намордника”) відкривається простір всесвіту.

Перспектива бачення фізичного й духовного світу, тілесності і духовності людини залежить не тільки від умов перебування, а й від сутності людини як особистості.

Література

- 1. Самчук У.** Темнота. Роман у 2-х частинах / Улас Самчук. – Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1957. – 494 с.
- 2. Самчук У.** Втеча від себе: [роман] / Улас Самчук. – Вінніпег : Накладом товариства “Волинь“, 1982. – 492 с.
- 3. Самчук У.** OST: Роман у 3-х т. – Т. I. Морозів хутір: У 3-х частинах / Улас Самчук. – Регенсбург : Видання Михайла Борецького, 1948. – 584 с.
- 4. Гром’як Р.** Про своєрідність художнього світу Уласа Самчука / Р. Гром’як // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 6 – 15.
- 5. Пінчук С.** Жанрові особливості Самчукових романних трилогій / С. Пінчук // Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника: [ювілейний зб.] (упор. Я. Поліщук, ред. Є. Шморгун). – Рівне: Азалія, 1994. – С. 4 – 18.
- 6. Штонь Г.** До проблеми жанрово-стильової своєрідності трилогії У. Самчука “Ост“. Передні зауваги / Г. Штонь // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 108 – 113.

Пасічник О. В. Своєрідність хронотопу таборово-в'язничного світу в романах Уласа Самчука "Темнота" і "Втеча від себе"

Стаття присвячена своєрідності просторово-часової картини художнього світу, змодельованого українським письменником-емігрантом Уласом Олексійовичем Самчуком. Ця картина таборово-в'язничного світу справді сягає епопейного масштабу.

Ключові слова: Улас Самчук, "Темнота", "Втеча від себе", хронотоп, таборово-в'язничний світ.

Пасечник Е. В. Своеобразие хронотопа лагерно-тюремного мира в романах Уласа Самчука "Темнота" и "Бегство от себя"

Статья посвящена своеобразию пространственно-временной картины художественного мира, смоделированного украинским писателем-эмигрантом Уласом Алексеевичем Самчуком. Эта картина лагерно-тюремного мира действительно представляет собой эпический масштаб.

Ключевые слова: Улас Самчук, "Темнота", "Бегство от себя", хронотоп, лагерно-тюремный мир.

Pasichnyk O. V. The originality of chronotope of prison camp-world in the novels "Darkness" and "Escape from myself" by Ulas Samchuk

The article is dedicated to the peculiarities of space-time picture of the artistic world, simulated Ukrainian emigre writer Ulas Samchuk. This picture of the prison-camp world really reaches epic scale.

Key words: Ulas Samchuk, "Darkness", "Escape from myself", chronotope, prison-camp world.

УДК 821.161.2-1.09+929 Костенко

Т. С. Пінчук

**РЕЦЕПЦІЯ ПОСТАТІ Г. СКОВОРОДИ У ВІРШІ
ЛНИ КОСТЕНКО "ОЙ, НІ, ЩЕ РАНО ДУМАТИ ПРО ВСЕ"**

Конкретний історичний образ великої національно-культурної ваги, яким би віддаленим у часі він не був, продовжує жити в динамічному духовному потоці сьогодення. При цьому ідейно-естетичне і морально-філософське його наповнення пов'язане з провідними тенденціями літературно-мистецького життя, байдуже, чи це наповнення потверджує означені тенденції, чи їм протистоїть. Себто, чи прямо, чи "від протилежного" художнє потрактування культурно-історичної постаті пов'язане з філософсько-історичними домінантами

загальнокультурного процесу й об'єктивно їх виявляє. Відтак і образ Сковороди є правдивим дзеркалом еволюційних процесів української художньої думки XX – XXI століть.

Мета даної статті – розкрити специфіку постаті Г. Сковороди у вірші Ліни Костенко “Ой, ні, ще рано думати про все”.

До цієї проблеми зверталися Л. Махновець, О. Мишанич, Л. Новиченко, І. Пільгук, Т. Пінчук та ін.

До образу Сковороди в українській поезії зверталися багато поетів, причому в переважній більшості авторські інтерпретації даної теми не стільки додають щось посутнього до портрета філософа (а тим паче до розуміння його світоглядної системи, чого зрештою важко вимагати від художнього твору), скільки виявляють важливі ідейно-естетичні тенденції самого літературного процесу. З відстані часу видно гаразд, яким ясным і неложним дзеркалом правди й неправди, природності і ремісництва, творчого натхнення і кон'юнктури виявляється цей образ для кожного присвяченого його поетичного слова. І це не трафаретна фігура, йдеться про специфічну функціональну сутність величної, піднесеної до рівня культурно-національного символу історичної особистості, її трансцендентне буття за порогом її фізичної смерті.

Про це яскраво свідчить вірш Ліни Костенко “Ой, ні, ще рано думати про все” (1987 р.), провідним художньо-філософським мотивом якого є нестерпність людського духу, явленого в різних формах, але передовсім у творчості. Вісьовим елементом ліричної композиції є образ Сковороди в двох іпостасях. Першою є нематеріальний і потужний духовний імпульс (або сигнал), що збуджує, бентежить творчу думку, кличе її на висоти неосвоєного, незбагненого, неповторного. Цьому, живому в естетично-філософській свідомості народу Сковороді, поетеса виступами свого ліричного персонажа (авторського “я”) віддає найвищу шану. Гостро, до болю відчуваючи швидкоплинність людського життя, що минає так стрімко, так неблаганно, вона збентежується, аж ніби схоплюється: “Минає день, минає день, минає день! А де ж мій сад божественних пісень?” [1, с. 9]. Тобто творчий внесок Сковороди в скарбницю вітчизняної і світової культури виступає тут мірилом плідності, виправданості, особистого існування. І, що слід врахувати, – це говорить поетеса, свідомо власної слави й всесвітнього визнання, що не заважає їй схилитися перед авторитетом Сковороди. Так, свідомо своєї, коли хочете, величності, яка власне, й дозволяє їй спустатися до будь-якого контактування з суєсловами й пристосуваннями, котрі, восхваляючи великих посередників, насправді прислуховуються виключно до переливів власного тембру й милуються собою, не так переживають історію, як за себе в історії:

Он бачиш, хто сидить в тому саду?

Невже я з ним розмову заведу?

Невже я з'їм те яблуко-гібрид,

Що навіть дух його мені набрид?! [1, с. 9].

Поетеса рішуче не приймає помпезне ставлення до творців з огляду на час і місце, вигідну апологетизацію всього того значущого і великого, з чого складається вітчизняна історія і культура, показну шанобу, яка й омертвляє, закріпачує в каноні кожне живе ідейно-естетичне явище. Возведене на п'єдестал, воно стає недоступним для тісного, особистого духовного спілкування. На цьому етапі розгортання ліричної композиції і з'являється Сковорода в другій – скульптурній, меморіалізованій іпостасі, – від якої (і задля нього, і задля нас) належить звільнитися: “...Прикріпили ноги до постаменту, хліб у торбі закам'янів. – Біда, – Григорій Савич. – Він мене таки спіймав, цей світ, добре хоч, що на тому світі. Нічого, якось відштовхнувся від постаменту, та й підемо” [1, с. 9].

Тільки в живому індивідуальному сприйманні, у чомусь завжди неповторному, не відповідному хрестоматійному трафаретові (як завгодно величному) – безсмертя кожного творця, “диво” його незримої і корисної присутності в кожний час, запорука цілісності й таїна саморозвитку кожної національної культури. Всі ці концептуальні думки поетеса й передає однією розгорнутою метафорою:

...От ми йдемо. Йдемо удвох із ним.
Шепоче ліс: – Жива із кам'яним!
Диви, дива! – дивується трава. –
Він кам'яний, а з ним іде жива!
І тільки люди зморщили чоло:
Не може бути, щоб таке було.
Та їх давно вже хтось-би зупинив!
...Тим часом ми проходим серед нив.
Ніхто не сміє зупинити нас.
...Тим часом ми проходимо крізь час.
Він твердо ставить кам'яну стопу.
Йдемо крізь ніч, крізь бурю у степу.
Крізь дощ і сніг, дебати і дебюти.
Ми є тому, що нас не може бути. [1, с. 10].

Аж ніяк не принижуючи образ філософа, в істоті своїй величній, увінчений, Ліна Костенко вводить його в духовно-інтелектуальний потік сучасності, де циркулюють, схрещують, зіштовхуються різні позиції, думки й оцінки. Зводячи історичний образ із п'єдесталу, Ліна Костенко робить його учасником надчасового естетично-філософського діалогу.

Досить виразно виявляються два типи освоєння конкретного історичного образу: історико-біографічний й художньо-філософський. Однак поряд із цими типами (або напрямками), як вважають дослідники, існує ще один напрям освоєння культурної дійсності, умовно названий художнім діалогізмом. Так, зокрема, В. Моренець пише: “...кожний значимий елемент культурної дійсності [...] містить у собі певну філософію, ставлення до життя та його явищ [...]. Отже, залучувані [...]

до контексту поезії елементи культурної дійсності незалежно від їх інтерпретації в конкретному творі є елементами змістовними, які навіть за найсильнішого тиску контексту зберігають в основному своє початкове значення. Зіткнення цього значення із загальним поетичним змістом контексту, що художньо відтворює сучасну реальність, є зіткненням світорозумінь, миттєвою надвіковою полемікою, явленою у вигляді поетичного образу специфічної діалогічної природи” [2, с. 34].

Прикладом такого звернення до образу Сковороди і є вірш Ліни Костенко “Ой, ні, ще рано думати про все”. Вдаючись до ремінісценції, символіки славнозвісного імені, поетеса говорить про небезпеку духовно-інтелектуальної заскорузлості, заповненості в схемах і безплідних “правильностях” лінивого розуму, яка чигає на всіх – і живих, і померлих, коли вони не “продовжуються” в пошуковій думці сучасників і нащадків. І водночас образ Сковороди в межах нового “діалогічного” образу зберігає свій гуманістичний зміст і пафос, не редукується:

...А поки що – ні провітку, ні дня.
Світ ловить, ловить... доганя!
Час пролітає з реактивним свистом.
Жонглює будень святістю і свинством.
А я лечу, лечу, лечу, лечу!
Григорій Савич – тихо шепочу.
Минає день, минає день, минає день!
А де ж сій сад божественних пісень? [1, с. 9].

Таких творів, де автор вступає в діалог – не мовностилістичний, а змістовний, надтекстуальний – зі значеннями, які несе в собі історичний образ, і це породжує поетичну вартість нового сенсу (що поза зверненням саме до цього образу виникнути в жодному разі не могла), на наш погляд, поки замало. Чим це пояснюється?

Художній діалогізм, як зазначалося, передбачає “підсвітку” змісту історичного образу, непорушеного в своїй первинній давності, художньо-філософським уявленням про світ самого автора. А зробити це здатний лише той поет, який глибоко усвідомив мету написання віршів, свій естетичний ідеал. Тим часом поети іноді беруться за написання віршів, присвячених видатним митцям, із самої лише до них симпатії, не уявляючи навіть, що саме мають вони сказати у зв’язку з їхньою творчістю, що саме ствердити і що заперечити через звертання до даного образу.

Але там, де немає авторської концепції, лишається більш-менш традиційна римована ілюстрація до відомого з історії, повторення сказаного іншими. Це безперспективний шлях: чим менше власних поглядів вкладає автор у портрет Сковороди шляхом творчої і правдивої в стосунку до самого мислителя інтерпретації, тим абстрактнішим цей образ виходить з-під його пера попри всю історичну достовірність, особливо яскраво це виявилось останні півтора десятиліття, коли

відчутний брак творчої сміливості призвів до появи численних безбарвних портретів, у тому числі й Сковороди, які нічим не збагачували як образ відомої людини, так і духовну картину сучасності, “зняту” цим портретом.

Зіставлення різних за часом і типом написання портретів Сковороди засвідчує ще одну закономірність: із плином часу естетичні можливості історико-біографічного типу освоєння культурного явища вичерпуються, зате зростають можливості культурно-філософської інтерпретації образу аж до прямого діалогу з притаманним йому ідейно-естетичним змістом. Велике значення має і культурно-історичний авторитет об’єкту, в даному випадку – Сковороди, його вагомість для національної культури, та пафосна символічність, яка опирається будь-якій остаточності пізнання і сприяє народженню рівновеликої собі думки. З цього погляду українська поетична сковородіана в загальному плані освоєння вітчизняної культури дійсності має великі перспективи, і передовсім у третьому – діалогічному напрямі.

Література

1. **Костенко Л.** Ой, ні, ще рано думати про все // Костенко Л. Сад нетанучих скульптур / Л. Костенко. – К. : 1987. – С. 9 – 10.
2. **Моренець В. П.** Джерела поезики Константи Льдефонса Галчинського / В. П. Моренець. – К. : Наук. думка, 1986. – 136 с.

Пинчук Т. С. Рецепція постаті Г. Сковороди у вірші Ліни Костенко “Ой, ні, ще рано думати про все”

У статті розкрито художнє осмислення образу Григорія Сковороди, який в межах нового “діалогічного” образу зберігає свій гуманістичний зміст і пафос.

Ключові слова: історичний образ, художнє осмислення постаті, художній діалогізм.

Пинчук Т. С. Рецепция личности Г. Сковороды в стихотворении Лины Костенко “Ой, ні, ще рано думати про все”

В статье раскрыто художественное осмысление образа Григория Сковороды, который в рамках нового диалогического образа сохраняет свое гуманистическое содержание и пафос.

Ключевые слова: исторический образ, художественное осмысление личности, художественный диалогизм.

Pinchuk T. S. Reception of Grygory Skovoroda's figure in Lina Kostenko's poem "Oh, no, it's too early to think about it all"

In the article the artistic comprehension of Grygory Skovoroda's image, which saves its humanistic sense and fervor in the aspect of "dialogic" image, is studied.

Key words: historical image, artistic comprehension of the figure, artistic dialogism.

УДК 821.161.2 – 1.09 + 929 Рильський

Л. Ю. Тарарива

**МІФОПРОСТОРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ
ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ М. РИЛЬСЬКОГО**

Вибудова міфопросторової моделі організації художнього твору стає одним з основних завдань у дослідженні питання інтерпретації міфопоетичної картини поетичного дискурсу, що уможливується ґрунтовними літературознавчими працями, окремими розвідками у вивченні простору та його специфіки, зокрема такими вченими, як І. Алєнін, М. Бахтін, Г. Башляр, І. Бєстюк, Ю. Вишницька, Л. Дзиковська, Є. Луговая, Ю. Лотман, М. Маковський, Є. Мелетинський, Т. Саяпіна, В. Сікорська, М. Сулятицький, В. Топоров, Ю. Шаніна та ін.

Актуальність обраної теми заснована на оригінальності та самобутності прояву авторського "неоміфологізму" в побудові міфопростору й полягає насамперед у застосуванні до сьогодні нетрадиційного для вивчення творчості М. Рильського міфопоетичного потенціалу аналізу, у спробі переглянути дослідження літературних творів, що спиралися на стереотипні методології, перепрочитати творчий доробок поета-модерніста.

Метою студії є дослідження міфопоетики простору творчості М. Рильського, виявлення його характерних особливостей.

Простір, користуючись положеннями праць В. Топорова, ідентифікуємо, як "ієрархізовану структуру супідрядних цілому смислів" [1, с. 65]. Простір конституює цілісний універсум дискурсу, структуруючи його складові, зв'язуючи воедино, на перший погляд, розрізнені елементи.

Складність вивчення міфопростору полягає у факті існування явища полісемантичності медіаторів та дискретності просторових одиниць, поліваріантності експлікацій міфоелементів, що може індукувати множинність кодів. Семантична опозиція в текстових утвореннях може бути подолана фіксацією сукупності значеннєвих виявів, векторів-домінант, явищ аберації, що вимагають семантичної

інтерпретації певної міфологеми як позатекстового елементу, так, відповідно, і текстового з обґрунтуванням процесу якісної адаптації процесів “новоозначування” або “переозначення”. Тому доцільно розглядати текст у зв’язку з іншими текстовими кодами, тобто міфологічними артефактами.

У поетичному дискурсі раннього М. Рильського очевидно, на нашу думку, є інтенція створити цілісний кількарівневий простір. Міфопростір митця побудований за принципом бінарної опозиції низ / верх, що об’єктивує вищий пік сакральності, проте просторові атрибути “низу” не позбавлені в цілому сакральності, виявляючи її в різних кількісних виявах, стаючи контекстуальними маркованими локусами-феноменами, структурно-смысловими центрами тексту, організуючи периферійний простір, уніфікуючи систему просторових одиниць координат, уможливаючи “міждискурсивну комунікацію”. Контекстуальний вияв просторової одиниці здатен, таким чином, локалізувати центр, виявляти “заданий” автором ступінь сакральності (символічної значеннєвості).

Міфопростір актуалізований вертикально-горизонтальною ієрархічною моделлю координат, яку формують п’ять просторових утворень: інфернальний (підземний), об’єктивований модусами “яр”, “прірва” та ін., континуум терапростору репрезентований локусами горизонталі і вертикалі: “келія”, “дім”, “світлиця”, “чертог”, “храм”, “море”, “океан”, “земля” та ін., езотеричний (внутрішній), ціломний (небесний) і лімінальна зона абсолютного простору локалізована у вертикально-горизонтальній площині. Уможливають трансферний перехід міфологеми медіаторної функції – “сон”, “хмара”, “човен”, “диявол”, “дерево”, “ворон” та ін.

Дослідження міфопросторів несе локусно-суб’єктивний характер: від смислового поля одного міфопростору і сукупності його компонентів до об’єктно-суб’єктивних відносин, шляхів взаємодії індивіда з силовим полем міфопростору.

Крапкою відліку (оріго) вважаємо архетипний образ землі як початок космологічної впорядкованості Всесвіту, його матеріальної основи: “А ми – лиш проба першої людини, / Нас тільки вчора зліплено з землі” [2, с. 289]. Подібний мотив фіксуємо в міфології індійців-пуебло, у якому фактується народження людини із землі. Саме тера є структурним домінантним компонентом терапростору, а також езотеричного простору індивіда, відповідно, є його аналогом. У латинській мові номен “людина” пов’язаний зі словом “земля”.

Земля апелює до універсального символу “мати-земля”, утілює ейдос вічної єдності людини з рідною землею (“І стомлені душі зливались / З живою душею землі” [2, с. 114]), об’єктивує модус “чужого” простору в дихотомічній парі земля / небо (“Чужий землі – для неба я земний...” [2, с. 111]), простір землі має локальний характер (“Шукаю я землі своєї, / Бо ця земля – чужа мені...” [2, с. 93]).

Отже, терапростір вертикального вектору включає в себе міфологеми “хата”, “келія”, “чертог”, “храм”, “світлиця”, “дім”, що мають основне семантичне значення так званого тимчасового замкненого мікропростору, у якому уможлиблюється здійснення “комплектації” нового штучного простору, де суб’єкт отримує статус творця, цю тезу підтверджує й етимологія слова дім “захисний простір” (*doma – “володарювати”), що забезпечує вихід назовні й контакти з зовнішнім світом [3, с. 265].

Додаткові семантичні ряди актуалізовані через реалізацію ідеї “будинка” як ідентифікатора пізнання інших просторів, як можливість проникнення та пізнання “чужого”, звички перманентності, тому обов’язковим символом-тотемом стає “огнище”: “...Щовечора приходжу / В твою хатину я і господиню гожу / Вітаю радісно при огнищі яснім” [2, с. 270].

Часом автор розширює камерний простір шляхом творення “ілюзорного дому” з умовними атрибутами, з відсутністю стереотипних форм-маркерів, актуалізуючи прагнення до переходу через езотеричний простір до здобуття свободи: “...новий мене чекає дім: / Там у стрімких горах, де поросла кедрина, / Стрічає клетотом мене сім’я орлина” [2, с. 271].

Вертикаль терапростору об’єктивована в міфологемі “чертог”, що стає репрезентатом “верхнього” простору в проекції координат. Співвіднесена з вертикальним вектором міфологема “чертог” виступає асоціативом наближення до небесного простору, об’єктивує вісь умовної контекстуальної орігоміфологеми (початкової) “дім”, ідентифікатором абсолютного щастя. Простежуємо явища метаморфози в парі “хатки – чертог”, відбувається єднання просторових одиниць вертикалі: “В єдиний помах рвуться сотні крил, / В один чертог – усі хатки убогі” [2, с. 261]. Означена міфологема стає втіленням ірреальної екзистенції, часом казкової, на що вказує образ “царівни”, що живе в чертозі, крім того, епітет “прозорий” об’єктує абсолют чистоти, ідилічності: “Зазнав усладу щастя неземного, / Зазнав царівни дальної любов / У тишині прозорого чертога” [2, с. 342].

Міфологема “світлиця” в терапросторі подана як мікропростір, “охрещений” сонцем, тим самим наповнений позитивною енергією: “Туляє, зростає на стінах / Відблиск сонця летючий; / Заглянуло сонце в світлицю, / На спокій ідучи” [2, с. 86].

Вертикаль простору об’єктивується топосом “келія” – семантичним ідентифікатором модусу “самотності”, “приреченості”, “втомленості”, локусом розуміння імпліцитних станів індивіда: “В високій келії, щасливо-одинокій, / Чернець без божества і жрець без молитов, / Найшов я крижаний і незглибимий спокій, / Що більший над земні страждання і любов” [2, с. 128].

Вертикальну площину “вищого рівня” репрезентують міфологеми “церква”, “собор”, “храм”, які функціонально концентрують простір

у єдиній полярності, що підкреслюється сакральною характеристикою ефемерності, недосяжності: “Церков незримих дальній дзвін...” [2, с. 147].

Терапростір горизонталі об’єктивований водними стихіями – міфологемами “океан”, “море”, “річка”, які виявляють гетерогенну асоціативність. Водні стихії об’єктивують асоціатив хаосу, невідомості, есхатологічних процесів (“Я – мандрівник, що стратив береги, / Зчарований незраними морями, / І плаває без волі і снаги...” [2, с. 336], “Море, море, рокіт горя...” [2, с. 190], “Ми одпливали. Нас чекала ніч, / Розкрило море стомлені обійми, / І ми пливли од дорогого прич, / І ми не знали, хто і як нас прийме” [2, с. 150]), просторовий поділ, місцевизначення (“Вона за морем синім, / За бором за старим, / Вона зрідні пустиням / Та бурям степовим” [2, с. 174]), симбіоз людського і божественного (“Весело бачити в кожному русі / Заховану силу життя, / Вслухатися в шум людського і божого моря...” [2, с. 176]), кінцеву точку буття (“Скільки літ не пройде – під осінніми зорями / Умиратиме в щасті пливець, / І під пісню її допливемо до моря ми, / Що зоветься – кінець” [2, с. 179]), владу (“...всі річки у повновладне море / Вливаються, як многохвостий змії” [2, с. 223]), модель світу (“З нас кожен – крапля в океані, / Ми всі – як океан дзвінкий” [2, с. 306]), святість (“Дальній парус зове у блакитний, святий океан, / Що гуде і співає мільйонами тонів і дзвонів” [2, с. 135]), функціонально стають антропоморфними (“Річка блакитна плеще і в’ється...” [2, с. 317]).

“Ліс” у М. Рильського стає репрезентантом горизонтального терапростору як еквівалент священної сили, що зберігає прапам’ять віків, стає організуючим центром сакральності, своєрідним духовним очисником: “Я бачу... ти ідеш у лісі по квітках, / Круг тебе сяє світ ясний...” [2, с. 34].

У бінарній структурі “свій / чужий” “лісу” протиставлене “місто” як “смертоносний гномон”, “простір інтеритериторизації”, з якого вийняте життя” [4], утілення “ворожості”, “штучності”, “спустошеності”, вияву “антидуховності”, “замкненості”, “небезпечності” тощо. Автор найчастіше використовує прийом контрастування, демонструючи локус “міста” як модель деструкції світу: “І там, де чабани дрімали супокійно, / Зростають городи, киплять криваві війни, / В змаганні вічному шаліє смертний люд!” [2, с. 270].

Деформація простору в локусі “міста” виражається через образи “клекотіння”, “маховика”, “сторукого звіра”, “чудних будинків”, “каміння”, “п’яних згуків”, “криків візників” тощо.

Вертикаль терапростору об’єктивована міфологемами “шлях”, “дорога”, “стежка” – модусами орієнтації в просторі, а також трансферного трансцедентного переміщення.

Нижчий реєстр вертикалі об’єктивований “маргінальними” міфологемами “яр”, “прірва” (“безодня”), “могила”.

Локус “прірви” (“безодні”) оприявлює завершеність лімінальної зони вертикалі, складає бінарну опозицію з модусом абсолюту “верха”, конструює вертикальний вектор простору.

Простір “могили” є своєрідною сферою, що виступає вмістилищем історичної пам’яті: “Поховали Україну, / Нещасною неньку – / Як я гляну на могилу – / Защемить серденько! / Отут колись запорожці / Слізьми заливались...” [2, с. 314], “Коли на могилі моїй / Зелена затужить трава, – / Читатиме хтось ці пісні, / Нескінчені тихі слова, / І скаже: він жив і горів...” [2, с. 81].

“Могила” фокусує есхатологічні мотиви, оприявлює фіналізацію екзистенції, детерміновану внутрішнім спустошенням: “Ну, серце! Бийся і гори! / До сонця рвися із могили!” [2, с. 283].

Міфологема “прірва” стає символом смерті, входом в інфернальний простір, – локус якого унеможливує наступний перехід: “...Ми упали / Навіки, навіки / У прірву, що з неї не встать... / Забудьмо ж печалі: / Останні музики / Останній свій марш нам гримлять!” [2, с. 354].

Целюмний простір об’єктивований модусом “неба” – стрижнем Всесвіту, джерелом життєвої енергії, невід’ємною частиною світотворення. Небо стає чоловічим початком, що запліднює землю, проте М. Рильський утілює абсолют універсуму в іншій сфері – сфері “синьої далечини”.

Спорадично простір стає виявом есхатологічних процесів, антропоморфним дзеркальним виявом деструкції езотеричного простору: “Але даремно в небо зводить зір: / Воно мовчить, розпечене й порожнє, / А з надр землі встає стоглавий звір” [2, с. 301], “Він зупинив мене – і нащо затремтів я, / І все потьмарилось: струнких ялин верхів’я, / І квіти зрошені, і далечинь лугів, / І сині небеса...” [2, с. 298].

Центром світу в М. Рильського стає абсолютний простір – ідеальна сакралізована територія нової екзистенції, локусно оприявлена над целюмним простором, номінована автором “синя далечинь”. У народних уявленнях фіксуємо градацію небесного простору, що лімінальною зоною має “безкрає море” [5, с. 210], або за іншими переказами – “Імперейське небо” [5, с. 210]– утілення “вищого неба”; фіксуємо наявність багаторівневого неба в скандинавській, відійській міфологіях, що трактується як шлях до віднайдення самості. Тим самим здійснюється вихід за межі звичних (традиційних) вимірів, простір стає дескриптором міфологеми Золотого віку, ідеального локусу, модусу спокою, гармонії.

Абсолютний простір розгорнутий як у горизонтальній проекції, так і у вертикальній: “Ще далеко міради світлих зір, бажаних зір... / Я оддишу й лину в даль...” [2, с. 331], “А чуєш – далеч дзвонами дзвенить! / Дорога кепська: чи сannyaми, чи возом – / Не розбереш. Подекуди й човном” [2, с. 252], “Були чуття мої ще в сповитку, / Та вже злітали яснооки мрії / В глибоку даль, у височинь стрімку” [2, с. 337]. Досягнення

абсолюту як проекції вищого ступеня сакральності стає магістральним завданням людини, укоріненим потягом до вищої досконалості.

Функцію трансферних медіаторів виконують міфологеми “човен”, “сон”, “кінь”, “сходи”, архетипний образ “аніми” та ін.

Слід акцентувати й феномен відсутності простору, руйнування, “спустошення простору” (за В. Топоровим), есхатологічними процесами, або як “повна відпрацьованість (зношеність) космічного простору” [1, с. 69], що оприявлюється через маргінальні образи “мертвих дерев”, “пожежи”, “розп’яття”: “Сухого снігу сиві змії / Шиплять у синій самоті, / І скорбне дерево чорніє, / Як тінь людини на хресті” [2, с. 228].

Отже, просторова організація, вибудована за моделями міфопоетичних зразків, дозволила автору сконденсувати площини міфу-основи, розширити інтерпретаційні можливості традиційних локусів, уможлививши заглиблення в прашари екзистенції просторових модусів, витворити активний просторовий фон, синхронізуючи його з імпліцитними та експліцитними діями суб’єкта, об’єктивувати архаїчні схеми світоустрою.

Поетичний світ М. Рильського, інтенсифікований моделями міфопоетичної парадигми, у просторових параметрах розробляє власний унікальний просторовий універсум, що тяжіє до традиційної міфологічної інтерпретації.

Література

- 1. Топоров В. Н.** Исследования по этимологии и семантике / В. Н. Топоров. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – Т. 1 : Теория и некоторые частные ее приложения. – 2004. – 816 с.
- 2. Рильський М.** Зібрання творів: У 20 т. / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 1: Поезії 1907 – 1929. Проза 1911 – 1925. – 1983. – 535 с.
- 3. Маковский М. М.** Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
- 4. Уваров М. С.** Бинарный архетип / М. С. Уваров // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.philosophy.ru/library/ uvarov/ 01/00.html>.
- 5. Скуратівський В. Т.** Русалії / В.Т. Скуратівський. – К. : Довіра, 1996. – 734 с.

Тарарива Л. Ю. Міфопросторова організація поетичних творів М. Рильського

У статті здійснена спроба вибудувати оригінальний міфопростір поетичних творів М. Рильського, актуалізований вертикально-горизонтальною ієрархічною моделлю координат, яку формують п’ять просторових утворень.

Ключові слова: міфопростір, образ, модель координат, поезія.

Тарарыва Л. Ю. Мифопространственная организация поэтических произведений М. Рыльского

В статье осуществлена попытка выстроить оригинальное мифопространство поэтических произведений М. Рыльского, актуализированное вертикально-горизонтальной иерархической моделью координат, которую формируют пять пространственных образований.

Ключевые слова: мифопространство, образ, модель координат, поэзия.

Tararyva L. Yu. Myth's area organization of the poetry of M. Rylsky

The article deals with the original myth's area of the poetry of M. Rylsky, that is actualized by the vertical and horizontal hierarchical model of coordinates, which is formed by five area's parts.

Key words: myth's area, image, model of coordinates, poetry.

УДК 821.161.2-2.09

А. М. Ткалич

“ЖІНОЧЕ ПИСЬМО” ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Розглядаючи питання становлення, розвитку та існування сучасної української жіночої драматургії, слід зазначити, що одним з провідних чинників, які вплинули на розвиток “жіночої” літературної традиції був та залишається феміністичний рух, що зародився у Західній Європі ХІХ століття як суспільно-політичне явище та знайшов своє відображення в соціальному, політичному, економічному та культурному житті суспільства не залишивши осторонь і літературну традицію.

Фемінізм сприяв початку самоідентифікації та самореалізації жінки в усіх сферах життя, зокрема в літературі. Саме тому в цей період постає проблема дефініції “жіночої літератури”, так званого “жіночого письма”.

Актуальність даної роботи полягає в тому, що дослідження жіночого літературного мистецтва сьогодення тісно пов'язане з питаннями дефініції ролі жінки у сучасному суспільстві, жіночої самосвідомості, з творенням нової концепції особистості жінки та осмисленням суперечностей жіночого духу. Жінка-митець вже не є виключенням в суто “чоловічому” світі літератури та мистецтва, вона утверджує себе в цьому світі, відтворює своє власне бачення, що неодмінно призводить до переосмислення уявлень про роль жінки у

сучасному суспільстві та про її призначення в мистецтві, культурі, літературі тощо.

Отже, метою даної статті є висвітлення основних концепцій провідних зарубіжних та українських літературознавців щодо характеристики “жіночого письма”, та його відображення у творах сучасних українських жінок-драматургів.

Досягнення мети нашої роботи передбачає розв’язання таких завдань:

- надати основні характеристики терміну “жіноче письмо”;
- виокремити провідні ознаки, що увиразнюють гендерний аспект жіночого письма;
- проаналізувати спроби розробки класифікацій “жіночої літератури” на прикладі творів сучасних українських жінок-драматургів.

Поява терміну “жіноче письмо” пов’язана із творчістю та діяльністю французьких літературознавців Елен Сіксу та Ксав’єра Готьє. Первісною характеристикою цього терміна була неоднозначність, але пізніше він почав набувати різних обґрунтувань та коментарів, які здебільшого виникали в американській літературній критиці і надали цьому терміну нове звучання у вигляді терміну *women’s writing* [1, с. 4].

“Жіноче письмо” в українській науці про літературу та літературній критиці з’являється порівняно недавно з початком ґрунтовних досліджень феміністичної літературної традиції у 90-х роках минулого століття. Вивченням проблем жіночого письма плідно займаються українські дослідники В. Агеєва, Т. Гундорова, Н. Зборовська, М. Кривенко, С. Павличко, Л. Таран та інші науковці та письменники, які розглядають поняття жіночого письма не тільки як наслідок теоретичних концепцій, але й як результат розвитку певної літературної практики.

У статті “Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація” Т. Шарова зауважує, що вживання поняття “жіноча проза” вказує перш за все на визнання факту існування цього літературного феномену, а його виокремлення здебільшого обмежується своєрідністю біологічної статі авторки [2, с. 167]. Українська письменниця М. Кривенко пропонує вважати жіночою прозою, написану жінкою [3, с. 112]. Тієї ж думки дотримується і Г. Улюра, зазначаючи, що “жіноча література – це художні твори, створені жінками. Отже, жіноча література вміщає різні за стилем, жанром, видом, ступенем і мірою таланта та впливу на літературний процес тексти, котрі поєднані одним єдиним чинником – статтю автора” [4, с. 8], і єдиною проблемою із дефініцією поняття “жіноча література” вбачає в тому, що тривалий час це словосполучення використовувалося (а подекуди використовується і сьогодні) в якості оціночної категорії [4, с. 9].

Літературознавець Т. Гундорова впевнено заявляє, що “гендерно відмінне письмо – культурний факт”, і водночас наголошує, що про виразну “статевість” письма можна говорити тоді, “коли у тексті

особливий наголос робиться на тих означниках, які традиційно пов'язані зі статтю" [5, с. 3], тобто виразно відчитуються "гендерні модуляції письма", створюючи таким чином "фемінну" модель творчості [6, с. 19].

Цікавим виявляється твердження В. Вулф про те, що "твір, написаний жінкою, завжди є жіночим, але необхідно з'ясувати, що саме ми розуміємо як "жіночий" [7, с. 685]. А українська письменниця О. Кобилянська говорила про те, що жінка-письменниця здатна створити те, чого чоловік навіть не може собі уявити.

Дослідники літературного процесу сьогодення доводять, що між жіночим письмом як літературною практикою і жіночим письмом як феміністичною теорією існує тісний зв'язок, оскільки воно виникає із спротиву коритися патріархальній традиції. Цієї думки дотримується Х. Стельмах, яка зауважує, що жіноче письмо з'являється там, де письменниці відчувають маргінальність свого існування [1, с. 6].

Сучасне літературознавство виокремлює цілу низку різних параметрів, специфічних ознак, які увиразнюють гендерну своєрідність літературної творчості. Однак, як слушно зауважує Х. Стельмах, вони не є чимось усталеним, бо твір кожного автора вносить свої корективи у намагання зобразити світ "жіночим способом" [1, с. 6].

До ознак, що увиразнюють гендерний аспект жіночого письма можна віднести, наприклад, відкрити структуру тексту, здатність до розширення, продовження, надмірну діалогічність, синкретизм у використанні літературних жанрів (так зване "зрошення жанрів"), тенденцію до імітації усного мовлення на письмі (легкий ритм, постійне використання питань, вигуків тощо), акцентування внутрішнього мовлення героїв, потяг до натуралізму, автентичності у зображенні жіночої фізіології, деструкцію часово-просторових координат, ігнорування зовнішніх/внутрішніх меж в зображення закритих місцевостей або, навпаки, безкраїх просторів, поціновування внутрішнього часу (суб'єктивного, щоденного), протиставленого тривалості, протиставлення теперішнього майбутньому або минулому.

Слід також зауважити, що зацікавленість літературознавців та дослідників жіночою літературою спонукає їх до спроб розробити класифікацію цієї літератури, звісно використовуючи гендерний підхід до літератури, як то, наприклад, свідоме чи несвідоме виявлення у тексті своєї жіночої відмінності, намагання наслідувати існуючу літературну традицію ("чоловічу" практику письма), або наголошення на створенні власної жіночої естетики; розбіжності на ідейно-тематичному рівні або художньо-естетична своєрідність.

Так, Х. Стельмах розрізняє феміністичну жіночу прозу, яка наголошує на відмінності та послуговується феміністськими моделями жіночності; "вуманістичну" жіночу прозу, що позбавлена феміністичної доміанти, але намагається артикулювати відмінність; та "універсальну" жіночу прозу, що тяжіє до універсалізму у мовних зразках та способах відображення жіночих образів, або "астетеву" прозу. При цьому

дослідниця вказує, що твори “жіночого письма” знаходимо серед феміністичної та “вуманістичної” прози, а “універсальна” проза, якщо керуватися фемінологічним підходом, є наслідуванням чоловічих норм письма [1, с. 7].

Іншим прикладом поділу жіночої літератури на групи є спроба Т. Шарової, основним чинником класифікації якої є урахування деяких розбіжностей на ідейно-тематичному рівні та художньо-естетична своєрідність текстів, яка дозволяє виокремити три типи жіночої прози: феміоцентричну, андрогінну та квазі-жіночу [2, с. 168 – 169]. При цьому автор зауважує, що поділ між групами є умовним і опирається на такі визначальні властивості, як концепція особистості, або тип психологізму; моделювання художнього світу твору (хронотоп); вираження авторської світоглядної позиції (модальність, пафос та ідея) та художня своєрідність прози (жанрова специфіка, оповідні стратегії, співвідношення традиційного та новаторського, сюжет, композиція, архітектоніка тощо).

Визначальною для феміоцентричної жіночої літератури є концепція особистості жінки та проблематизація і концептуалізація статі. Як правило, героїня таких творів – неординарна творча особистість, бунтівниця проти несправедливого “чоловічого” світу. Основним конфліктом таких творів стає неможливість порозуміння між статями, обумовлена стереотипним патріархальним мисленням героїв-чоловіків. Феміоцентричні твори здебільшого порушують питання про людську/жіночу свободу як спробу її виборення у когось (зокрема, чоловіка) чи чогось (суспільства, обставин, долі, Бога). Психологічна насиченість таких творів здебільшого пов’язана із ліричністю світовідчуття, що проявляється у посиленій увазі до внутрішнього світу людини. До цієї групи можемо умовно віднести п’єси “Самогубство самоти”, “Той, що відчиняє двері” Неди Нежданої, “Продана душа” Лесі Дзюби, “Ельза” Лесі Волошин.

Андрогінна жіноча проза вирізняється тонким психологізмом, ліро-епічним типом світовідчуття, винятково драматичною модальністю. Твори цієї групи насичені морально-етичними, ідеологічними, психологічними конфліктами, які драматизують оповідь. Картина конфліктів розгортається у філософській, етичній, соціальній площині. Жінка-автор та її герої розмірковують про добро і зло, відповідальність, силу та слабкість, сенс життя, призначення людини, про споконвічну та невід’ємну свободу, якої можна досягти через самопізнання та самопереборення. Для андрогінної жіночої прози нехарактерне пряме вираження авторської світоглядної позиції. Завдяки актуалізації неявних, “прихованих” конфліктів підтекст є одним із основних елементів цього типу творів і може залишитися непоміченим за зовнішньою сюжетністю. Прикладами такого різновиду жіночого письма можуть бути п’єси “Мільйон парашутиків”, “І все-таки я тебе зраджу” Неди Нежданої,

“Пригости мене горіхами” Анни Багряної, “Я. Сиріус. Кентавр” Лариси Паріс.

Квазі-жіноча проза виокремлюється з-поміж інших типів жіночої літератури своєю ігровою, розважальною функцією. Жіночі персонажі зазвичай зображені такими, якими їх хоче бачити чоловік. Тут замість реалістичних образів використовуються стереотипи, кліше, штампи, які “мандрують” із одного твору такого гатунку в інший. Персонажі здебільшого статичні, позбавлені внутрішньої динаміки та однозначні (виразно позитивні чи негативні). Конфлікти головним чином є зовнішні та служать ключовим елементом сюжету. Слід зазначити, що, оскільки така жіноча белетристика є скоріше літературним продуктом масового споживання, виготовленим за певними “рецептами”, і не відтворює автентичне авторське світовідчуття та світоглядну позицію, то вона мало чим відрізняється від аналогічної літератури, написаної чоловіками [2, с. 169].

Звісно, презентований нами перелік специфічних ознак жіночого письма є дещо стислим, і стосується він у більшості своїй жіночої прозової творчості, але деякі з цих ознак можна перенести і в площину аналізу особливостей сучасної української жіночої драматургії, з урахуванням специфіки цього літературного жанру та у контексті жіночої прозової літературної творчості.

Сучасна українська жіноча література, а саме драматургія, набуває свого розвитку та популярності в непрості часи для українського суспільства, й існування жінки в цьому суспільстві надає величезні можливості художньо осмислити нездоланні суперечності жіночого духу, її прагнення до самоідентифікації, самореалізації, пошуків гармонії свого буття. Поява нових імен в українській драматургії сприяє глибшому та більш детальному аналізу творів сучасних українських жінок-драматургів, а тому потребує подальшого ґрунтовного дослідження.

Література

- 1. Стельмах Х. М.** Творчість Ясмiни Тешанович у контексті жіночого письма: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.03 – “література слов’янських народів” / Х. М. Стельмах; Львів. нац.ун-т ім. І. Франка. – Л., 2004. – 18 с.
- 2. Шарова Т. М.** Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація / Т. М. Шарова // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Карабіна. – № 745. – Серія “Філологія”. – Вип. 49. – Харків, 2006. – 214 с.
- 3. Письменниця-домогосподарка.** З Марією Кривенко розмовляє куратор числа Софія Онуфріїв // Гендер: Фемінність. Маскулінність. – Л. : Часопис “Ї”. – 2003. – № 27. – С. 103 – 113.
- 4. Улюра Г.** Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства / Г. Улюра // Гендерні студії в літературознавстві: [навчальний посібник] / За ред. В. Л. Погребної. –

Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2008. – С. 6 – 20.
5. Гундорова Т. Гендер і письмо / Т. Гундорова // Література плюс. – 2002. – №8. – С. 2 – 3. **6. Гундорова Т.** “Марліттівський стиль”: жіноче читання, масова література і Ольга Кобилянська / Т. Гундорова // Гендерна перспектива / Упор., передмова Віри Агеєвої. – К. : Факт, 2004. – С. 19 – 35. **7. Шовалтер Е.** Феміністична критика у пуці. Пліуралізм і феміністична критика / Е. Шовалтер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 512 – 527.

Ткалич А. М. “Жіноче письмо” як соціокультурний феномен та його відображення в сучасній українській жіночій драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття

Стаття висвітлює основні концепції провідних зарубіжних та українських літературознавців щодо характеристики “жіночого письма”, та його відображення у творах сучасних українських жінок-драматургів.

Ключові слова: фемінізм, “жіноче письмо”, феміноцентрична, андрогінна, квазі-жіноча проза.

Ткалич А. Н. “Женское письмо” как социокультурный феномен и его отображение в современной украинской женской драматургии конца ХХ – начала ХХІ столетия

Статья освещает основные концепции ведущих зарубежных и украинских литературоведов относительно характеристики “женского письма”, и его отображения в произведениях современных украинских женщин-драматургов.

Ключевые слова: феминизм, “женское письмо”, феминоцентричная, андрогенная, квази-женская проза.

Tkalych A. M. “Women’s writing” as social cultural phenomenon and its reflection on modern Ukrainian women’s drama of the end of ХХ – the beginning of ХХІ century

The article deals with basic ideas of foreign and Ukrainian literary critics of “women’s writing” and its reflection on modern Ukrainian women’s drama.

Key words: feminism, “women’s writing”, feminine centric, androgynous, quasi-feminine prose.

УДК 821.161.2.09+929 Лавріненко

Т. П. Шестопалова

**ПОСТАТЬ Т. ШЕВЧЕНКА В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ
ВИСВІТЛЕННІ Ю. ЛАВРІНЕНКА**

Шевченкознавчі студії Ю. Лавріненка становлять один із маловідомих аспектів його літературознавчої діяльності. На сьогодні він репрезентований рукописом “Шевченків Рубікон”, де розкрито чинники появи та значення поезії “трьох літ”; англомовною працею “Шевченко й “Кобзар” в інтелектуальній та політичній історії століття” [1], есе “Любов – формотворча вісь Шевченкової поетичної синтези” [2], а також епістолярними матеріалами. Метою цієї статті є схарактеризувати студію “Шевченко й “Кобзар” в інтелектуальній та політичній історії століття” й показати синтетичне та інтердисциплінарне розуміння Ю. Лавріненком ролі Т. Шевченка в “духовій панорамі” українського суспільства XIX та XX століть.

“Шевченкова сага та її герої” – одна з перших, істинно “лавріненківських” назв роботи, яка в остаточній редакції поступилася місцем науково-нейтральній “Шевченко й “Кобзар” в інтелектуальній та політичній історії століття”. Попри те, що метафора “саги” зазнала критики [3], вона цілком точно відбивала стиль мислення автора та концепцію представленого ним історичного періоду. “Коли помер поет – народився святий” [1, с. 155], – зрештою вступ про поета (“історію героя”) Ю. Лавріненко. Легенда про поета-святого, крім нього самого, має інших персонажів. П. Куліш (1819 – 1897 рр.) (“хто найперше чувся відповідальним за її народження й популяризацію”, “названий брат, який посвідчив його тріумфи й агонію” [1, с. 155]), М. Драгоманов (1841 – 1895 рр.) (“духовний син ... західної позитивістсько-раціоналістсько-соціалістичної ідеології”, “був Кулішевим антагоністом, проте інкорпорував до своїх пізніших праць сформульовані Кулішем ідеї” [1, с. 156]), І. Франко (1856 – 1916 рр.) (“послідовник Драгоманова, який напружено боровся та зрештою переміг потужний вплив свого наставника” [1, с. 156] та “Шевченкові люди”, що “навіть не спробували прийти до критичної дефініції поетичної синтези “Кобзаря”, хоча вона “відбивала їхні найяскравіші можливості та найнижчі слабкості” [1, с. 157 – 158] – таким Ю. Лавріненко вимальовує профіль (чи “контур”) “Шевченкової саги”, головний герой якої тримав у собі “непереможну силу” мистецького духу.

Цей останній виявився в нього як “свята поезія”, “жива посмішка мистецтва” та “поезія як думка” [1, с. 159]. Усі три аспекти відбивають індивідуальний характер поезії Шевченка – “емоційно спрощеної, але ускладненої інтелектуальною когніцією “Кобзаря” [1, с. 159]. “Свята поезія” промовляє молитовними, прохальними, псаломними мотивами та

ритмами Шевченкових творів, образами досконалої, класичної краси та гармонії, а також бароковим вибухом пророчого гніву та “смертельного сарказму”, що призводить до “відчайдушної суперечки з Богом” [1, с. 159]. “Жива посмішка мистецтва” – артистичне, ігрове, перевтілювальне начало, що зумовлює безкінечне шевченківське “відчуття свободи як передумови життя, росту, творчості як толеранції, і як божественного основного закону світобудови – “світу вольного, несповитого” (так, наче Шевченко мислив категоріями модерної квантової фізики, а не старої Ньютонової)” [4, с. 16].

“Поезія як думка” в мистецькому космосі “Кобзаря” зумовлена синтезом духовного благоговіння перед світом і Богом, (“свята поезія”) та аксіологічно наснаженою внутрішньою свободою. “Думка” як поетична фактура й жанр його творів, “думи”, що прокладають шлях від серця (почуттєвої сфери) до розуму (інтелекту), створюють простір сконденсованої мисленнєвої дії, котра переносить читача в простір полівалентних сутностей, найкраще означуваний афористичними рядками та строфами Шевченка. Чільна прикмета поетичного характеру Шевченка, за Ю. Лавріненом, що сугерується з усіх трьох сторін його поетичного генія, лежить у його особливому “безтурботно-доброму” й любовному ставленні до життя, рослин і тварин, найперше, “до конкретної людини, її щастя й болю” [1, с. 162].

Водночас, вважає дослідник, шевченківській поетичній синтезі чужа платонівська ідея любові, яка “сконцепційована не проспективно, а ретроспективно, вона рухає назад – до “досконалого” і “єдиного” первісного” [2, с. 7]. Натомість “Кобзар” акумулює в собі ту, що М. Шелер сформулював як “любляче сходження вищого до нижчого, Бога до людей, святого до грішника і т. д. Любов включена в суть “вищого”, а також і “найвищого”, тобто в Бога” [2, с. 8]. Саме цей філософ пояснив значення любові для сприйняття світу в його повноті й розмаїтті, вказавши, що через неї як “зацікавлення”, “симпатизуючу участь” відбувається не лише “особисте охоплення й пізнання світу – самі пізнані речі приходять у їхньому самооб’явленні до їхнього повного буття і вартости” [2, с. 8].

Прецедентною для вловлення Шевченковим генієм оформленої М. Шелером тези про проникнення любові в людину й піднесення її в ній Ю. Лаврінено називає “філософію серця”: “В часи Шевченка ця традиція спалахнула світлом у творах Миколи Гоголя, Михайла Максимовича, Пантелеймона Куліша, в ідеології кирилометодіївців. Це блискуче гроно з Шевченком у центрі мало своїм учасником і сусідом у Києві філософа Памфила Юркевича, який на півстоліття випередив деякі думки Макса Шелера. Дмитро Чижевський уперше в наш час визволив Юркевича із забуття і поставив його “філософію серця” у зв’язок з вищезгаданим гроном українського ренесансу середини XIX століття” [2, с. 9]. У прикладанні кордоцентризму як національної традиції мислення до осягнення стильового синтезу поезії Т. Шевченка

Ю. Лавріненко бачить методологічну можливість дослідити спосіб поетичного мислення Кобзаря: “Любов” стала формотворчою віссю і поетичного стилю Шевченка. І мірою того як у поета визрівало явище творчої любови, його стиль набирав більшої оригінальності і вивершення. Трудно його припасувати до “романтизму”, ще трудніше до “реалізму” чи іншого якого “ізму”. Шевченків стиль – явище не похідне, а само собі фундуєчи, явище якоїсь синтези” [2, с. 9].

Лавріненкову інтуїцію такого стильового синтезу в Шевченковому *космопсихологосі* ми сприймаємо як когерентне щодо актуальних методологічних рухів явище, поскільки саме поняття вісі, котра прямовисно проходить крізь певне завузлення горизонтальної площини поезії, водночас зумовлюючи його собою, знаходить собі теоретико-понятійні аналогії та описи в таких цілком продуктивних на сьогодні підходах, що репрезентовані працями М. Мамардашвілі [5, с. 104, 368].

Поза тим теза про синтетичний характер поезики Шевченка, сформульована Ю. Лавріненком, народилася та по-своєму оформилася в аналітичному мисленні Л. Плюща, коли він “крізь п’ятірну “пару окулярів” – юнгівських, леві-стросівських, бахтінських, лотманівських, топоровсько-івановських” [6, с. 35] розібрав “Москалеву криницю”, у критичній свідомості Б. Рубчака, котрий по-новому відкривав поета, “навпереміну граючи то екзистенціалістськими, то феноменологічними, то герменевтичними, то “новокритичними” інструментами і в такий спосіб немовби імітуючи й відтворюючи власну Шевченкову “зміну масок”...” [6, с. 35]. Ю. Лавріненко свого часу відчув і вказав на необхідність синтетичного підходу до Шевченкової поезії, сформулювавши тезу про інтенцію Шевченкової любові як творчого, морально-етичного, структурно-семіотичного центру його поезії.

Авторові цих студій ідеться про “велике “серце”, яке ми бачимо в Шевченковім Гонті і Гамалії, в Шевченковій Марії, в гоголівським Тарасі, в козацькім епосі, в “Слові о полку” і навіть у матриархальній культурі трипільців. Тут треба було іти на глибинах недокінченої праці Сковороди і Юркевича, яку абсолютно не було кому продовжувати серед драгоманівців. Те “серце”, та ще озброєне драгоманівським розумом і світовим кругозором, побачило б багато важливих речей, якими клекотало українське життя на межі двох століть і які вирвались назверх 1917 року (примітка олівцем: “1917 р. був проти Сковороди і Юркевича, так само як в Росії проти аналогічних Достоевського і Соловйова”. – Т. Ш.)” [7, с. 4].

І тут ми бачимо, що Ю. Лавріненко цілком не відкидає тези, звично прив’язуваної до марксизму, про заангажованість літератури. Навпаки, ця остання може існувати тільки історично, у сув’язі завдань та обов’язків сучасного суспільства, де вона народжується й живе. Щоправда, ці “завдання” й “обов’язки” не трактуються дослідником у плані економічної ситуації, політичної кон’юнктури, ідеологічних гасел

тощо. Заангажованість літератури передусім визначається прагненням митця та його читачів висловити власну свідомість дійсності з усіма припущеннями, уявленнями, сподіваннями, розчаруваннями тощо щодо неї, що загалом й можуть бути виражені як “культура серця”. Куліш обстоював у Шевченкові небачену доти в українській поезії силу внутрішнього почуття людини, що трактує свободу в якості головної політичної, естетичної, екзистенційної цінності, усім своїм єством репрезентує її як волю та здатність особи брати гору над власними недотягненнями, пристрастями, вадами сумління, соціальною, національною несправедливістю. Драгоманова відштовхувала від Шевченка відданість уже ніби зужитим цінностям – людині, родині, релігії – у той час, коли прогрес став ототожнюватися з атеїзмом, соціальною рівністю, науково-економічним злетом. Як писав Ю. Лавріненко, “йому не вдалося зрозуміти Шевченкову палку любов до людей, до свободи, краси життя, та його відчайдушний погляд на нездатність людини й суспільства реалізувати свої можливості” [1, с. 203], хоча, зрештою, він визнав, що поет становить цілу епоху національної історії та культури. Ю. Лавріненко схиляє думати, що компетенція людського серця творить у мистецькому просторі коли не осібне, то виразне на тлі іншого, поле заангажованості *людського* в *людське* в тому сенсі, як це розумів Ж.-П. Сартр в студії “Що таке література?” [8].

Зокрема, цей філософ вважав, що поява художнього твору говорить про усвідомлену митцем необхідність “і розкривати світ, і водночас пропонувати його як тягар для великодушності читача. Це значить, використовувати чужу свідомість, щоби домогтися свого лідерства в сукупності буття. Значить, хотіти, щоб це лідерство було втілене в життя через посередників. А з другого боку, реальний світ розкривається тільки перед дією, і почути себе можна, тільки зробивши крок назустріч з метою його змінити” [8, с. 9]. Ані читач, ані письменник не в силі звільнитися від історичності власного світу, який постійно присутній у їхніх судженнях та оцінках, але спільного простору вони досягають не тоді, коли перебувають у спільному часі чи дотримуються схожих поглядів на життя, а коли бачать один в одному можливість зануритися (бути заангажованими) в актуальні ідеологічні, естетичні, морально-етичні цінності, які складають основу людини як екзистенційного проекту. Власне, Лавріненкова “сага” відкриває панораму української дійсності XIX століття крізь призму чотирьох індивідуальних літературних (у широкому значенні) проектів, що не могли бути реалізовані поза відповідними героями. Історія, політика, література взаємозумовлені й пов’язані між собою в полівалентному просторі потужно аксіологізованого людського буття, відтак, вони мають людське обличчя, а дійсне уявлення про них дає думка та вчинок конкретної людини за певних обставин (лише нагадаємо, що 1957 р.

Ю. Лавріненко вже апробував подібний підхід при написанні есе “Література межової ситуації”).

Історія І. Франка є синтезуючим компонентом Лавріненкової шевченкознавчої розвідки, що зримо містить у собі теоретичні інтенції названої праці Ж.-П. Сарта та інші. І. Франко-поет посідав друге після Шевченка місце, а як прозаїк та український енциклопедист – друге після Куліша. Однак від студентських років він зазнав найбільшого впливу з боку М. Драгоманова. Як писав Ю. Лавріненко, “ставлячи себе поряд із Драгомановим проти Шевченка й Куліша, Франко втягнув себе у конфлікт, що викликав у ньому відгук психологічно, естетично, ідеологічно й політично” [1, с. 218]. Однак сам дослідник був схильний тлумачити його не в синхронній сукупності всіх його проявів / аспектів, а як екзистенційну драму з почерговим розгортанням її частин.

Дослідження Ю. Лавріненко прагне показати, як Франкове сприйняття літератури сполучало раціоналістичні та ідеалістичні начала його світогляду. Останні стверджували роль *духовного серця*, живого, не пояснюваного в межах раціоналістичного світогляду, дійсного чуття людини в літературі та способах її сприйняття. Літературознавець вважає, що “вплив Шевченка полягав не в тому, що Франко з “послідовників Драгоманова” перетворився на “обожнювача Шевченка”, але в тому, що Франко став собою, як Шевченко був собою. ...Суб’єктивність духовного “серця” довела більшу “об’єктивність”, ніж програмовий об’єктивізм реалізму” [1, с. 241]. 1906 – 1908 рр. так само засвідчили прагнення Франка погодити в собі дві – усвідомлені як *драгоманівська* та *шевченківська* – ідентичності, оскільки він паралельно займався виданням листів М. Драгоманова до себе й інших та готував до друку двотомник Шевченкових творів. “Франко часто звертав увагу, що він не був генієм, який може подолати ірраціональність людського раціоналізму” [1, с. 235]. Через це у своїй величній поемі “Мойсей” Франко показав відсутність вирішення його внутрішнього конфлікту й просто перерахував акти власної духовної драми, показавши в образі Мойсея уявну конфронтацію між Т. Шевченком та М. Драгомановим [1, с. 247]. Проте наскільки концептуальним для Франка було прийняття Шевченкового генія “глибокого серця”, показує “Нарис історії української літератури до 1890 року” та суспільствознавчий нарис “Молода Україна”, де відповідно історик літератури й політик поставив на перше місце Т. Шевченка, а на друге – П. Куліша [1, с. 250]. А тим, хто, на думку Ю. Лавріненка, в наступному столітті гідно перейняв “вісь Шевченкової поезії” й зумів вивести “з бруду примітивного захоплення” й відродити “поетичну синтезу всеобіймаючого, широкого “серця” [1, с. 257], був П. Тичина з його оригінальним *кларнетичним* естетичним чуттям.

Таким чином, ми бачимо спробу показати український літературний канон XIX ст. у його комплексній та інтердисциплінарній перспективі. Література постає явищем заангажованим, глибоко й

розмаїто пов'язаним із іншими контекстами людської дійсності. Єдиним способом перевірки її життєздатності й продуктивності була й лишається безпосередня критична рецепція, у ході якої мистецтво не сприймається ізольовано від інших форм духовної та практичної діяльності, становить один із аспектів реалізації людини як екзистенційного, естетичного, прагматичного, риторичного тощо проєктів. Зробивши імена Т. Шевченка, П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка константними величинами національного культурного розвитку модерної доби та увівши їх до складу свого дослідницького сюжету, Ю. Лавріненко провадив думку до естетико-культурологічної проблематики, що була покликана віднайти спільну опцію творчо-інтелектуальних зусиль цілком відмінних особистостей. Він окреслив її як *духовне серце, любов*, що наймогутніше виявилася в життєвій та творчій поставі Т. Шевченка, а далі визначила собою рух естетичної, культурологічної, політичної свідомості цілого XIX ст., перейшовши звідти у XX ст.

Література

1. Lawrynenko J. Ševčenko and Kozar in the intellectual and political history of a century / Jurij Lawrynenko // Taras Ševčenko 1814 – 1861; a symposium, edited by V. Mijakovskij and G. Shevelov. – Hague, Mouton, 1962. – P. 153 – 258. **2. Лавріненко Ю.** Любов – форматворча вісь Шевченкової поетичної синтези / Юрій Лавріненко // Листи до приятелів. – 1962. – Кн. 3 – 4. – С. 3 – 10. **3. Петренко П.** Лист до Ю. Лавріненка від 20. 8. 1961 р. / Петренко Павло // Jurij Lawrynenko Papers. — Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 8, folder 2 – 3. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library. **4. Лавріненко Ю.** Шевченкова сага і її герої [рукопис] / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. – Series V: Writings. – Subseries 5: Major Literary Studies. – Box 38, folder 4 – 7. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library. **5. Мамардашвили М.** Естетика мышления / Мераб Мамардашвили. – М. : Моск. шк. полит. исслед. , 2000. – 416 с. **6. Забужко О.** Шевченків міф України / Оксана Забужко. — К. : Абрис, 1997. – 144 с. **7. Лавріненко Ю.** Потерчата української духовности [рукопис] / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. – Series V: Writings. – Subseries 8: Lectures given in 1945 in Displaced Persons' Camps, Germany, on “Ukrains'ka inteligentsiia v borot'bi za dukhove samovyznachennia” (holograph notes, drafts, typescripts). – Box 44, folder 10. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library. **8. Сартр Ж.-П.** Что такое литература? / Жан Поль Сартр ; [пер. Н. И. Полторацкой]. — СПб. : Алетейя, 2000. – 466 с.

Шестопалова Т. П. Постаць Т. Шевченка в науково-критичному висвітленні Ю. Лавріненка

У статті проаналізовано частину маловідомої англомовної праці Ю. Лавріненка, присвяченої Т. Шевченкові, де критик поставив та розкрив питання про вплив поета на гуманітарний дискурс ХІХ століття.

Ключові слова: любов, філософія серця, літературний канон.

Шестопалова Т. П. Фигура Т. Шевченко в научно-критическом осмыслении Ю. Лавриненко

В статье проанализирована часть малоизвестной статьи Ю. Лавриненко, посвященной Т. Шевченко, где критик поставил и раскрыл вопрос о влиянии поэта на украинский гуманитарный дискурс ХІХ века.

Ключевые слова: любовь, философия сердца, литературный канон.

Shestopalova T. P. T. Shevchenko's figure in the critical illumination of J. Lawrynenko

In the article is analyzed part of the not popular article of J. Lawrynenko, devoted to T. Shevchenko, where a critic put and exposed a question about influence of poet on Ukrainian humanitarian diskours of ХІХ century.

Key words: love, philosophy of heart, literary canon.

УДК 821.161.2 “19”

Л. І. Яшина

**ПОКОЛІННЯ ШІСТДЕСЯТИХ:
“ВСЕ ВЕЛИКЕ БАЧИТЬСЯ З ВІДСТАНИ”**

Подружжя Володимира Дрозда та Ірини Жиленко – представники “того покоління української творчої інтелігенції, яке в період десталінізації суспільства й “потепління” радянського режиму у своєму спраглому пориванні до перемін намагалося порвати ідеологічні ланцюги, вирватися з-під гніту соцреалістичної опіки й повернути українському мистецтву, зокрема літературі, його художньо-естетичний вимір” [1, с. 25 – 26]. Вони відтворили у Слові, “забезпеченому нерозмінним запасом правди” (Є. Сверстюк), “золоті блискітки” епохи шістдесятництва.

“Шістдесятницьке відродження” (М. Коцюбинська) постає зі сторінок спогадів В. Дрозда “Ми зустрічалися на сонці, очима...” (Кур’єр Кривбасу, 1999 р.) та І. Жиленко в “Номо feriens” (період друку охоплює 1997 – 2004, останні розділи побачили світ 2009 року). Використані

митцями листи із сімейного архіву, що лягли в основу їхніх творів, написані в 60-х роках, а прокоментовані наприкінці 90-х років, акцентують думку, що “все велике бачиться з відстані” [2, с. 56]. Професор О. А. Галич називає таку структуру автокоментарем. “Специфіка його полягає в тому, що мемуарист коментує власні листи, написані раніше з позицій нового часу. Так, Ірина Жиленко в спогадах “Ното feriens” коментує майже тисячу листів, написаних у 60-і роки, до свого чоловіка, що служив у армії. Аналогічний прийом використав і її чоловік, Володимир Дрозд, у творі “Ми зустрічалися на сонці очима...” [3, с. 48]. У своїх творах письменники описують шістдесятництво і шістдесятників у реальному часі, а характеризують – відповідно до набутого життєвого досвіду. Такий підхід дозволив В. Дрозду та І. Жиленко об’єктивно оцінити самотню епоху в житті країни, репрезентуючи себе і як свідків, і як безпосередніх учасників процесу.

У сучасному літературознавстві серед наукових досліджень, присвячених аналізу творчості І. Жиленко взагалі й твору “Ното feriens” зокрема, згадаємо праці О. Галича, М. Коцюбинської, Л. Тарнашинської, Т. Гажі, Р. Галицької та інших., а ґрунтовні розвідки про твір В. Дрозда “Ми зустрічалися на сонці, очима...” відсутні. А тому актуальним є зосередження уваги на своєрідності висвітлення феномена шістдесятництва ХХ століття у спогадах В. Дрозда та І. Жиленко.

У листах І. Жиленко та В. Дрозда, використаних ними у творах, багато особистого і в той же час вони містять вагомий матеріал для розуміння минулих років. Для В. Дрозда вони – “історія покоління, голос покоління” [4, с. 76]. Але якщо В. Дрозд, перебуваючи в атмосфері військового гарнізону, розмірковував про ту інформацію, яку отримував з листів дружини, друзів, то І. Жиленко – свідок духу шістдесятництва в Києві, вона в оточенні молодих літераторів, критиків, художників. Основна її мета – відтворити картину життя інтелігенції 60-х років, не претендуючи на повноту зображуваного, написати “про те і про тих, з ким життя часто зводило, і хто був (і є!) зіркою першої величини” [2, с. 63]. Безцінність документалізму – в листах, з яких постають образи Івана Світличного, Євгена Сверстюка, Опанаса Заливахи, Івана Драча, Михайлини Коцюбинської, В’ячеслава Чорновола та багатьох інших.

Переписка протягом трьох років між В. Дроздом та І. Жиленко дала змогу розлученому тоталітарною системою подружжю “зростися душами” і не втратити один одного. В армійських листах В. Дрозда – думки про буття митця, його роль у суспільстві, відгуки на події літературного життя, що вирувало в Києві, оцінки політичної, економічної, духовної ситуації в державі, філософські роздуми, спогади про Євгена Концевича, Івана Драча, Валерія Шевчука, Василя Симоненка, записи про Івана Багряного та інших письменників.

Сформулювавши для себе принцип виживання митця в тоталітарну епоху, письменник у листі від 19 січня 1964 року занотував вагому тезу: “Митець має реалізуватися з допомогою своїх творів, а не

голосових зв'язок". У сучасному коментарі до солдатських листів він зазначає, що ці узагальнюючі рядки виникли після довгих розмірковувань і болісних роздумів. Концептуальними є думки В. Дрозда про боротьбу за збереження себе як письменника. Саме наприкінці 1963 року він зрозумів можливості та підступність тоталітарної ідеологічної машини і поставив собі мету: "...за цієї тоталітарної, антитворчої системи, вижити і реалізуватися – у Слові" [5, с. 92]. Коментуючи цей лист у 90-х роках, В. Дрозд підсумував: "Головне, ми – реалізувалися в нашому слові" [4, с. 75]. Ці рядки, безумовно, стосуються і його дружини Ірини Жиленко.

Думки І. Жиленко співзвучні принциповим поглядам В. Дрозда на роль митця. У листі від 4 травня 1964 року поетеса виявила розуміння себе як митця, своїх завдань: "І все-таки я відчуваю, що буду писати гарно і чисто". В. Дрозд у листах до Ірини радить шукати заспокоєння у самій собі і висловлює побажання: "Я хочу, щоб ти боролася супроти зла ТВОРАМИ своїми" (лист від 8 січня 1964 року). Творчість для І. Жиленко – це відкриття особистого духовного світу. Завдяки власній філософії поетеси, названій нею "радіснодушністю", домінують у її творчості одухотворені поезії. Як констатує І. Жиленко, вона не зреклася цього особливого стану при створенні й надалі віршів, не працювала на замовлення влади, "не переступила сама через себе": "Поет в мені борюся за право бути собою" [2, с. 60].

Як засвідчено листами, творчий процес тривав у В. Дрозда і в Забайкаллі, він працював над новими художніми творами тільки тоді, коли відчував: "не можу не писати" (лист від 17 січня 1964 року). Про свій творчий стан він зауважив у листі від 10 лютого 1964 року: "... я нині пишу не для друку, не маю необхідності поспішати, аби друкуватися, як це було в Києві. А з іншого боку, якщо я не напишу хоч сторінки, хоч абзацу, день видається намарно прожитим, і я мучуся від безнадії та розпачу" [5, с. 108]. Сенс свого існування письменник вбачає у творчості, а зрілість митця – у вираженні себе, коли є потреба сказати про щось людям. У даному контексті звучить і порада дружині в листі від 13 січня 1964 року: "Я закликаю тебе до морального вдосконалення, до самозаглиблення, щоб твори твої народжувалися від душевної щедрості..."

Літературна праця для душі – кредо і поетеси І. Жиленко. У листі від 17 квітня 1964 року наголошено на її внутрішньому "радіснодушному" стані: "Пишеться запоем... Не встигну поставити крапку, як знову тягне писати ці безкінечні варіації на теми снів, чекання, дощової весни..." [2, с. 49]. Друзі-шістдесятники не раз відзначали камерність і духовність поетичного доробку І. Жиленко, київські критики, навпаки, вважали її поезію неактуальною і дивною через наявність у ній "незрозумілого відчуття радості". Один із однодумців поетеси, Роман Корогодський, прочитавши її вірші, сприйняв їх як вияв праці для душі, про що й написав В. Дрозду в листі від 7 листопада 1964

року: “Про що вона пише? Про душу. Про душу не можна писати просто, однолінійно. Те, про що пише Іра, хвилює кожного зокрема, а не всіх разом” [2, с. 67]. І. Жиленко зауважує, що наводить цей лист у своїй книзі з конкретною метою: згадати “геніального видавця”, яким так і не став Роман Корогодський. “Йому, як і Михайлині Коцюбинській, як і багатьом іншим розумним і талановитим людям, на яких впала тінь бунтівного шістдесятництва, йому довелося три десятиліття сиднем сидіти на скромній службі, а не виборювати наукові звання, друкувати дослідження, нести свої по-справжньому широкі знання в маси <...>. Поламані долі, змарновані сили, скривджені душі” [2, с. 68].

На початку 60-х років творча молодь, представників якої пізніше назвуть шістдесятниками – “розумними, мислячими, зухвалими, які несли нові віяння, розкутість думки і слова, пошуки того справжнього, чого прагнуть молоді серця” [6, с. 9], влаштовувала літературні вечори, диспути, мандрівки. Ірина Жиленко відвідувала Клуб творчої молоді, писала вірші, обговорювала їх з однокласниками. Спілкування з друзями, які завжди були поруч, розмови віч-на-віч, “коли душа стоїть високо”, й створили І. Жиленко. “Не було б мене такої, якою я є”, якби не “шістдесятники”, – зазначає вона. І як підсумок – рядки з листа до В. Дрозда від 23 травня 1964 року: “Як бачиш, Жиленко закохана в своїх друзів. І, мабуть, навіки”.

Руйнуючи загальноприйняті стереотипи, шістдесятники протистояли злу в тоталітарній державі й цим визначили свій подальший шлях, життєві та творчі випробування, що випали на їхню долю. Згадка про витривалість шістдесятників у скрутні часи поневірянь, заслань і навіть смерті завершується резюме: “...справжньої визначеності, цінності алмазу набули ці люди, пройшовши крізь горно страдництва” [2, с. 56]. Державна ідеологічна машина методично винищувала молоде покоління шістдесятників. Така задушлива атмосфера, що панувала в Києві в 60-х роках – наклепи, плітки, інтриги і “відверте цькування відомих людей” (“Ліна й Іван – люди сильні. Ми поряд із ними – киселі молочні. Але... перед всіма нами – страшна і несхитна стіна, і кожен б’ється в неї як може, на скільки йому вистачає сили” (лист від 6 червня 1964 року), зумовила трагедію для культурного життя міста – пожежу в київській Публічній бібліотеці, що сколихнула суспільство. Про це В. Дрозд дізнався із її листів. Допомогала йому стійко переносити життєві випробування, як стверджує В. Дрозд, і підтримка друзів-шістдесятників (Сверстюка, Концевича, Шевчука, Корогодського, Дзюби), які не лише писали йому листи, а й надсилали журнали, книги. Тепло відгукується прозаїк про Євгена Концевича, характеризує його як чесну, мужню, світлу людину. У листі від 21 лютого 1964 року В. Дрозд згадує про Івана Світличного, акцентуючи увагу на його національному світовідчутті, захопленні образом України. У згадках про Василя Симоненка наявні оптимістичні портретні деталі: “усмішка”, “його завжди веселі, смішні оповідки” (лист від 18 грудня 1963 року), високі

оцінки його поетичного таланту. Домінуючими в тексті солдатського послання від 22 грудня 1963 року є рядки про життєвість Симоненкового духу, що збережений у його поезіях, які із захопленням читають товариші В. Дрозда по службі, а один із солдатів навіть перекладає вірші Василя російською мовою. Після перечитання “Легенди” Симоненка, прозаїк, як відзначено в листі, зробив висновок, що не тільки думки і переконання поета живуть у ньому, а і його дух, заради якого письменнику варто творити в літературі.

Перебуваючи в армійському гарнізоні, В. Дрозд відкрив для себе “формулу виживання: треба мати в душі власний світ, самобутній, самодіючий, самодостатній. І тоді уся ота прославлена двадцятим століттям тоталітаризація навколишнього суспільства скочуватиметься із вас, як дощова вода із добре складеної скирти соломи” [4, с. 78]. Такий світ був для В. Дрозда синтезом доброти і любові дружини, рідних, друзів. Ставитися до людей і до світу доброзичливо, приязно – основа оптимістичного способу життя І. Жиленко, дотримуючись якого вона завжди знаходить час “освідчуватись у любові всьому найдорожчому”.

Резюмуючи, наголосимо: в листах В. Дрозда та І. Жиленко чітко виокреслюється думка, що в шістдесяті роки існувало покоління “розбуджених”. Їх були тисячі. “Покоління, яке пізніше назвуть шістдесятниками. Покоління, яке підтвердить слова Івана Багряного, викарбовані на його могилі: “Ми є. Були. І будемо МИ! Й Вітчизна наша з нами” [7, с. 115]. До нього належать і В. Дрозд та І. Жиленко.

Література

- 1. Тарнашинська Л.** Художній час як категорія індивідуального “Я”: творчість Ліни Костенко // Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Людмила Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2010. – С. 25 – 58.
- 2. Жиленко І.** Homo feriens / І. Жиленко // Сучасність. – 1999. – № 2. – С. 40 – 68.
- 3. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: [монографія] / Олександр Андрійович Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
- 4. Дрозд В.** Ми зустрічалися на сонці, очима... / В. Дрозд // Кур’єр Кривбасу. – 1999. – №110. – С. 73 – 113.
- 5. Дрозд В.** Ми зустрічалися на сонці, очима... / В. Дрозд // Кур’єр Кривбасу. – 1999. – №109. – С. 67 – 111.
- 6. Тарнашинська Л.** Михайлина Коцюбинська: “Бути собою” / Людмила Тарнашинська. – К. : Нац. парлам. б-ка України, 2005. – 60 с.
- 7. Дрозд В.** Ми зустрічалися на сонці, очима... / В. Дрозд // Кур’єр Кривбасу. – 1999. – № 111. – С. 73 – 115.

Яшина Л. І. Покоління шістдесятих: “Все велике бачиться з відстані”

У статті розглянуто своєрідність явища шістдесятництва ХХ століття як феномена української культури, що постає з листів В. Дрозда у творі “Ми зустрічалися на сонці, очима...” та книги поетеси І. Жиленко “Homo feriens”.

Ключові слова: “шістдесятницьке відродження”, шістдесятники, творчість, літературна праця.

Яшина Л. И. Поколение шестидесятых: “Всё великое видится на расстоянии”

В статье рассматривается своеобразие эпохи шестидесятых годов ХХ столетия как феномена украинской культуры в произведениях Владимира Дрозда “Мы встречались на солнце, глазами...” и Ирины Жиленко “Homo feriens”.

Ключевые слова: “шестидесятническое возрождение”, шестидесятники, творчество, литературная работа.

Yashina L. I. Generation of 60-ties: “All great sees on the distance”

The article deals with the peculiarity in XX century and regards that period as a phenomenon in Ukrainian culture, which has found its reflection in the letters by V. Drozd in his work “Our eyes met under the sun” and in the book by I. Zhelenko “Homo feriens”.

Key words: “renascence of 60-ties”, the writers of the 60-th, creativity, literary work.

Журналістика та видавнича справа
на Сході України

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Жулинський

О. В. Антонова

**ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ КРИТИКА ПЕРЕД АВТОРОМ І ЧИТАЧЕМ
(НА МАТЕРІАЛІ ПУБЛІЦИСТИКИ М. ЖУЛИНСЬКОГО)**

У системі світоглядних домінант публіцистики М. Жулинського важливу роль відіграє мотив мистецької критики як віддзеркалення сучасності. Звернення до розгляду літературно-критичного дискурсу національно-світоглядної публіцистики митця дасть змогу простежити еволюцію мистецтвознавчих поглядів митця в органічному зв'язку з формуванням його громадянської позиції, розкрити особливості творчої майстерності автора, віднайти базові ціннісні орієнтири у сфері літератури.

Беручи до аналізу вагомий пласт літературно-критичного дискурсу публіцистичної творчості М. Жулинського, ставимо за мету окреслення суспільної ролі критики, тих задач, що їх митець ставить перед критиком і критикою, виокремлення авторської оцінки української літератури. Об'єктом дослідження виступають публіцистичні та літературознавчі твори митця.

У сучасному журналістикознавстві простежується тенденція до комплексного розгляду літературно-критичного доробку в межах публіцистики. Зокрема, дослідження сучасних науковців В. Галич, Л. Сілевич, С. Гришиної дають підстави розглядати літературно-критичні твори як невід'ємну частину публіцистичної спадщини автора. Так, В. Галич зазначала, що “висвітлення проблем української літератури 60-х – 90-х років та перспектив її розвитку становить органічну складову нарративного дискурсу публіцистики Олеся Гончара” [1, с. 201]. Досліджуючи творчість Є.-Ю. Пеленського, Л. Сілевич пропонує до уживання термін “літературознавча публіцистика” [2], що вказує на синтетичний характер творів такого типу, поєднання наукової літературознавчої змістової складової з публіцистичною формою викладу. С. Гришина у дисертації “Українська публіцистика 60-х і 90-х років ХХ століття в контексті національного відродження (ідеї і тенденції)” застосовує комплексний підхід до літературно-критичної спадщини митців-шістдесятників, розглядаючи їх водночас як елементи джерельної та теоретичної бази дослідження, підкреслюючи невіддільність літературно-критичних праць автора від його

публіцистики та їх синтетичний характер [3].

Актуальною протягом усієї творчої діяльності для М. Жулинського була проблема відповідальності критики перед письменником та перед читачем, що неодноразово підіймається публіцистом. “Відповідальність таланту” [4, с. 161], усвідомлення потреби хірургічної точності критичного слова стали визначальними рисами творчості митця. У розвідці, присвяченій спадщині В. Яворівського, літературознавець, вдаючись до образного, метафоричного осмислення дійсності, говорить про моральні засади творчості, про важливість особистісних якостей митця для створення якісних художніх та критичних творів: “Викривати, розвінчувати – остережемося. <...> Якщо цей сатиричний скальпель заховати в рукаві і, скориставшись слушною нагодою, черкнути по якомусь чирячку? І зразу ж озирнутись навколо з веселою посмішкою, мовляв, я тут випадково, ось дивіться, в мене в руках нічого ж нема. А згодом кресанути ще раз і ще раз... <...> Висміювати легше, ніж утверджувати. Щоб утверджувати, слід досліджувати, пізнавати” [4, с. 269 – 270]. М. Жулинський таким чином окресливши власне творче кредо, висловив вагоме за глибиною і місткістю застереження, що однаковою мірою стосується як письменника, критика, так і публіциста – не поранити бездумно словом, не скалічити, а лікувати, обережно, вдумливо виправляти недоліки і суспільства, і твору. Призначення критики, за глибоким переконанням М. Жулинського, не в “розносі” недолугих творів, який чомусь більше в пошані [5, с. 2], а у віднайденні ціннісних орієнтирів, мистецьких дороговказів для письменників та читачів, у допомозі пізнати й зрозуміти багатоманітність та художню своєрідність твору. І думка критика не може бути істиною в останній інстанції. “Це застереження для власного сумління, оскільки не можна бути певним, що твої оцінки, твої критичні узагальнення остаточні, незаперечні. Це <... > наближення до пізнання складного процесу витворення літературної долі людини в усій її життєвій та творчій складності” [4, с. 5] – так охарактеризував митець свою критичну діяльність.

Мистецтво літературної критики, маючи на меті “поцінування художньої своєрідності нових літературних творів, їх естетичної якості” [6, с. 413] вимагає від науковця-критика перш за все глибинної мотивації, непохитних моральних принципів, внутрішньої свободи та розкутості мислення, усвідомлення власного обов’язку та особистої відповідальності перед аудиторією. М. Жулинський неодноразово звертав увагу на ті вимоги, що до критика висувають як читачі, так і письменники. У книзі “Наближення” митець, говорячи про стан радянської літературно-критичної думки, писав: “Обов’язок критики – не обстоювати узвичаєне, не повторювати загальноновизнане, а переосмислювати відоме, заперечувати аналітично стереотипні уявлення і усталені судження” [4, с. 255]. Намагаючись протистояти усталеній заідеологізованій методиці літературно-критичного аналізу, шаблонності

догматичних тверджень, пафосу ідеалізації, М. Жулинський розглядає письменника як неповторну особистість, акцентує увагу не на типовому, а на унікальному, не затискує творчість письменника в лещата канонів мистецького напрямку. Заперечуючи прокрустове ложе соцреалізму, яким в якості взірця оперувала радянська критика, митець писав: “Взагалі, наша критика ніколи не замислювалась над тим, чому один прозаїк має одне творче обличчя, інший – ще інше, третій – зовсім відмінне. В таких випадках мова ніколи не заходить про відмінність індивідуальностей, відмінність психічної структури, відмінність духовної організації” [4, с. 95]. М. Жулинський обстоював й обстоює думку про те, що обов’язком критика є перш за все відзначення своєрідності звучання голосу молодого митця, а не у прилученні його творчості до якогось напрямку [4, с. 3].

На жаль, радянська літературна критика здебільшого існувала й діяла за іншими принципами. Зіткнувшись з радянською ідеологічною машиною в дії, М. Жулинський, з болем писав про трагічний стан літератури, спричинений формально-ідеологічним підходом до її аналізу, про ганебну роль літературної критики як партійного цензора мистецтва. Критика ставала на шляху літератури до читача, силоміць розриваючи дискурсивний ланцюг “письменник – книга – читач”, що його автор виніс у заголовок гострої, емоційної, насиченої пафосом стривоженого слова статті. У ній М. Жулинський, звертаючись до типової для радянського літературного життя, але страшної в усій своїй абсурдності події, писав про повість І. Чендея “Іван”: “Судили книжку, виривали (на догоду ідеологічно спекулятивній тезі) книжку з духовної тріади: письменник – книга – читач, виривали те необхідне кільце з духовного ланцюга, яким єднається письменник зі своїм народом. Судили книжку за те, що її творець своїм мистецьким самовиявом порушив унормовані постулати ідеологічного припису. І хто від цього виграв? Партія? Народ? Література? Усі програли” [7, с. 6]. На думку критика, лише мистецька вартість твору може і має бути мірилом його доречності, підставою для оприлюднення, захистом від забуття. Ганебність та пагубність винесення у наріжні камені літератури ідеологічної правильності твору та вивіреності партійних поглядів його автора демонструє нам українська історія. Відзначимо, що ці слова завдяки своєрідній розімкненій семантичній структурі набувають прогностичності, актуальності, не прив’язаної до конкретних темпоральних реалій дійсності. Сьогодні, після хвилі політичних, економічних, соціальних змін, стаття М. Жулинського набула нової актуальності й підштовхує замислитись над сучасним літературним життям, зіставити його з минулим, щоб уникнути повторення фатальних помилок. Варто замислитись над тим, чи засвоїла українська література урок історії, коли знову мистецька довершеність підміняється орієнтацією на економічну вигідність подібно до того, як за часів СРСР визначальною для рішення про друк творів була ідеологічна правильність письменника. Для переосмислення рядків

“Письменник – книга – читач, або Наслідки ідеологізації духовної тріади”, для застереження від накладання матриці минулого досвіду на сьогодні дає підстави й створення Національної експертної Комісії України з питань захисту суспільної моралі, аби уникнути її перетворення на аналогічний радянській цензурі механізм відторгнення від читачів опальних книжок.

Звертаючись до читачів часу сьогоднішнього з риторичними питаннями про те, хто виграв від суду над книжками, і кого засуджувати за силоміць вирвані на довгі десятиліття з вітчизняного літературного процесу твори, М. Жулинський мудро застерігає від нерозважливого звинувачення абстрактної “Компартії”. Бо провина за це ідеологічне насилля над літературою лежить не лише на партійних можновладцях. Відповідальні за це і критики, що з різних причин – через переконання, громадянську позицію, страх перед системою, тиск згори – активно втілювали настанови партії в життя, писали нищівні рецензії, таврували чужорідні для радянської літератури теми й образи. Публіцист відверто пише про це: “Ми безжально судили книжку, відчужували її від автора, вихоплювали нещадно з рук читача” [7, с. 6], – недвозначно уживаючи займенник “ми”, аби не тільки наголосити на відповідальності заангажованих літературознавців, а й відчуваючи власну причетність до тих подій. Як людина високої чесності та свідомих моральних принципів, М. Жулинський не відкараскується від минулого, вдається до огульних інвектив колегам-літературознавцям, не таврує комуністичну систему, аби обілити себе, не намагається виправдатись. У розмові з В. Абліцовим [4, с. 13] митець зізнається, що не витримав би долі Світличного чи Стуса, тому був змушений пристосовуватись до системи, щоб зберегти життя. Втім, незважаючи на це, митець залишився вірним собі, своїм життєвим принципам, не заплямив честі й гідності нищістю. В. Дрозд, близький друг публіциста, згадував у передмові до книги його мемуарів про його виняткову чесність та незрадливість совісті: “Саме він, Микола Жулинський, стане єдиним із наших літературознавців, хто наприкінці вісімдесятих публічно визнає свою критику “Катастрофи” помилковою” [8, с. 9]. Чесність перед собою, перед письменниками та читачами М. Жулинського стали життєвим та професійним кредо митця, що стало осердям вдумливої, виваженої, чесної та принципової критики митця.

Отже, звернувшись до розгляду творчої спадщини М. Жулинського, доходимо висновку про глибоке усвідомлення митцем тієї відповідальності, що має літературна критика перед письменником і читачем, його стійкі моральні засади як критика і як людини. М. Жулинський, декларуючи у своїх творах високі вимоги до професії критика, на нашу думку, став гідним їх втіленням.

Література

1. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності: Монографія / В. М. Галич. – К. :

Наук. думка, 2004. – 816 с. **2. Сілевич Л.** Літературознавча спадщина Є.-Ю. Пеленського – складник історії українського красного письменства / Л. Сілевич // Вісник Львівського університету. Серія журналістика. Випуск 26 // [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.lnu.edu.ua/faculty/jur/publications/visnyk26/Statti_Silevych.html.

3. Гришина С. В. Українська публіцистика 60-х і 90-х років ХХ століття в контексті національного відродження (ідеї і тенденції): дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.08 – “Журналістика” / С. В. Гришина – К., 2004.

4. Жулинський М. Г. “Я не знаю, чи витримав би долю Стуса, Світличного...” / Записав Абліцов В. // Голос України. – 1998. – 6 берез. – С. 13.

5. Жулинський М. Г. “Ми завжди були під ідеологічним ковпаком / Записала Фоменко К. // Комс. знамя. – 1990. – 22 авг. – С. 3

6. Жулинський М. Г. Який дефіцит загрозливіший: енергоносіїв чи духовної енергії? / М. Г. Жулинський // Сучасність. – 1998. – № 11. – С. 22 – 34.

7. Жулинський М. Г. Письменник – книга – читач, або Наслідки ідеологізації духовної тріади / М. Г. Жулинський // Літ. Україна. – 1990. – 12 лип. – С. 6.

8. Дрозд В. Українська душа на Голгофі ХХ століття / Жулинський Г., Жулинський М. То твій, сину, батько: українська душа – на Голгофі ХХ ст. / Г. Жулинський, М. Жулинський; Монтаж свідчень, документів та коментарі В. Дрозда. – К. : Ярославів Вал, 2005. – С. 8 – 13.

Антонова О. В. Відповідальність критика перед автором і читачем (на матеріалі публіцистики М. Жулинського)

Стаття присвячена дослідженню поглядів М. Жулинського на соціальну роль критики та її місце у суспільному й культурному житті, аналізу тих завдань, які публіцист ставить перед критиком і критикою, окресленню системи ціннісних орієнтацій митця.

Ключові слова: публіцистика, критика, ціннісні орієнтації.

Антонова О. В. Ответственность критика перед автором и читателем (на материале публицистики Н. Жулинского)

Статья посвящена исследованию взглядов Н. Жулинского на социальную роль критики и ее место в социальной и культурной жизни, анализу тех заданий, которые публицист ставит перед критиком и критикой, очерчиванию системы ценностных ориентаций автора.

Ключевые слова: публицистика, критика, ценностные ориентации.

Antonova O. V. Critic's responsibility before author and reader (on material of publicism of M. Zhulinsky)

The article is devoted to the lineation of public role of criticism in M. Zhulinsky's publicistic creation, those tasks, that their artist puts before a critic and criticism, to the selection of author estimation of Ukrainian literature.

Key words: publicistic creation, criticism, value orientations.

УДК 070.41:821.161.2 – 92.09

Ю. Є. Біловол

МЕТАФОРА В ПУБЛІЦИСТИЦІ ПИСЬМЕННИКІВ

Письменницька публіцистика на зламі епох відіграла неабияку роль у пробудженні суспільної свідомості й формуванні української політичної нації. Аналітичні, пристрасні, викривальні виступи майстрів пера не тільки розкривали важливі для соціуму політичні поняття, а й впливали на емоційну сферу реципієнтів. Одним з таких вербальних засобів, що забезпечує сугестивний потенціал тексту, успішність комунікативного акту, відтворює індивідуально-авторську картину світу митця й увиразнює пресовий дискурс, є метафора. Її роль важко недооцінити: метафора збагачує інформативне наповнення матеріалу; насичує образами тканину тексту, роблячи його більш виразним, яскравим і емоційно впливовим; виступає засобом актуалізації уваги адресата; підкреслює позицію автора, а в політичному дискурсі, зафіксованому в засобах масової інформації, за словами В. Калько, виступає інструментом впливу, а то й маніпулювання свідомістю [1, с. 170].

Останнім часом написано десятки наукових праць (дисертації, монографії, статті), об'єктом дослідження яких є метафора. Таке розмаїття наукових пошуків пояснюється не тільки традиційним серед філологів трактуванням метафори як тропи, засобу увиразнення мови, а й наявністю нових підходів у тлумаченні цього художнього засобу. Із зацікавленням процесами метафоризації представників інших гуманітарних напрямів усе більшого розповсюдження набуває погляд на метафору як на “ключ до розуміння основ мислення” [2, с. 6].

На матеріалі творів письменників цей художній засіб у своїх кандидатських дисертаціях аналізували Т. Матвеева “Метафора як виразник стилю М. Коцюбинського” (Одеса, 1996), Л. Кравець “Семантико-граматична структура метафори (на матеріалі поетичних творів М. Зерова)” (К., 1997), Н. Варич “Структура метафори в поезії Б.-І. Антонича” (Харків, 1998), Т. Єщенко “Метафора в українській поезії 90-х років ХХ століття” (Запоріжжя, 2001), Т. Кіс “Еволюція художньої метафори: лінгвокультурний аспект” (К., 2001), Л. Дмитришин “Метафоричні структури у творчості поетів Празької школи” (К., 2006), Л. Тиха “Метафора в поетичному дискурсі Івана Драча” (К., 2007) тощо.

Як мовний засіб політичної комунікації метафору досліджували закордонні (А. Баранов, Ю. Караулов, В. Володіна, В. Костомаров, Г. Солганик, А. Чудінов та ін.) й українські (І. Брага, Х. Дацишин, Л. Павлюк, О. Сербенська, І. Філатенко, О. Чадюк, Г. Яворська та ін.) вчені.

Когнітивну теорію метафори сформували наукові праці Дж. Лакоффа, М. Джонсона, Е. Маккормака, Р. Гаскелла, А. Баранова та ін. Згідно з цією теорією метафора знаходить свій вияв не лише в мовній сфері, а й у поняттєво-мисленнєвій. Людина живе метафорами, мислить ними. Мовні метафори можливі тому, що саме мислення людини метафоричне [3]. Е. Маккормак трактує метафору як “когнітивний процес, який виражає і формулює нові поняття”, а також як “культурний процес, за посередництвом якого змінюється сама мова” [4, с. 363]. Російський теоретик А. Баранов процеси метафоризації вважає специфічними операціями над знаннями, що призводять до зміни їх онтологічного статусу (невідоме стає відомим, а відоме – цілком новим) [5]. Т. Кіс у дисертації “Еволюція художньої метафори: лінгвокультурний аспект” пропонує розглядати концептуальну метафору “...як таке мовне явище, що є відображенням ментальних моделей, які виникають у свідомості людини внаслідок її пізнавально-мовленнєвої діяльності” [6, с. 7].

Теоретики когнітивної лінгвістики інтерпретують метафору як спосіб пізнання світу, репрезентант мовної картини світу, засіб вторинної номінації явищ дійсності, а точніше – “найпродуктивніший креативний засіб збагачення мови, вияв мовної економії, семіотичну закономірність, що виявляється у використанні знаків однієї концептуальної сфери на позначення іншої, схожої з нею в якомусь відношенні” [7, с. 326].

Ураховуючи нові підходи в тлумаченні метафори, намагатимемось здійснити комплексне дослідження метафоричного наповнення мотивів українського державотворення, виділених на основі публіцистичних творів О. Гончара, І. Драча, П. Мовчана, Ю. Мушкетика, Б. Олійника, Д. Павличка й В. Яворівського, а відтак окреслити образ України, зафіксований у письменницькому публіцистичному дискурсі. Такою є мета нашої статті.

Як один з яскравих і часто вживаних письменниками-публіцистами засобів вираження мови, метафора дозволяє проаналізувати індивідуально-авторську мовну картину кожного митця, інтерпретацію ними суспільно-політичних реалій, забезпечує комунікативний і впливовий потенціал тексту. Оскільки вплив на оцінні позиції реципієнтів є визнаною ознакою публіцистики, метафора є тим тропом, що оживлює мову автора, робить його думку оригінальною, іноді несподіваною, посилюючи тим самим результативність комунікативного акту. Тим більше, що мова письменника вже первісно багата на тропи, і це (у сукупності з іншими ознаками) дозволяє науковцям говорити про письменницьку публіцистику, як про окреме наукове поняття, яке “... в системі журналістських жанрів <...> формально відноситься до публіцистичного роду, очолюючи специфічну й різноманітну групу жанрів художньої публіцистики, яка відрізняється від наукової, політичної, конфесійної й власне журналістської публіцистики” [8, с. 70].

У публіцистичних творах О. Гончара, І. Драча, П. Мовчана, Ю. Мушкетика, Б. Олійника, Д. Павличка й В. Яворівського виразно постає образ України: спочатку однієї з республік Радянського Союзу, пізніше – незалежної держави. Цей публіцистичний образ вимальовується на основі висловлювань письменників, зафіксованих у періодичних виданнях і збірниках власних творів, і складається з ключових слів, концептів, серед яких виділяємо провідні: *держава, нація, мова, культура, Чорнобиль*. Прагматичним ефектом цього створюваного образу є вплив на формування у свідомості реципієнта оцінних позицій щодо держави, задіяння його емоційної сфери.

З активним розвитком когнітивної лінгвістики поняття “концепт” і тлумачення основних концептів медіа-дискурсу набуло особливої популярності й стало одним із напрямів дослідження в гуманітаристиці. Відштовхуючись від сприйняття концепту як лінгвокультурологічної категорії, одиниці концептосфери й національної ментальності, під концептом (слідом за Л. Василюк) розумітимемо категорію, “... оперуючи якою публіцист у системі ЗМІ висловлює думку, увиразнюючи її через загальнокультурний код і формуючи суспільну свідомість” [9, с. 156]. Нашим завданням є висвітлення метафоричного наповнення найважливіших концептів письменницького публіцистичного дискурсу, кожен з яких є семантичною основою певного (мовного, національного, екологічного тощо) мотиву державотворення.

У статті користуватимемось розширеним трактуванням метафори, поділяючи думку Ю. Тимошенка, що на сьогодні оптимальним є таке визначення метафори, “... коли нею є і власне метафора, і символ, і алегорія, і емблема, і персоніфікація, і гіпербола, і симфора, і семіметафора, і метафоричний епітет” [10, с. 5], оскільки перш за все приділятимемо увагу аналізу комунікативної майстерності авторів під час творення публіцистичного образу України та його впливу на почуття й розум аудиторії.

Традиційним для сучасного мас-медійного дискурсу є представлення держави як живої істоти, людини. Антропоморфна метафора є найпродуктивнішим семантичним типом метафорики, зафіксованої в публіцистичних текстах письменників, і це пояснюється особливостями людського мислення щодо пізнання й трактувати невідомого на основі своєї участі в ньому. Контекстуальними синонімами до слова “держава” в письменницькому публіцистичному дискурсі виступають слова Україна, Українська держава. Зокрема: “Україна йде до суверенітету. Нелегко, складно, але ж таки крок за кроком іде” [11, с. 362]. “Відомо, що зараз Україна задихається від перенасиченості промисловістю, особливо шкідливою хімічною, люди страждають від хвороб, забруднюються води, підупадають поля, тут і там непридатним для життя стає навколишнє середовище” [11, с. 53]. “Україну вбивають під прапором фальшивої демократії” [12, с. 767].

“Доки сучасна держава в усій своїй бюрократичній величі не схилиться над згорьованим, збезчещеним, голодним і холодним своїм громадянином, доти всі зусилля будуть не лише марними, але й образливими” [13, с. 200]. “П’ятнадцять років Україна бредє в тумані, з останніх сил розгрібаючи його і шукаючи твердої стежки, прислухаючись до спокусливих голосів політичних торговців, захованих у цій каламуті” [14, с. 3]. Для метафор цього семантичного типу помітною є поступова зміна їх позитивної конотації негативною, що відображає загальні тенденції в сприйнятті письменниками реалій українського державотворення. Виступаючи за розвиток і утвердження незалежної України, митці висловлюють занепокоєння тими процесами, що супроводжують країну на цьому шляху. Нестабільність і недовіра словам і діям державних керманівців не сприяє формуванню позитивного образу держави, створюваному як письменницькою публіцистикою, так і усім мас-медійним дискурсом.

Продуктивною в публіцистичних текстах майстрів слова є метафорична модель будови. Представлення держави як будівлі асоціюється в реципієнта з його захистом від несприятливих факторів; удосконаленням, ремонтом власної оселі, що забезпечить у майбутньому стійкі життєві пріоритети. Наприклад: “Вийти з тяжких кризових явищ допоможе нам тільки рішучий демонтаж віджилих понять і схем, тільки надійне згуртування – на вищому рівні – всіх національних будівничих сил” [11, с. 373]. “...наближається доба, коли благословенна пані смерть прорідить лави закоренілих рабів, малоросійщина стане спогадом, а нові покоління українців житимуть у своїй державі, постійно будуючи й постійно ремонтуючи її відповідно до вимог нових часів” [12, с. 765]. “... не переставляти меблі в тісному й підгнилому від грибка лицемірства домі, мурувати новий будинок на фундаментах загальнолюдських ідеалів – цього ми прагнемо й вимагаємо” [12, с. 88]. “Найголовніше, що нам треба змінити, – це провітрити гнилий інвестиційний клімат в Україні, на який скаржилися й скаржаться зарубіжні інвестори” [12, с. 761].

Створення публіцистичного образу нашої держави за допомогою метафори гри спостерігається в письменницькому публіцистичному дискурсі не часто: “З Україною, самостійним гравцем на міжнародному політичному полі, змушені рахуватися і наші сусіди, і євроатлантичні структури, і система Організації Об’єднаних Націй” [12, с. 756].

Концепт нація є також об’єктом метафоризації. Його змалювання відбувається за допомогою метафор із сигніфікатом зі сфери релігії: “Єднаються сьогодні не просто землі, міста, ландшафти, це ж єднається нація, єднається її колись розтерзана, зранена, але не вбита, знову воскресаюча душа!” [11, с. 349]. “Одначе не все вдалося вандалам та руйначам, не під силу їм виявилось вбити душу народну” [11, с. 358]. “Звичайно, нелегко одразу психологічно змінитися людям, які упродовж багатьох літ почували себе духовними зеками” [11, с. 80].

Потужний впливогенний потенціал публіцистичних текстів О. Гончара, І. Драча, П. Мовчана, Ю. Мушкетика, Б. Олійника, Д. Павличка й В. Яворівського формують метафори, об'єктом метафоризації яких є концепт мова. Наприклад: "XX століття принесло нашій мові й культурі високі злети й найскладніші випробування. Ми знали український Ренесанс 20-х років, але ж потім знали й терор сталінського "великого перелому", бачили нещадні ті зими, коли українську мову пакувалося в спецпереселенські вагони, чий маршрути пролягали в зловісну безвість, наповнюючи простори тужливим воланням мільйонів людей, відірваних зі своїми сім'ями від рідної землі, від рідних вод і від ясних українських світанків. Почуло цю мову заполярне крайсвіття, топили її в океанських баржах, заганяли слово Тарасове в тундру й тайгу" [11, с. 66]. Подібні метафори сприяють формуванню негативної соціальної оцінки щодо мовної політики, впроваджуваної в Україні за часів її входження до складу СРСР, і мають випереджувальний характер, аби подібні дії не повторювалися в період незалежного розвитку Української держави.

Характерним для створюваного письменниками публіцистичного образу держави є метафоризація мови за ознаками людини: "З господині у своєму власному домі вона (українська мова. – Ю. Б.) обернута в служницю, яку пани кличуть до столу лише для того, щоб перед гостями продемонструвати свою демократичність і культуру" [12, с. 51]. "...державний статус української мови берегтиме її від того, щоб вона не ставала наймичкою у власному домі, щоб не мучилася безкровністю своєю, щоб не пропадала" [12, с. 73]. За допомогою антропоморфних метафор подібного роду письменники наголошують на соціальному статусі української мови, яка не повинна у власній державі обстоювати своє право на існування й повноцінний розвиток, а займати належні їй позиції.

У єдності з висвітленням мовного питання порушуються проблеми культурного розвитку України. Для метафор на позначення реалій української культури характерні здебільшого негативні конотації, адже реальний стан речей у цій сфері не дозволяє письменникам-публіцистам – її безпосереднім представникам – добирати оптимістичні художні засоби. Зокрема: "Чорнобилеві поліському, ядерному передував Чорнобиль руйнування культури, Чорнобиль репресій, терорів, масових депортацій, якими диктатура розтерзувала Україну впродовж десятиріч" [11, с. 84]. "...якщо попередні роздуми про українську економічну політику чи політичну економію ще можуть бути предметом дискусій, то становище науки, культури, освіти, мови, духовності нагадує глибоку відкриту рану, що проходить по кожному, через весь організм нації, душить його смертними метастазами" [13, с. 182]. За допомогою таких метафор автори змушують суспільство змінити свої підходи до сфери культури, залишкових принципів її фінансування й завжди пам'ятати, що "мірилом величі нації є її культура" [16, с. 530].

У публіцистичних текстах письменників Чорнобиль виступає як відправна точка України на шляху її державотворення. Чорнобиль розбудив державу, змусив замислитися над майбутнім її нації. Страшна трагедія стала тим каталізатором, що прискорив утілення прагнень українців жити в суверенній країні: “І не шукайте таємниці, чому так швидко, так вибухово політизувалась поступлива, повільна Україна. До суверенітету її ЖЕНЕ Чорнобиль” [17, с. 46]. “Чорнобиль стрепенув нашу душу, реально показав нам, що підійшли ми до прірви, до безодні – і всі наші культурницькі змагання – ніщота ніщот, собаці під хвіст, троянда під хвіст, троянда під бульдозером” [13, с. 212].

Отже, виділивши головні концепти письменницького публіцистичного дискурсу, що лягли в основу певного мотиву українського державотворення, ми простежили метафоричне наповнення кожного з них. Проаналізований матеріал дозволяє зробити висновок, що метафора є одним з яскравих засобів творення публіцистичного образу держави, зафіксованого в публіцистичних текстах О. Гончара, І. Драча, П. Мовчана, Ю. Мушкетика, Б. Олійника, Д. Павличка й В. Яворівського. Для більшості суспільно-політичних метафор характерні негативні конотації, що цілком відображає реальний стан справ в українському суспільстві. Майстерно дібрані письменниками метафори формують сугестивний потенціал їх публіцистичних текстів, відтворюють індивідуально-авторську мовну картину митця й забезпечують успішність комунікативного акту.

Література

- 1. Калько В.** Концептуальна метафора війни в сучасному українському політичному дискурсі / В. Калько // Українська журналістика: умови формування та перспективи розвитку: [зб. наук. пр.] – Черкаси, 2007. – С. 170 – 173.
- 2. Арутюнова Н. Д.** Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры : сб. / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. – М. : Прогресс, 1990. – С. 5 – 43.
- 3. Лакофф Дж.** Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон // Теория метафоры : сб. / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. – М. : Прогресс, 1990. – С. 387 – 415.
- 4. Маккормак Э.** Когнитивная теория метафоры / Э. Маккормак // Теория метафоры : сб. / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. – М. : Прогресс, 1990. – С. 358 – 386.
- 5. Баранов А. Н.** Русская политическая метафора : Материалы к словарю / А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов. – М. : Ин-т русского языка РАН, 1991. – 193 с.
- 6. Кіс Т. Є.** Еволюція художньої метафори. Лінгвокультурний аспект: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / Ін-т мовознавства ім. О. Потебні НАН України. – К., 2001. – 19 с.
- 7. Селіванова О. О.** Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
- 8. Галич В.** Дефиниция понятия “писательская публицистика” // Журналистика-2008: стан, проблеми і перспективи : матеріали 10-й

Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі / Рэдкал.: С. В. Дубовік (адк. рэд.) [і інш.]. – Вып. 10. – Мінск : БДУ, 2008. – С. 69 – 71.

9. Василик Л. Є. Номінативний та метафоричний концепти в публіцистичному тексті / Л. Є. Василик // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія. – 2007. – № 766. – Вип. 51. – С. 249 – 252.

10. Тимошенко Ю. В. Метафора в структурі художньої свідомості: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 / НАН України; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2001. – 17 с.

11. Гончар О. Чим живемо: На шляхах до українського Відродження / О. Гончар. – К. : Укр. письменник, 1993. – 400 с.

12. Павличко Д. Українська національна ідея : Статті, виступи, інтерв'ю, документи / Д. Павличко. – К. : Основи, 2004. – 771 с.

13. Драч І. Від Форуму до Форуму / І. Драч. – К. : Форум творчої молоді України, 2006. – 272 с.

14. Яворівський В. На Майдані / В. Яворівський // Літ. Україна. – 2006. – 21 верес.

15. Олійник Б. Крилиці моралі та духовна посуха : Статті, виступи, публіцистичні роздуми, інтерв'ю / Б. Олійник. – К. : Радянський письменник, 1990. – 278 с.

16. Мовчан П. Твори в трьох томах / П. Мовчан. – К. : Просвіта, 1999. – Т. 3: Координати часу : Літературно-критичні статті, публіцистика, есе. – 584 с.

17. Яворівський В. І засурмив янгол... : У 3 т. / В. Яворівський. – К. : Глобус, 1993. – Т. 1: Публіцистика, новели, роман. – 320 с.

Біловол Ю. Є. Метафора в публіцистиці письменників

У статті розглянуто когнітивні й прагматичні аспекти метафорики публіцистичних творів письменників.

Ключові слова: метафора, концепт, письменницька публіцистика.

Біловол Ю. Е. Метафора в публицистике писателей

В статье рассматриваются когнитивные и прагматические аспекты метафорики публицистических текстов писателей.

Ключевые слова: метафора, концепт, писательская публицистика.

Bilovol J. Y. Metaphor in the authors' publicism

The article examines cognitive and pragmatic aspects of the authors' publicism texts metaphor.

Key words: metaphor, concept, author publicism.

УДК 821.161.2 – 92.09 +929 Шпол

О. О. Кулініч

**ПУБЛІЦИСТИКА ЮЛІАНА ШПОЛА:
ТЕМАТИКА ТА ОСОБЛИВОСТІ**

Як правило, у центр уваги науковців потрапляє публіцистика відомих письменників або журналістів. Але дослідження публіцистичної спадщини письменників, які в силу різних причин були забуті історією, може бути надзвичайно пізнавальним для вивчення епохи, в яку жила і творила особистість. Саме такою, заслуговуючою на увагу дослідників, і є творчість Михайла Ялового, поета, драматурга і публіциста 20-х рр. ХХ ст., літературний псевдонім якого Юліан Шпол.

Історично склалося так, що особистість Михайла Ялового стоїть осторонь тих письменників, яких активно досліджують науковці. У першу чергу це Микола Хвильовий, Василь Еллан-Блакитний, Михайло Семенко. Ім'я Юліана Шпола стоїть у кращому випадку тільки у переліку імен його колег-сучасників. До цього часу вийшло небагато досліджень постаті М. Ялового у літературному процесі: підрозділ у підручнику “Історія української літератури ХХ століття” [1, с. 335 – 337], підрозділ у кн. О. Мукомели “З порога смерті: Письменники України – жертви сталінських репресій” [2], стаття М. Сулими [3], передмова Олександра Ушкалова до вибраних творів Ю. Шпола “Драстуй, Юліане Шпол!” [4] та його стаття “Юліан Шпол: штрихи до літературного портрета” [5]. Основну увагу дослідники приділяли оцінці художніх творів М. Ялового, у той час як його публіцистика майже зовсім залишилась невисвітленою. Отже, необхідність дослідження публіцистичної спадщини Ю. Шпола очевидна, що й обумовлює актуальність даного дослідження. Мета нашої публікації – проаналізувати найяскравіші публіцистичні твори письменника, які у свій час виходили друком у періодиці, і визначити їх тематику та особливості.

Об'єктом дослідження є публіцистичні статті, які виходили у середині 20-х рр. ХХ ст., а саме “Перші хоробрі”, “До об'єднання АсКК (“Комункульт”) із “Гартом”. Предметом – теми, поетичні і риторичні особливості названих творів Юліана Шпола.

Публіцистика активно досліджувалася українськими і зарубіжними вченими, такими як В. Галич, В. Здоровега, В. Лизанчук, М. Черепанов та ін. Про завдання публіциста чітко висловився В. Здоровега, зазначивши, що в основі його праці – “відкриття суспільних колізій, аналіз суперечностей, виявлення проблемної ситуації” [6, с. 144], “йому потрібні сміливість і мужність для постановки важливих, але часто болючих, дискусійних питань” [6, с. 144]. Автор публіцистичних творів, висловлюючи свої думки, підкріплює їх описом

подій, наведенням фактів, власними міркуваннями і роз'ясненнями поставленої проблеми. Просто, зрозуміло, однозначно і яскраво він має донести до читача власну ідею. “Я займаю таку-то позицію, свідчить він. А щоб ви, читачі, мені повірили, я доведу її прикладами з життя, аналізом життєвих фактів, розповіддю про таких-то і таких-то реальних осіб та іншими аргументами. Моє головне завдання... схилити читачів на свою позицію, зробити з них своїх однодумців, приєднати до того суспільно-політичного вектора, який займає дана газета” [6, с. 145].

У публіцистичних творах обов'язковим є конфлікт, у постановці якого автор виступає зі своєю яскраво вираженою позицією, засуджуючи або схвалюючи певні явища, факти і картини дійсності. І нарешті, публіцистика злободенна у розкритті проблем, які автор, подібно першопрхідцю, показує на сторінках своєї публікації [6, с. 146].

Усі перераховані ознаки яскраво проявляються й у публіцистиці Юліана Шпола. У свій час він був активним учасником як революційних подій, так і літературної дискусії 20-х рр. ХХ ст. Його літературна діяльність була тісно переплетена з журналістською. Він допомагав Василеві Еллану-Блакитному видавати газету “Боротьба”, був редактором газет “Селянська біднота”, “Селянин і робітник”. У 1921 році заснував разом з М. Семенком і В. Алеком “Ударну групу поетів-футуристів”. Активно друкував власні поезії на сторінках часописів “Шляхи мистецтва”, “Всесвіт”, “Червоний шлях”, “Життя і революція”. Активні два роки поетичної праці змінилися організаційною роботою і написанням публіцистичних статей. “Саме в період із 1923 по 1926 роки з'являється основний корпус його публіцистичних творів” [4, с. 10]. О. Ушкалов звертає увагу на його статтю “Перші хоробрі”. Справді, ця публікація, яка вийшла у журналі “Червоний шлях” (1923), є цікавою спробою оцінити постаті Гната Михайличенка, Василя Чумака та Андрія Заливчого – трьох близьких за ідейними переконаннями друзів Юліана Шпола.

У статті наявні ознаки епітафії – художньо-публіцистичного жанру, в якому міститься спроба оцінити померлих як особистостей, що були значущими для громадськості. Як правило, приводом для таких публікацій виступають роковини смерті героїв, що потрапили у центр уваги журналіста. “Восени минуло чотири роки з дня загибелі у Києві в тортурних денікінської охоранки Михайличенка й Чумака і – п'ять років відважної смерті на барикадах проти гетьманщини в Чернігові – Андрія Заливчого” [7, с. 407].

Юліан Шпол був пристрасним поборником пролетарської літератури. З його емоційних рядків постає генезис пролетарської літератури в тісному зв'язку з революційними процесами, для того, щоб з'ясувати місце і роль своїх трьох “хоробрих” героїв. “Трагедією української революції, працюючих мас у той час була майже повальна зрада української інтелігенції... І для кожного більш-менш чесного пересічного інтелігента, справді, треба було мати неабиякого відчуття

пульсу життя, щоб не втратити ґрунту під ногами, встояти під тиском шкурництва і здирництва, не скотитися в багно, коли не шовіністичної реакції, то міщанської пасивності”, – так окреслює письменник тогочасні суспільні процеси. З гіркотою він констатує, що після революції націоналісти по суті розпочали розбудову старого під виглядом нового суспільства, “власної капіталістичної держави по найкращих сучасних зразках” [7, с. 408]. “І небагато було тих, що не впали ниць перед цим знайденим новітнім богом. Ще менше було тих, що не тільки не впали, а навпаки – зважилися зняти голос протесту й стали до бою”. Симпатії Ю. Шпола виключно на боці тих “інтелігентів-революціонерів”, яким болить доля “трудящого люду”, хоч їх і не багато залишилось. Письменник чітко підмічає, що переважна більшість української інтелігенції – вихідці з сільських кіл, а отже є “дзеркалом селянської душі”, горді своїм самопізнанням. Тож він і очікує від них відстоювання інтересів знедолених. Але “локомотив історії” рухається далі, і автор бачить, що інтелігенція не витримує випробувань: “Українська держава, культура, мова з уявних засобів визволення перетворювались в реальні засоби панування й то для тих і тільки тих, хто тримав в своїх руках основний засіб всіх цих засобів – засоби виробництва” [7, с. 409]. Із осудом автор спостерігає, як колишні мрії, ідеї руйнуються, й все очевиднішим є повернення панування одного класу над іншим, хоч і в новій формі. Ю. Шпол чітко визначає причини цього: “тягар минулого давить на психіку” [7, с. 410]. Орієнтуючись у класовій боротьбі в першу чергу на селян, інтелігенція, на думку Ю. Шпола, помиляється, бо, як він вважає, справжньою опорою для розбудови нової держави не можуть бути селянські маси, з-поміж яких немає справжньої єдності в інтересах, цілях, настроях, справжня сила – тільки пролетаріат, класово свідомий і організований. Селяни, “об’єднавшись на спільності настроїв моменту”, можуть лише “перекинути догори якого-небудь ворога”, але вони не спроможні “до систематичної упертої послідовної боротьби крок за кроком, до закріплення завойованих позицій і – на основі їх – до розгортання плану дальшого наступу, завоювання дальших позицій” [7, с. 412]. І хто є “той одностайний, послідовний, вилятий з одного металу, що міг би до кінця вести боротьбу”, – запитує автор і тут же дає чітку і пристрасну відповідь: “Пролетаріат! – ось єдина сила, здатна реалізувати в житті самі відважні, самі революційні, самі “святі” кличі й поривання всіх самих передових, самих чесних, самих кращих елементів сучасного суспільства” [7, с. 412].

Правильним, на думку публіциста, шляхом від ідеї національного визволення до ідеї класового визволення і встановлення диктатури пролетаріату йшли кращі представники української інтелігенції, її “перші хоробрі” – Г. Михайличенко, А. Заливчий і В. Чумак.

Перед нами, читачами, послідовно змальовуються портрети цих людей, їх вдача, характери. “Брат” – така була запільна кличка Михайличенка”, – так розпочинається розповідь про Гната

Михайличенка – письменника, громадського діяча, “монолітного революціонера” тих буремних років. Автор подає нам яскравий опис цієї людини, фанатично відданої революційній справі, розмірковуючи, за що його поважали товариші, які риси вдачі зробили його авторитетним з-поміж інших: “він з любов’ю і обережністю плекав у собі бога революції, на вівтар якого зносив всі свої скарби до найглибших, найнепомітніших рухів своєї свідомості, свого чуття... Михайличенко був революціонером в найглибшому розумінні цього слова, якого ніщо не могло спинити в його просуванні до мети, революціонером, що віддавав себе всього, раз і назавжди, революції, послідовно, уперто йшов до неї, без будь-яких натяків на якісь особисті застереження чи вузьку особисту користь”. Кілька яскравих спогадів про життя Г. Михайличенка, – і наче все його життя “багатобарвною ниткою” до трагічної загибелі промайнуло перед уявою читачів.

Якщо Гната Михайличенка називали братом, то Андрія Заливчого – Отелло. Рядки, що описують цього письменника-революціонера, сповнені емоційним натиском: “Його рухлива, темпераментна, гаряча вдача робила його нервом всього запільного життя”, “Заливчий таїв у собі органічну, просто фізичну якусь ненависть до всіх заможніх, пануючих” [7, с. 414]. Енергетика цієї людини передана автором настільки яскраво, що “пружним” здається кожне слово, що докладає черговий штрих до портрету А. Заливчого: “його пронизливі, блискучі “маврські” очі... з величезним зарядом творчої революційної енергії, з неабиякою силою волі...переповнений нетерпеливим бажанням нанести ... рішучий удар” [7, с. 414].

Абсолютно іншим постає перед нами третій “хоробрий” – молодий поет Василь Чумак. Спогади про юнака сповнені сумним ліризмом: “ніжна зажурена постать співця працюючих, хлопчик з квітами революції в тремтячих руках” [7, с. 415]. Його образ постає ніби контрастом до жорстокої тогочасної реальності: “жорстока логіка класової боротьби не знає жалю, не зупиняється перед квітами революції й нещадно перемелює їх на своїх жорнах в одно з бур’янами й шипами” [7, с. 416]. Незважаючи на випробування, які звалило життя на молодого хлопця, він не тільки залишається вірним своїм переконанням, а й ще більше в них укріплюється. Смерть Василя Чумака описана з болем і сумом, рядки сповнені звинувачувального пафосу на адресу його вбивці – денікінського охоронника.

Підсумовуючи спогади, Ю. Шпол робить спробу якимось чином примиритися з образливою, завчасною смертю цих “аргонавтів української інтелігенції”. Автор намагається втішитися тим, що “не загинули наслідки їхніх шукань, боротьби і крові”, що “їхніми слідами пішли їхні спів борці й наступники” [7, с. 416]. Автор намагається впевнити нас і себе у тому, що “народжується й оформлюється новий тип інтелігента, що може дихати тільки повітрям радянського суспільства в пролетарській державі”.

Щира відданість Ю. Шпола ідеям революції, що яскраво простежується в його публіцистиці, змушує замислитися, чому врешті-решт письменник був репресований і знищений фізично, а його творчість позабута. У пошуках відповіді проаналізуємо його статтю і спробуємо знайти причину.

Стаття Ю. Шпола “До об’єднання АсСК (“Комункульт”) із “Гартом” була надрукована у журналі “Культура і побут” (1925), а згодом у кн. “Десять років української літератури” (1917 – 1927) [8]. Від попередньо проаналізованої публікації вона відрізняється і змістовим наповненням, і емоційним звучанням – це пояснення із спробою вираженої оцінки й аргументації, чому “Комункульт” об’єднався із літературним угрупованням “Гарт”. Як відомо з історії, Ю. Шпол та М. Семенко були на чолі центрального бюро АсКК, яка у свою чергу утворилась на основі “Аспанфуту”. Організація проіснувала недовго – усього рік. У статті ми можемо побачити “зсередини”, з погляду Ю. Шпола причини об’єднання “Комункульту” з “Гартом”. На початку свого існування АсКК мала “програму-максимум” – ліквідувати мистецтво як суб’єктивно-емоційний, ідеалістичний метод організації людини і суспільства. І програму-мінімум: створити пролетарську літературу, на першому місці в якій має бути ідеологічний бік, “превалювання...ідеологічної сторони над формально-“художньою” із запереченням поділу “художнього твору” на “форму й зміст” й замість цього поділ його на ідеологію й фактуру” [7, с. 418]. Ю. Шпол упевнений у правильності тих ідей, які висувала АсКК, проблема, на його думку, була у відсутності достатньої кількості кваліфікованих кадрів, “що змогли б, з одного боку, провадити далі розробку й пристосовання до конкретних умов поточного дня теоретичних основ комункультівства, а з другого – утримати б висунені гасла за АсКК, не дали б можливості іншим організаціям використати ці гасла не лише “для себе”, а й проти АсКК” [7, с. 419]. Таким чином відбулася невідповідність між “зовнішніми можливостями й внутрішнім станом самої асоціації”. Я. Мамонтов у зв’язку з цим запропонував організації зробити “передешку”, відмовитися від широкої масової роботи і зосередитися на виробленні своїх кваліфікованих кадрів, виховувати свою “сиру” масу. Але насправді проблеми, які накопичилися в організації, виявилися ще серйозніше: дехто з членів центрального бюро захотів вийти з АсККу, при цьому формальних розходжень у поглядах не було, зате було бажання йти своїм шляхом. До цього додався й той факт, що двоє інших членів ЦБ захотіли приєднатися до “Гарту”, а ще один – реорганізувати “Комункульт”. Перерахувавши всі ці ознаки кризи всередині АсКК, Ю. Шпол приходять до висновку, що подальше самостійне існування її буде “справжнім донкіхотством”. Таким чином, було прийнято рішення “Комункульту” приєднатися до “Гарту”. Юридично АсКК перестав існувати, але заради ідеї, у яку щиро вірив Ю. Шпол – створення пролетарської літератури і культури – йому та його однодумцям слід

уперто і багато працювати “серед широких мас пролетаріату” в межах організацій, які можуть дати можливість подальшої плідної роботи, бо немає сенсу “згнити на пні зі сліпим фанатичним “вірую”. Ю. Шпол вважав, що найкращою в цьому сенсі є “Гарт”, “де об’єднується й кристалізується тепер молода пролетарська культурна Україна”, і “кожен комункультівець знайде собі безмежне поле для поглибленої теоретичної й широкої масової роботи” [7, с. 422]. Задля подолання кризи і подальшого формування пролетарської літератури комункультівці мали це зробити, – упевнений письменник. Отже, ця публікація дає нам цікаву інформацію про стосунки між літературними угрупованнями того часу і динаміку розвитку і спроб реалізації ідеї створення нового комуністичного мистецтва. Ю. Шпол шукає причини того, чому такі складності має ця ідея, коли робляться щирі спроби її втілити у життя. Однією з основних причин він вважає амбіції деяких своїх товаришів. Він не висловлює цю думку прямо, але вона чітко простежується в його описах засідань АсКК і поведінці його колег. Життя різними засобами показувало неможливість побудови нової пролетарської літератури на основі заперечення всього, що було до неї. Гонитва за кількістю “ідейних” письменників вочевидь призвела до того, що кількість “вбила” якість. Усі не можуть бути талановитими літераторами. Але Ю. Шпол шукає пояснення проблемам, пов’язаним із розбудовою нової культури, щиро продовжуючи у неї вірити.

Чергову спробу це зробити ми можемо спостерігати в його статті “На правдивому шляху”, яка вийшла в “Культурі і побуті” у 1926 році. По суті він визнає проблему ще на початку публікації, хоч і пише про це нейтрально: “За останній час у нас відбувається організаційна перегруповка сил на полі пролетарської літератури” [7, с. 424]. Але на цьому його нейтральний тон закінчується, і автор пристрасно починає заперечувати звинувачення, якими була просякнута тодішня культурна атмосфера: це не примхи деяких “зазнавшихся олімпійців”, не “прояв “чужородних” впливів на ... пролетарську літературу”. “Справа тут далеко глибша”, – зазначає письменник і дає своє пояснення тому, що відбувається з літературними організаціями. Вони прийшли у світ із “завзятим бажанням творити”, з вірою в свої сили і здібності, але “без копійки літературного капіталу “за душею”. Замість цього капіталу була масова робота з агітації і пропаганди ідеї пролетарської літератури. Цією діяльністю відразу “вбивали двох зайців”: 1) протиставляли старій **непролетарській** [виділення – Ю. Ш.] літературі **пролетарську** літературну але (тільки) **організацію**, що **платформно** критикувала й цим **боролась** проти старої літератури, і 2) утворювали відповідну атмосферу для **прояву** літературних, письменницьких здібностей серед своєї “маси”, головним чином, серед пролетарської чи взагалі радянської молоді” [7, с. 424]. Саме цим і займалися, на думку Ю. Шпола, “Гарт” і “Плуг”, з яких вийшли у світ талановиті письменники, чим і підтвердили право на існування цих об’єднань. Але те, що було придатним для

початкового періоду накопичення “людського матеріалу”, стало непридатним, коли “серед цієї людської сировини почав зростати літературний капітал”. Для перемоги над старою літературою потрібні нові таланти, нова пролетарська література, а не тільки платформа, – щиро відстоює свою думку Ю. Шпол. Отже, серед нового покоління викристалізувалися справжні таланти, які “вийшли на літературне поле й посіли там певне й досить поважне місце” [7, с. 425]. Тож слід змінювати “характер і завдання самих пролетліторганізацій”. Прийшла пора змінити кількість на якість, а відповідно змінити і форми організацій літераторів. Тепер уже немає такої гострої необхідності “втягувати найширші кола” і “командувати ними через численні філії при всіх сельбудах чи клубах. Навпаки – вибрати те, що вже з цієї маси виросло, скупчити його, організувати, скерувати його волю в бік ... продукційного удосконалення” [7, с. 425 – 426]. Тепер, на думку Ю. Шпола, не треба примушувати кожного члена літорганізації займатися агітаційною роботою, бо це означало гальмування його розвитку й удосконалення. Тому і набула таких гострих форм літературна дискусія у той час. Але дебати, вважає Ю. Шпол, не були марними, бо в результаті утворилась ВАПЛІТЕ, яка “ввібрала в себе весь культурно-письменницький актив б. “Гарту”, вибила ... “козир”... з рук “Плугу”, скупчила в себе все творчо-живе” й активне, розкидане в свій час по інших організаціях” [7, с. 426]. На сумніви, чи не вийде так, що створення ВАПЛІТЕ відсуне первісне завдання, письменник пристрасно відповідає: “Ні, й ще раз ні!” і закликає не плутати різні речі, бо нові завдання – специфічні, а отже, вимагають і специфічних форм організації. І ВАПЛІТЕ не забуватиме про агітаторсько-просвітницьку роботу. Проте найкраще і найширше для неї підходять ті угруповання, які об’єднали в собі широкі кола мас, і найкраще для цього підходять “Гарт” і “Плуг”. Ю. Шпол радить їм відповідно змінити свою структуру, “не напинаючи на себе відповідальної вивіски “письменників, що зовсім не личить ні їхній фізіономії, ні їхньому внутрішньому еству” [7, с. 427]. Завершує свою публікацію Ю. Шпол своєрідним обрамленням, повертаючись до заперечення звинувачення, про яке говорив на початку статті, це не “примхи чи витребеньки “олімпійців”, а розвиток життя призвів і призводить до цієї диференціації не тільки в завданнях, а й в тих організаційних формах, що в них тільки ці завдання й можна виконати” [7, с. 427].

Продовження спостереження за літературною дискусією 20-х ми можемо у наступній публікації Ю. Шпола “Хай живе “Гарт” і “Плуг!” (1926 р.). Хоча стаття розпочинається із слів “Дискусійна лихоманка, здається, кінчається”, наступний текст Ю. Шпола, здається, набирає емоційності і пристрасності. Письменник стоїть на чіткій позиції, яку ще висловив у попередній публікації – організацією, яка об’єднала в собі переважну частину пролетарських письменників, є ВАПЛІТЕ, а “Гарт” і “Плуг” мають стати “широкими масовими організаціями мистецької

самоосвіти”, щоб дати можливість молоді залучатися до написання творів, але “без “письменницької” полуди на очах”. Звісно, така постановка питання не могла не викликати гніву в інших письменників, особливо у тих, хто були лідерами “Гарту” і “Плугу”. Власне, Ю. Шпол про це пише, не приховуючи свого обурення, сарказму та іронії: “Пилипенко ще кричить... Щупак сичить” і “самовіддано” веде “кропательську підкопну роботу” з усіма – малими й великими – Савченками вкупі” [7, с. 428]. Усі негативні реакції на елітаризацію ВАПЛІТЕ Юліан Шпол називає “квилінням”, “скавчанням”, жартами малих діточок, що хочуть бавитися в літературу”. Такі емоції у письменника викликає його обурення тим, що “гартівці” і “плужани” не хочуть зменшити своїх амбіцій називатися письменниками навіть в ім’я ідеї, яку Ю. Шпол вважає головною для всіх ідейно-правильних інтелігентів – створити нову, комуністичну, пролетарську літературу. У його уяві все виглядає логічно і єдино правильно: “Гарт” і “Плуг” залучають до письменницьких спроб широкі маси, а вигартувані таланти можуть стати членами ВАПЛІТЕ – справжньої письменницької спілки. Причини заперечення цього автор вбачає в амбіціях своїх колег, їхньому небажанні йти на компроміс, чинити розумно. Особливо нищівно критикованим був С. Пилипенко, який вперто стояв на позиції, що його “Плуг” – “**письменницька** організація”, 214 письменників. Ю. Шпол підтримував свого друга й однодумця М. Хвильового, який писав, що у “Плузі” переважно “юнаки та юнки, що хочуть вчитися писати, хочуть розуміти, і що їм цю можливість треба дати” [7, с. 430]. Справді, 214 справжніх письменників – вочевидь забагато. С. Пилипенко “за ніч” “вкорочує хвоста” – з 214 залишає 80 письменників. “Керівник” “Гарту” І. Микитенко, “безнадійно на все махнув рукою” і “повісив свою непохитну віру в правдивість гартованського шляху на гачок приємних спогадів про давнє минуле” [7, с. 430]. Таке “вирішення проблеми” і наслідки роботи “керівників” цих “**письменницьких**” організацій викликає обурення і гнів, які Ю. Шпол висловлює у сповнених сарказмом та іронією рядках. Оскільки для нього особисто питання існування ВАПЛІТЕ як основної літорганізації і “Плугу” та “Гарту” як допоміжних є справою, “яка упирається в наше майбутнє, у виховання цілого покоління”, то автор просить дозволу “плюнути на всі особисті амбіції й персональні образи і перед усіма “живими силами” нашої “літературної країни” заявити вголос, одверто” покласти край цьому безладдю, закликає “зняти “непристойну” вивіску письменників, що красується не на своєму місці і припинити традиційний поділ літературних “**не письменницьких**” організацій на “пролетарські” та “селянські” і об’єднати “Гарт” і “Плуг” в “єдину пролетарську організацію, але організацію культурницьку, культурно-мистецьку чи мистецької освіти” [7, с. 432]. Такі заходи, вважає Ю. Шпол, зможуть захистити справжню суть цих організацій “од тих і проти тих, хто в них тепер сидить і править шкоду їм же” [7, с. 432]. Отже, зі змісту даної

публікації ми бачимо, наскільки напруженою була літературна атмосфера тих часів. Багато письменників, тримаючись за свої ідеї та погляди, непорушно стояли на них і не хотіли шукати компромісу. Дискусії часто переходили на особистості й іноді, можливо, на образи. Можливо, така різноманітність у поглядах, як “правильних”, так і “хибних”, у результаті призвела до того, що наприкінці 20-х – на початку 30-х радянський уряд вирішив повністю знищити українську інтелігенцію, залишивши невеличку кількість письменників, які мали служити цій системі.

Вивчення свідчень, які залишила нам історія про свої зламні моменти, є надзвичайно важливою, цікавою і пізнавальною справою. Ю. Шпол був справжнім сином тієї епохи – “дискусійних”, напружених 20-х, коли письменники щиро вірили у свої погляди, у потрібність своєї діяльності. І хоча історія літератури поки що залишила трохи осторонь постать Юліана Шпола, вважаємо, що подальше вивчення його публіцистики додасть яскравих штрихів у історію української літератури і журналістики 20 – 30-х рр. ХХ ст.

Література

- 1. Мельник В.** Юліан Шпол (Михайло Яловий) (1895 – 1937) / В. Мельник // Історія української літератури ХХ століття : [навч. посіб.] / За ред. В. Г. Дончика : У 2 кн. – К. : Либідь, 1993. – Кн. 1 : Перша половина ХХ ст. – С. 335 – 337.
- 2. Мукомела О.** Михайло Яловий / О. Мукомела // З порога смерті : Письменники України – жертви сталінських репресій / Упор. О. Г. Мусієнко. – К. : Рад. письменник, 1991. – Вип. 1. – С. 482 – 484.
- 3. Сулима М.** Юліан Шпол (Михайло Яловий) (1895 – 1937) / М. Сулима // Український футуризм : Вибрані сторінки. – Ніредьгаза : Пед. ін-т ім. Дьордя Бешшеньєї, 1996. – С. 78.
- 4. Ушкалов О.** “Драстуй, Юліане Шпол!” / О. Ушкалов // Юліан Шпол. Вибрані твори / Упор. О. Ушкалов. – К. : Смолоскип, 2007. – С. 5 – 27.
- 5. Ушкалов О.** Юліан Шпол : штрихи до літературного портрета / О. Ушкалов // Від бароко до постмодерну : Збірник праць кафедри української та світової літератури. – Харків : Майдан, 2005. – С. 260 – 269.
- 6. Здоровега В.** Теорія і методика журналістської творчості: підручник / В. Й. Здоровега. – 2-ге вид., перероб. і допов. – Львів : ПАІС, 2004. – 268 с.
- 7. Шпол Ю.** Вибрані твори / Упор. О. Ушкалов. – К. : Смолоскип, 2007. – 531 с. : портр. (сер. “Розстріляне Відродження”).
- 8. Лейтес А., Яшек М.** Десять років української літератури (1917 – 1927) / А. Лейтес, М. Яшек / За заг. ред. С. Пилипенка. – Вид. 2-е. – Харків, 1930. – Т. II : Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури. – С. 141 – 145.

Кулініч О. О. Публіцистика Юліана Шпола: тематика та особливості

У статті розглянуто публіцистику Юліана Шпола – яскравого представника “розстріляного відродження”. Проаналізовано тематику та стилістичні особливості його статей, присвячених літературній дискусії 20-х рр.

Ключові слова: публіцистика 20-х рр., “розстріляне відродження”.

Кулинич Е. А. Публицистика Юлиана Шпола: тематика и особенности

В статье рассматривается публицистика Юлиана Шпола – яркого представителя “расстрелянного возрождения”. Проанализирована тематика и стилистические особенности его статей, посвященных литературной дискуссии 20-х гг.

Ключевые слова: публицистика 20-х гг., “расстрелянное возрождение”.

Kulinich O. O. The social journalistic works of Julian Shpol: themes and features

The social journalistic works of Julian Shpol are analyzed in the article. The author examine the themes and features of his articles dedicated to the literary discussion of 20's.

Key words: social journalism, executed renaissance.

Література рідного краю

УДК 321.161.2. – 1.09 + 929 (Матусовський + Гайворонська)

В. І. Дмитренко

РЕАЛІЗАЦІЯ ЛУГАНСЬКОЇ ТЕМИ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА МАТУСОВСЬКОГО Й ГАННИ ГАЙВОРОНСЬКОЇ

Літературна карта Луганщини наповнена чималою кількістю більш або менш відомих імен письменників, доля яких тією або іншою мірою пов'язана з нашим краєм. Серед тематичного розмаїття творчого надбання більшості з цих митців обов'язково певний відсоток присвячено оспівуванню рідного краю.

Серед письменників, творчість яких, на нашу думку, щонайяскравіше репрезентує наш край, слід виокремити М. Л. Матусовського й Г. А. Гайворонську. Виділяємо їх серед інших митців тому, що перший з них уславив рідний край далеко за межами України. Важко назвати ще одного письменника на теренах нашої колишньої держави, який би з такою ніжністю й любов'ю так часто згадував би свою маленьку батьківщину, як у віршах, так і в автобіографічній прозі. У його всевітньо відомій пісенній творчості звучить тема малої батьківщини, якою для нього був Луганськ. Саме ім'я М. Матусовського принесло широку славу нашому місту. Рядки поезії “Луганщині” Г. Гайворонської стали позивними обласного радіо. (Мелодія “Підмосковних вечорів” М. Матусовського досить довгий час була позивними радянського радіо). У творчості нашої сучасниці й землячки також чимало рядків репрезентують своєрідну рецепцію рідного краю. Рядки поезій саме цих наших земляків сповнені надзвичайної любові до рідного краю.

Існує чимало досліджень окремих аспектів творчості М. Матусовського, які розпорошені в різних періодичних виданнях. Найбільш повним літературно-краєзнавчим дослідженням на сьогодні вважаємо працю Т. Л. Журавльової [4]. Про творчість Г. Гайворонської написано дуже мало. Це в основному біографічні довідки, уміщені як передмови до її збірок. Ґрунтовного дослідження своєрідності представлення в їхній творчості образу рідного краю відсутнє в українському літературознавстві, тим більше не досліджувався її компаративний аспект.

Мета публікації – реконструкція луганського тексту у творчості М. Матусовського й Г. Гайворонської.

Реалізація мети передбачає аналіз специфіки репрезентації луганського тексту у творчості зазначених митців, визначення художніх особливостей зображення малої батьківщини в їхніх творах, а також компаративний аналіз двох магістральних щодо означення цієї теми поезій – “І знову вдома” М. Матусовського й “Луганщині” Г. Гайворонської.

М. Матусовський народився в Луганську 23 (10) липня 1915 року. Тут пройшли його дитинство і юність, у нашому місті він написав свій перший вірш, сюди він любив приїжджати до близьких йому людей. І хоча більша частина його життя пройшла в Москві, але він любив і завжди пам’ятав своє рідне місто. Ще в 1987 році М. Матусовського удостоїли звання почесного громадянина міста Луганська. У 2007 році в Луганську було встановлено пам’ятник письменнику. Мабуть символічним є той факт, що стоїть він у Луганську на Червоній площі, черговий раз нагадавши наскільки тісно в життєвій долі митця об’єдналися два таких різних міста – Москва й Луганськ. Більша частина життя М. Матусовського пов’язана з Москвою, у радянські часи містом-мрією для багатьох, але він ніколи не соромився свого провінційного походження, а навпаки у будь-якій поезії намагався більшою або меншою мірою наголосити на тому, в якому надзвичайному місті він народився, які славні в нього земляки, один з яких, наприклад, В. Даль: “Сидят теперь четыре института // Над словарём одним. // А Даль всё также нужен почему-то, // А Даль незаменим” [7, с. 46].

Важливою для розуміння творчості письменника, а також своєрідним документом епохи є книга спогадів М. Матусовського “Сімейний альбом”. Саме тут як краснезнавці, так і літературознавці можуть знайти важливий матеріал для своїх досліджень своєрідності нашого краю.

Генетична спорідненість, нерозривний зв’язок з рідним краєм прямо або опосередковано звучить у поезіях М. Матусовського. Поет вважає, що Луганщина є частиною його єства без якої він не уявляє себе. Шанобливе ставлення до своєї малої батьківщини, повага до рідних місць звучить у чималій кількості його поезій. Серед них варто назвати “Алчевська ніч”, “Потяг іде до Старобільська”, “Я пам’ятаю, як світало в Краснодоні”, “Здрастуй, Донбасе!” та ін. Перша пісня, написана в 1946 році, “Повернувся я на Батьківщину” (“Вернулся я на Родину”), що принесла поетові-пісняру широке визнання, за словами самого автора була написана під впливом спогадів про рідне місто, вражень від повернення М. Матусовського додому після війни. Любов’ю до рідного краю сповнено чимало поезій митця. Усі свої пісенні збірки він починав з пісні “Не забувай!”, яка є своєрідною констатацією того, що не варто забувати ліричному герою, який знаходиться далеко від рідної домівки. Тема рідного краю як заповітного берега дитинства звучить й у поезії “Птахи повертаються додому”:

Отчий край,

заветный берег
детства,
Ты опять мне
виден впереди,
И тебя лишь
только вместе с сердцем
Можно вынуть
из моей груди.

Відомий романс з кінофільму “Дні Турбіних” “Білої акації грона духмяні” (“Белой акации гроздьа душистые”) також присвячено Луганську. Адже в травні вулиці нашого міста просто переповнюються ароматом квітів білої акації. У спогадах М. Матусовський пише: “Зовсім нещодавно, після довгої розлуки, побував я в рідному місті. Знову густо й солодко пахло квітами білої акації...” [10, с. 95].

У поезії митця немає високих слів, патетики, усі прикмети рідного краю буденні, але вони з дитинства входять у людську свідомість, залишаючи свій слід. Це надає його творам ліричного звучання.

Т. Журавльова зазначила: “У піснях Михайла Матусовського завжди є думка: глибока, оригінальна, жива, тонка, смілива, яскрава – різна, але неодмінно щира” [4, с. 94 – 95].

Поезія “І знову вдома” якнайкраще ілюструє вищезазначене. У ній він наголошує на тому, що саме на Луганщині почалась його творча діяльність: “Я находил свой первый в жизни стих”. Ліричний герой приїхав на батьківщину й ніби повернувся в минуле. Він іде старою дорогою й перед ним постають знайомі з дитинства образи. Це “подъёмы или спуски каменобродских улочек крутых”, “южные открытые дворы”, “цветы акаций”, “тесовые калитки и огненные мальвы под окном”.

Поезія М. Матусовського написана п’ятистопним ямбом, з пірихіями, і явищем гіперкаталектики (нарощення) у непарних рядках. Римування перехресне, загальна схема – АВАВ, рими неповні (рано – курганы, стих – крутых, воды – кода), а також рима усічена (русский – спуски), чергуються рими парокситонні або жіночі й окситонні або чоловічі. Схема така:

Рассветный луч вдоль всей Лугани рано 01/ 01/ 01/ 01/ 01/ 0
Прошёлся, как по узкому ножу. 01/ 01/ 01/ 00/ 10
Я ваш, я ваш, донецкие курганы, 01/ 01/ 00/ 01/ 01/ 0
Я безраздельно вам принадлежу. 00/ 01/ 01/ 00/ 01

У поезії “І знову вдома” звучить тема двомовності нашого міста як однієї з його специфічних ознак: “Здесь путая украинский и русский // Я находил свой первый в жизни стих”. Вона продовжена й у спогадах, де автор зазначає, що його дитинство пройшло: “У місті, де звучала особлива, ласкава, співуча мова, у якій вільно поєднувались українські й російські слова” [4, с. 4]. У поезії “Рідне”, що написана в 1961 році, письменник пише про одне зі своїх повернень до рідного краю й зазначає: “На мокром пишу песке, // Присев на прогретый камень. // На

странном их языке // Балакаю с земляками” [9, с. 116]. У передмові до двотомника вибраного зі своєї поезії М. Матусовський писав про любов до української пісні. Пісенний талант формувався ще в дитинстві під впливом саме українських пісень: “...Любили в нас українські пісні. Зібравшись за святковим столом, земляки мої, шанобливо поступаючись один одному вести мелодію, стримано й суголосно починали співати пісню про криниченьку, річку-невеличку, дівчину й зелений густесенький гай” [8, с. 3]. Поет-пісняр захоплювався красою української пісні його заворожувало вільне переміщення наголосу в пісні “Ой, дівчино, шумить гай, кого любиш – забувай”. Справжньою перлиною вважав пісню “Дощик, дощик капає дрібненький”: “Тут у двох рядках – і настрої сумного дощового полудня, і дрібне тремтіння дощових крапель. І усе це досягається найпростішими засобами” [8, с. 3 – 4]. Особливо надзвичайною М. Матусовський вважав народну риму: “Будь-який сучасний поет міг би пишатися такими асонансними рифмами. Істинно незліченні скарби приховує в собі народна пісня, у неї слід навчатися значимості й силі почуттів, чистоті й простоті інтонацій” [8, с. 4].

Спогади про рідне місто пов’язані в М. Матусовського з не лише з квітами акації, а й з мальвами: “Я пленник ваш, тесовые калитки // И огненные мальвы под окном” [7, с. 45]. Здавна мальви є символом України й саме мальви згадує письменник як ознаку луганських будинків: “Під вікном росли мальви, без яких не обходиться жоден з таких будиночків в Україні. Можна подумати, що в цих краях спочатку саджають мальви, потім до них прибудовують хатинку, огорожу й усе інше” [10, с. 33].

Найважливішими для визначення основної думки поезії є останні рядки: “Важнее генетического кода // Донецкий код, таящийся во мне”.

Поезія Ганни Гайворонської розкриває патріотичні почуття, чуття власної національної гідності. Поетеса народилася в Харківській області, але з п’ятирічного віку живе на Луганщині, тому вважає саме її своєю батьківщиною. У передмові до першої збірки поетеси “Перший поцілунок” Петро Засенко писав: “Своєрідність голосу Г. Гайворонської хоча б у тому, що вона бачить поезію там, де вже здавалося б лишилося місце для голих декларацій” [5, с. 3]. Перефразовуючи його, хотілося через багато років додати, що Г. Гайворонська помічає українську специфіку там, де для більшості її вже давно немає. Не випадково вона назвала останню свою збірку “Біла ластівка Донбасу” [1]. Вона дійсно не схожа на багатьох інших, що штучно зрусифікували наш край.

Тема рідного краю є однією з провідних у творчості Г. Гайворонської. Луганськ для поетеси – резонанс різноманітних реалій буття у кращих проявах душевних спогадів і переживань. Тема рідного краю звучить у поезіях “Я біла ластівка Донбасу”, “Весна іде. І я іду в Камброд...”, “Журюся я, журавлику, над Сіверським Дінцем”, “Де пахне ряскою Дінця прозора мить”, “Луганська Божа Мати” та ін. А її поезія “Луганщині” стала своєрідним освідченням рідному краю. Не випадково,

як уже зазначалося, рядки з цього вірша стали своєрідними позивними Луганського обласного радіо. Останні збірки Г. Гайворонської – це духовна лірика. Поезія “Луганщині” уміщена саме в них [2, с. 8] і [3, с. 92]. Вражає синонімічний ряд, підібраний поетесою: Луганщина – світанок України, земля життя, держава юності, примадонно України.

Поезія Г. Гайворонської “Луганщині”, написана ямбом (різностопним), як і поезія “І знову вдома” М. Матусовського. У ній також спостерігаємо перехресне римування (АБАБ), а також пірихії, і явище гіперкаталектики (нарощення) у непарних рядках, чергування рим парокситонних або жіночих й окситонних або чоловічих.

Луганщино! Світанок України. 01/ 00 / 01/ 00/ 01/ 0

Земля життя мого й життя моїх батьків. 01/ 01/ 01/ 01/ 01/ 01

Державо юності. У світі ти єдина, 01/ 00/ 01/ 01/ 01/ 01/ 0

У плахті із лісів, полів і нив. 01/ 01/ 01/ 01/ 01

Для репрезентації рідного краю Г. Гайворонська віднаходить надзвичайні метафори: Луганщина, мов українська дівчина “у плахті із полів лісів і нив”, на ній “ризони сонячно-святкові”; лірична героїня цілує рідну землю вустами соняхів золотих; вона в безмежних степах рідного краю вчилася не просто писати поезії, а “вчилася дзвеніти, мов жайвір, що торкає дзвін крилом”.

М. Матусовського у своїй поезії також репрезентують тему Луганщини над якою першою сходить сонце: “Хотел бы ты видеть рождение земли? // Войди на один из донецких курганов”. Це також гімн краю який перший бачить сонце. Поезія “І знову вдома” починається епітетом “расветный”.

Як і для М. Матусовського, для Г. Гайворонської Луганщина – “малесенька вітчизна”, яка зростила її “виховала, мов панку”, стала джерельною базою для надзвичайної образності її поезій. Тема рідного краю настільки була присутня у творчості М. Матусовського, що це стало підставою для написання таких рядків ще одного нашого земляка:

Поет луганский жил в Москве

Среди юдоли и печали,

И песни – не одна, не две

Со слов его в сердцах звучали.

А Подмосковья вечера

Всегда звучат с такою силой,

Как будто он ещё вчера

Изгиб Лугани видел милой [12, с. 366].

Автобіографічність – основна риса й поезії “І знову вдома” М. Матусовського й “Луганщині” Г. Гайворонської. Займенники я й мене надають оповіді відчуття близькості ліричних героїв творів до їхніх авторів.

Отже, тексти творів Г. Гайворонської й М. Матусовського, митців, що глибоко залюблені в рідний край змушують нас переосмислити власну рецепцію своєї маленької батьківщини.

Реконструкція луганського тексту у творчості наших земляків ще чекає на свого дослідника.

Література

1. **Гайворонська Г. А.** Біла ластівка Донбасу. Вірші; проза; вистави / Ганна Гайворонська. – Луганськ : Світлиця, 2007. – 108 с.
2. **Гайворонська Г. А.** Жінка, зодягнена в сонце. Духовна поезія, вистави у віршах / Ганна Гайворонська. – Львів : СПОЛОМ, 2007. – 206 с.
3. **Гайворонська Г. А.** Чаша Грааля. Духовна поезія. – К. : Задруга, 1999. – 160 с.
4. **Журавлєва Т. Л.** Вернувся я на Родину: Михаил Матусовский и Луганск / Т. Л. Журавлєва. – Луганск : Шико, 2010. – 152 с.
5. **Засенко П.** Квітування таланту / Петро Засенко // Гайворонська Г. А. Перший поцілунок : Вірші. – Донецьк : Донбас, 1988. – С. 3 – 4.
6. **Матусовский М.** Всё, что мне дорого // Мих. Матусовский. – М. : Сов. Писатель, 1957. – 119 с.
7. **Матусовски М.** Горечь. Книга стихотворений / Михаил Матусовский. – М. : Сов. писатель, 1992. – 192 с.
8. **Матусовский М.** Избранные произведения : В 2-х томах. – М. : Худ. лит-ра, 1982. – Т. 1. Стихотворения; поэмы; песни. – 639 с.
9. **Матусовский М.** Как поживаешь, земля? / Мих. Матусовский. – М. : Сов. Писатель, 1963 – 164 с.
10. **Матусовский М.** Семейный альбом / Михаил Матусовский. – М. : Сов. писатель, 1963. – 432 с.
11. **Матусовський М.** Это было недавно. Это было давно... Стихи / Мих. Матусовский. – М. : Худ. лит, 1970. – 272 с.
12. **Радецкая М.** Бессмертие поэта / Мирослава Радецкая // Матусовский М. О жизни. И жизнь о нём : Сборник / Под общей редакцией О. В. Приколоты. – Луганск : Максим, 2010. – 400 с.

Дмитренко В. І. Реалізація луганської теми у творчості Михайла Матусовського й Ганни Гайворонської

У статті проаналізовані особливості репрезентації маленької батьківщини у творах відомих письменників-луганчан. Генетичний зв'язок з рідним краєм, уміння милуватися його реаліями об'єднує М. Матусовського й Ганну Гайворонську.

Ключові слова: рецепція, маленька батьківщина, Луганськ.

Дмитренко В. И. Реализация луганской темы в творчестве Михаила Матусовского и Ганны Гайворонской

В статье проанализированы особенности репрезентации маленькой родины в произведениях известных писателей-луганчан. Генетическая связь с родным краем, умение любоваться его реалиями объединяет М. Матусовского и Г. Гайворонскую

Ключевые слова: рецепция, маленькая родина, Луганск.

Dmytrenko V. I. Implementation of Luhansk themes in the work of Michael Matusovskiy and Ganna Gayvoronska

The article analyzes the particular representation of a small homeland in the works of famous writers, Luhansk. Genetic link to native land, the ability to enjoy his realities it combines M. Matusovskiy and G. Gayvoronska.

Key words: reception, small homeland, Luhansk.

УДК 82.09:82–312 .6“196”(477.52)

М. П. Домчук

**СУМСЬКИЙ ШІСТДЕСЯТНИК МИКОЛА ДАНЬКО:
АРХІТЕКТОНІКА ДОЛІ**

Однією з актуальних тем так званої перебудовчої доби в українській літературі й критиці був феномен письменників-шістдесятників. Кінець ХХ століття – період наукового осмислення літературознавством цієї ідейно-естетичної концепції молоді опозиційно настроєної творчої інтелігенції.

Відбувалось воно шляхом повернення величезного текстового масиву, проведення круглих столів, дискусій про витоки, перебіг, хронологію, традиції й новаторство, заповнення “білих плям” на карті шістдесятництва. На цю тему написано багато статей (Ю. Ковалів, Т. Масловська, М. Наєнко, А. Ткаченко та ін.).

У контексті сучасних дискусій про постмодернізм шістдесятництво виглядає якщо не анахронізмом (часом з відтінком поблажливий іронії), то, принаймні, перегорнутою сторінкою літературного процесу проминулого століття.

Проте в історії шістдесятництва ще й нині залишаються “відкриті питання”. Таким, на нашу думку, є визначення шістдесятництва не лише як столичного, а як соборно-українського явища. У такому аспекті цей неоднозначний період в українській літературі другої половини ХХ століття представлений недостатньо, що й визначає актуальність даної статті.

Звичайно, Київ відіграв інтегруючу роль у духовному оновленні суспільно-політичного життя. Молоді люди потужного творчого потенціалу (М. Вінграновський, І. Дзюба, І. Світличний, В. Симоненко та ін.) “... зібралися в благословенному Києві, який змалку багатьом марився, ... то було місто мрії, надії і драми” [1, с. 27].

Як відлуння на процес духовного оновлення суспільства практично у кожному обласному центрі України із запізненням на 2 – 3 роки активізувався духовний протест проти знецінення прав людини. Кожен регіон мав вияви пробудження громадянської активності у

форматі літературної творчості. Варто назвати імена відомих митців за їх адресами: В. Лучук (Львів), Р. Третяков (Харків), П. Скунець (Ужгород), А. Бортняк (Вінниця), Б. Нечерда (Одеса). У кожного з них творча доля не складалась легко.

У цьому контексті належним чином непошанованим лишається Микола Данько – поет, прозаїк, перекладач, творчість якого, на думку В. Садівничого, є непроаналізованою, а біографія – невивченою. Саме В. Садівничого слід вважати першим біографом М. Данька, оскільки ним опрацьовано архів письменника (ДАСО, ф. Р. – 7688, 255 од. зб., 1910 – 1992), укладено бібліографію творів, здійснено записи розмов із поетом в останні роки його життя. Ці матеріали містяться у найповнішому сьогодні виданні про М. Данька [2].

Свого часу І. Римарук, розмірковуючи про заповнення “білих плям” на літературній карті України 20 – 30-х років ХХ ст., зазначав: “Ті ж не такі вже й далекі 60-ті – чи маємо про них повне й об’єктивне уявлення? Постійно повторюємо кілька гучних імен, але так годі відтворити цілісність, безперервність творчого і психологічного поцесу” [3, с. 104]. Ця думка лишається актуальною і сьогодні, тому у даній статті ми зосередилися на етапах мистецького становлення М. Данька, драматичних колізій його долі. У цьому і полягає наукова новизна роботи.

Микола Михайлович Данько (1926 – 1993) народився на Слобожанщині, в селі Славгород Краснопільського району Сумської області. Ріднокрай письменника має дійсно славу історію. Старовинне село мало особливу духовну ауру: тут 1807 року за проектом видатного культурного і громадського діяча О. Паліцина був споруджений Троїцький Собор; тут народився близький приятель Т. Шевченка П. Соколов (Соколенко); тут завзяті славгородці 1922 року відкрили пам’ятник Т. Шевченку; тут народився поет-пісняр С. Алімов. Славгородська земля дала двох Героїв Радянського Союзу: М. Беспалова та І. Хиценка. Нині літературознавці (М. Ільницький, В. Даниленко) наголошують на ролі географічного чинника у становленні пасіонарних особистостей. Припускаємо, що на формування Миколи Данька вплинули атмосфера Славгорода і родина.

Батько М. Данька був ковалем, мати працювала на різних роботах у колгоспі. Міцним духовним корінням роду Даньків було старше покоління: дід служив головним пічником у маєтках князя О. Голіцина, а бабуся була квітникаркою в оранжереях. Це був великий рід, який тримався на православній вірі й чесній праці. В. Садівничий згадує про велику книгозбірню князя Голіцина, частина якої в буревійні роки початку ХХ ст. потрапила в родину Даньків. Із цими духовними скарбами, безумовно, був знайомий майбутній письменник.

Драматичними для М. Данька були роки формування світоглядних переконань, характеру. Це були спочатку 30-ті роки, а пізніше Друга Світова війна. У “Автобіографії” він згадує про евакуацію до Курської

області, як був сином військової частини, відбудовував Сталінград. Після закінчення Харківської радіошколи з боями пройшов Австрію, Угорщину. Дев'ятнадцятирічним він мав бойові нагороди. Пізніше його життя буде ще чотири роки пов'язане зі службою в армії.

Від 50-х років ХХ ст. життя слобожанина, 25-літньої молодої людини з великим життєвим досвідом, через суб'єктивні причини зміниться кардинальним чином: він стане студентом факультету журналістики Львівського державного університету ім. І. Франка. Власне це і був початок літературного шляху. І за всіх перипетій долі М. Данька неспростовним лишається факт визначальної ролі цього навчального закладу у формуванні світоглядних переконань, життєвих принципів і мистецьких пріоритетів митця. М. Данько опановував секрети професії завдяки визначним вченим старшої генерації, серед яких були М. Возняк, М. Рудницький, В. Дмитрук та ін. Відвідував літературну студію "Франкова криниця", підтримував дружні стосунки з Р. Братунем, В. Лучуком, Г. Тютюнником, І. Вільде. Це був період активного ознайомлення з літературним процесом початку ХХ ст., творами У. Самчука, Б.-І. Антонича, поезією "пражан". За свідченням В. Садівничого, від того часу й до останніх днів М. Данько збирав приватну бібліотеку, у якій були унікальні, раритетні видання.

Творчий шлях митця, який ми поділяємо на два етапи – львівський (1950 – 1958) і сумський (1958 – 1993), розпочався публікацією вірша "Народи встають за мир" у газеті "За радянську науку" 28 вересня 1951 року. Всі роки навчання і перебування у Львові поет активно публікується у періодичних виданнях "Вільна Україна", "Ленінська молодь", альманасі ЛДУ ім. І. Франка.

У час недовготривалої хрущовської "відлиги" М. Данько 1958 року переїздить до Сум, де працює в газеті "Ленінська правда" (нині "Сумщина"). У цей час він готує до друку свою першу книгу поезій "Зоряне вікно", яка побачила світ у 1965 році. Першими рецензентами були друзі-однородці, літератори Сум, члени обласного літературного об'єднання П. Гаврилов, П. Ключина, В. Скакун. Відзначила збірку й республіканська преса: М. Ільницький, Б. Олійник, В. Мордовець та ін. Ця книжка не розчинилась серед багатьох інших видань поетів-дебютантів.

Драматичнішою була історія публікації другої збірки М. Данька "Червоне соло" (1967), після виходу якої творчий шлях талановитого поета-шістдесятника був штучно призупинений.

Виходу книги присвятили ґрунтовні рецензії Л. Череватенко, сумський краєзнавець-енциклопедист Г. Петров. Поет В. Бондар назвав "Червоне соло" "найсмівливішою книжкою на Україні за повоєнний час". Це було чесне й щире слово поета про Україну. Проте "погода" в суспільстві вже відчутно мінялась: "відлига" бралась кригою, столичне шістдесятництво зазнало перших репресій. Місцева політична влада теж шукала інакodomців. Знайшла в особі Миколи Данька. Ситуація

ускладнилася ще й тим, що після конфіскації збірки “Червоне соло” окремі вірші з неї разом із статтею П. Мурашка, де високо оцінювалась творчість М. Данька і порівнювалась із поезією В. Симоненка, опублікував чехословацький журнал “Дукля” (№4, 1967). Відтоді поет був на 18 років відлучений від літературного процесу. Аби вижити, йому доводилося працювати сторожем, охоронником, вантажником. Із вини обласної політичної влади М. Данько зазнав тяжких моральних випробувань: допити, обшуки, нав’язливе створення іміджу алкоголіка, навіть побиття. І все ж він вистояв.

1990 року М. Данько став членом Спілки письменників України. 1991 року вийшла третя прижиттєва збірка поета “Й сонця прихилив би!”, на яку відгукнулись І. Моторнюк, А. Гризун, В. Садівничий.

У архіві М. Данька чекають на публікацію прозові, публіцистичні твори, поетичні збірки “Літоросль”, “Під попелом в степу”, “Над усі перлини” та ін. Історику літератури цікавими будуть переклади, рецензії, літературна критика М. Данька.

Після відходу поета 1993 року з’явилися спроби об’єктивного поцінування його внеску в літературний процес України у дослідженнях І. Дзюби, О. Сливинського, М. Ільницького. На місцевому рівні було зініційовано одну з вулиць Сум навзати на честь поета М. Данька. Цей задум не реалізований і донині.

Перебуваючи на своїй Голгофі (В. Садівничий), М. Данько лишався щирою, відкритою людиною. Ось як згадує про нього вчитель-методист гімназії №1 м. Сум С. М. Дубровська, колишня учасниця літературного об’єднання при газеті “Червоний промінь”, яким керував викладач СумДПШ ім. А. С. Макаренка П. Т. Гаврилов: “П. Т. Гаврилов запросив на зустріч із студентами Миколу Данька. Ми обговорювали його першу збірку. Прекрасно пам’ятаю Миколу Михайловича – він часто виходив палити, був енергійний, доброзичливий, делікатний, ... хвалив за кожне слово, вжите мистецьки” [4].

Образ харизматичної особистості, сумського шістдесятника драматичної долі Миколи Данька у рік його нинішнього 85-ліття проступає із вірша-присвяти О. Педяша:

Він з нами був. Від цигарки цигарку припалював...

Філософ, жебрак, життєлюб і шляхетний естет.

Натхнений і вишуканий, знаний всіма і опальний,

І грішний в земних іпостасях, бо ж справній поет! [2]

Отже, творчість і доля сумського шістдесятника Миколи Данька сприяють осмисленню шістдесятництва як соборно-українського явища.

Література

1. Сверстюк Є. Блудні сини України / Є. Сверстюк. – К. : Б-ка журналу “Пам’ятки України”, 1993. – 256 с. **2. Творчість Миколи Данька (1926 – 1993):** Навчально-методичний комплекс для студентів спеціальності “Журналістика” / Укладач В. О. Садівничий. – Суми : Вид-

во СумДУ, 2007. – 172 с. + іл. **3. Римарук І.** “...Щоб дереву роду не згоріти” / І. Римарук. – Літературна панорама. Збірник. – К. : Дніпро, 1988. **4. Архів П. Т. Гаврилова.**

Домчук М. П. Сумський шістдесятник Микола Данько: архітектоніка долі

У статті на прикладі життєвої та творчої долі сумського поета-шістдесятника Миколи Данька здійснено спробу осмислення феномену шістдесятництва як соборно-українського явища.

Ключові слова: шістдесятництво, соборно-українське явище, літературний процес.

Домчук М. Ф. Сумской шестидесятник Мыкола Данько: архитектоника судьбы

В статье на примере жизни и творческой судьбы сумского поэта-шестидесятника Мыколы Данько осуществлена попытка осмысления феномена шестидесятничества как соборно-украинского явления.

Ключевые слова: шестидесятничество, соборно-украинское явление, литературный процесс.

Domchuk M. P. Sumy poet of the sixties Mykola Dan'ko: destiny architectonics

The comprehension attempt of the generation of the sixties' phenomenon as an all-Ukrainian fact has been made in the article on the example of Sumy poet Mykola Dan'ko's life and creative destiny.

Key words: shistdesyatnytstvo (the generation of the sixties), all-Ukrainian phenomenon, literary process.

УДК 821. 161. 2 – 193

І. А. Ярошевич

**ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ КРАЄВИДІВ МОРЯ У ПОЕЗІЇ
МИКОЛИ ЧЕРНЯВСЬКОГО**

Микола Чернявський постає перед сучасним читачем як досить яскравий поет, ліричний світ якого почав формуватися наприкінці вісімдесятих років XIX століття й невпинно розвивався і збагачувався впродовж усього буремного життя митця. Попри всі складнощі й трагічні перипетії долі М. Чернявський свідомо обирає свій шлях у літературі, залишається вільним поетом, бо “не слідував одній, раз і назавжди запрограмованій (ідеологічно, соціально, естетично) концепції, не зв’язував себе стосунками з певною літературною групою, об’єднанням, організацією” [1, с. 137]. На думку Я. Голобородька, він репрезентував собою “класичний європейський тип “вільного художника”, для якого єдиними справжніми критеріями були власний художній смак і самовпевненість, узгоджені зі статусом духовної незалежності” [1, с. 137]. Письменник здійснив вагомий внесок в літературу, мистецтво й національне піднесення України, тому літературний процес без нього є немислимим так само, як і без Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського, Миколи Вороного та інших.

Поява перших поетичних збірок “Пісні кохання”, “Донецькі сонети”, “Зорі” була схвально оцінена критикою. І. Франко прагнув з’ясувати головні прикмети людської і творчої індивідуальності митця, передбачаючи неминучість його трагічних сутичок з дійсністю. Висловлює побажання “знайти досить світла, простору й свіжих вражень, щоб міг розвинутися вповні його гарний таланти” [2, с. 357], а ще “більше концентрації, більше інтенсивності чуття і більше конкретних, пластичних образів...” [2, с. 357]. М. Євшан бачить свідоме прагнення М. Чернявського актуалізувати й перетворити в дійову силу те, що найбільше хвилює душу – любов до людини [3, с. 206 – 212]. Уже за життя письменника, у Харкові, було видано твори у десяти томах, проте над ім’ям М. Чернявського майже два десятиліття висіло тавро “ворога”.

Подальше дослідження творчого надбання письменника спиралося на видання поезій 1959 року з передмовою О. Бабишкіна [4, с. 3 – 49] та двотомник вибраних поетичних і прозових творів 1966 р. за упорядкуванням В. Костенка [5, с. 5 – 37], які по сьогоднішній день не перевидавалися жодного разу і становлять собою раритетну цінність навіть у центральних бібліотеках України.

Вагомий внесок у популяризацію і дослідження творчості М. Чернявського належить: Я. Голобородьку [6, с. 27 – 57; 1, с. 135 – 140], І. Немченку [7, с. 21 – 25], Н. Шумило [8, с. 149 – 154], актуальні дослідження за підсумками наукових конференцій [9], глибокі

та виважені розвідки Л. Голомб [10, с. 3 – 9]. На особливу увагу заслуговує літературно-критичний нарис В. Костенка “На шляхах велелюдних” [11], який попри всю ідеологічну заангажованість залишається найоб’ємнішою працею про митця.

Однак, пейзажна лірика, а краєвиди моря зокрема, ще не були об’єктом окремого дослідження, тому автор статті ставить за мету простежити особливості художньої передачі образу моря, специфіку його потрактування у поетичному доробку М. Чернявського.

Народився М. Чернявський на Донеччині у слободі Торська Олексіївка Бахмутського повіту, тут пройшли дитячі та юнацькі роки, розпочав літературну та педагогічну діяльність. Згодом, на запрошення М. Коцюбинського, переїздить до Чернігова, де працює на посаді земського статиста. Звиклий до донецьких степових просторів, письменник не сприймає болота та піски Чернігівщини і весь час обмірковує ідею зміни місця проживання, бо його душа, натура тяжіли до іншої “природної аури”.

У поезії “На південь, до моря, я линув душею...” з “пафосною романтичністю відбито прагнення його по-степовому широкої, поморському вільної душі” [6, с. 30]:

На південь, до моря, я линув душею,
І мріялась синя пустиня мені.
В’являлось: літають чайки понад нею...
На обрії хмари снуються ясні...
Тепер я побачив. О, скільки простору,
І сяєва, й блиску це море таїть!
Як вільно тут серцю, як вільно тут зору!
Як груди тріпочуть, як хочеться жить!.. [12, с. 277].

М. Чернявський автор глибоко ліричних пейзажних поезій, котрі відзначаються “ніжністю і теплотою почуттів” [11, с. 87], разом з тим позначені журливо-сумовитим настроєм, що “увиразне досить суперечливий характер світосприйняття митця” [11, с. 87]. У центрі уваги постають улюблені краєвиди рідної батьківщини: степ, небо, море.

В. Костенко слушно зазначає, що образ моря окреслено у великому циклі “На синьому морі”, в якому виокремлено три групи поезій: “Дні і ночі”, “Під гомін хвиль”, “Відгуки”, що позбавлені чіткого сюжету, проте пронизані настроєм тієї чи іншої картини моря, як от під час сильної бурі:

...Море, море!.. Люте море!
Диким звіром ти ревеш.
І в безкрайому просторі,
Що зустрінеш, все береш! [12, с. 220].

Надзвичайна напруженість і хвилювання досягаються добором ряду динамічних дій і стан моря після бурі передається з певним уповільненням:

Море ще довго не спало і тихо вночі хвилювалось,

З шумом ритмічно-журливим скаржачись хвилям холодним...

Або:

Море ж шуміло ритмічно, і скелі мовчали, як перше [12, с. 151].

У стані нічного спокою, сну:

Під темним небом сиве море
Сьогодні тихе і хмурне.
Якесь бліде – неначе хворе...
Мов хоче спати й не здрімне.
І мляво плеще сонна хвиля,
Байдуже, знехотя шумить.
Немов дере бабуся пір'я:
Рука дере, а думка спить [12, с. 274].

Саме море, як і степ, вражають поета своєю безкрайністю і вільним простором, своєю стихійною силою і величчю, що нагадували М. Чернявському світ людських пристрастей і думок:

До моря ж, до моря, на південь ясний,
Де стогне, лунає прибій голосний
Там хвиля бурхає, там вітер реве,
Там сонечко сяє, – не мертво, живе...
Там вільного вітру я грудьми нап'юсь,
Наслухаюсь моря безстрашних пісень,
І сильним, і вільним у степ повернусь,
З душею ясною, як сонячний день [12, с. 158].

Лише серед природи ліричний герой на деякий час відчуває себе вільним і щасливим, бо в його уяві тільки, “де бурі, де хвилі – там воля свята”. А в ритмічному прибої морських валів відчуває призивну пісню моря, яка кличе його в таємничі простори, “геть од берега сумного”. У поезії “Неначе коханець” спостерігаємо як гордо і безтурботно лежить над морем бескет, що “чарами впився”, і хвилі цілують його ноги :

...Він чолом байдужим до неба підвівся,
А ноги він хвилям безпечно віддав.
І хвилі ті ноги йому цілували.
І кожна хотіла, щоб чув її він.
І всі припадали йому до колін,
І в море, невітні, назад опадали [12, с. 338].

Герой прагне в безодній глибині моря втопити всі свої жалі, але їх стільки накопилось в душі, що і океани для їх малі, а від того сум “неначе хвилі, думи йдуть, тупим жалем у серце б'ють...”. Поет страждає від тимчасового безсилля тому і підтримки шукає у моря. Саме до нього звертається з проханням дати життєвої сили й вогню:

О море, де ж його знайти,
Того вогню, вогню святого?..
Куди і як іти по його?..

Скажи мені, як знаєш ти! [12, с. 327].

Море вселяє в серце поета впевненість у свої сили, і йому теж хочеться бути таким неспокійним і вільним, тому і йде до нього з “дарами”, “чуттями”, “піснями”, а натомість море має:

Щоб мене ти освітило,
Надихнуло в душу сили
І під твій бурхливий шум
Щоб розвіявся мій сум.
І вернусь тоді я, море,
На життя криваве поле,
Впивши грудьми любий дар,
Ніби сокіл із-під хмар [12, с. 328].

У поезії “Море грає” М. Чернявський порівнює кипуче, вічно рухливе і неспокійне море з людським життям, в якому “стогне людське горе” і “злоба... кипить”. Море, як і життя, все змітає на своєму шляху, скільки воно “на пісок перетерло душ великих золотих”, скільки “замірів звабливих без сліду знесло”. З гіркотою в душі поет констатує, що щастя море принесло “волоцюгам та піратам”, бо то його “діти любі”, а воно для них “рідна мати” [12, с. 221].

Перед читачем постає ціла галерея “прекрасних малюнків моря” [11, с. 91]: море, мов граючись, кидає на своїх хвилях самотній пароплав, що хоче пробитись крізь морські вали, що постають на його шляху, до берега, але хвилі, наче бранця захопили його в полон і не випускають з своїх обіймів (поезія “На збуренім морі важкими валами...”).

У шумі бурхливого моря поету вчуваються звабливі співи сирен, про яких він чув ще в дитинстві з стародавніх казок, але такі ж самі співи народжуються в людському серці, яке “як море і співуче, і бурхливе”:

Чув я казку стародавню –
Вже тепер таких не знають, –
Що виходять з моря люди
І сидять, пісень співають...
Ах, тепер я розумію
Ті перекази про співи:
Людське серце теж, як море,
І співуче, і бурхливе [12, с. 360].

У поезії “На скелі над морем, висока, тонка...” поет зображує сумну картину смерті двох закоханих, які загинули у морі, не знайшовши можливість бути разом, а тополя, ставши свідком тепер всихає від суму й жалю за ними:

На березі моря знайшли їх тіла:
І хвиля уранці землі віддала [12, с. 260].

До оспіваного образу моря у ранній період своєї творчості, М. Чернявський повертається уже у досить поважному віці. Це друге осмислення вже раніше побаченого і пережитого ніби новий подих, нові трепетні переживання ще досить молодої душі поета.

Цикл “Крим” (1927 – 1928) за формою і стилем є поезіями-розповідями, де від імені ліричного героя передається яскрава, насичена гама вражень від кримської природи. Усі помисли проникнуті особливою аурою морської “осяяної краси”.

Побачивши Ялту, ліричний герой намагається передати усі свої почуття, бо побачене не тільки милує око прекрасним краєвидом але й “п’янить красою”:

Вона була уся в димах,
У мутно-синьому тумані...
А коло моря на домах
Блищали сонця бліки п’яні.
Красою п’яні.
І сп’янів
Неначе й я... [12, с. 405].

Ліричний герой переконаний, що такої вишуканості “з кості різаних домів”, “ажурності легкої” [12, с. 405] йому ще не доводилося бачити, а тому намагається “вщерть красою впитися” [12, с. 405], щоб не тільки зір, а і душа наповнилася прекрасним.

Усі поезії циклу – це не що інше як демонстрація яскравих і колоритних малюнків чарівної кримської природи. І поет, і його ліричний герой одержують неабияку “естетичну насолоду” від того, що спостерігають “гори, затоки, скелі й ліса”. На думку автора, ці безмежні морські простори – це “частка казкової мрії” [6, с. 34], такої близької і разом з тим недосяжної, ніжної ласкавої й буремної непередбачуваної. Тому у поета до моря особливе ставлення, воно: “ясне, зелене”, “тихе й ніжне” [12, с. 404], як монумент “із сталі й срібла злите”, “пливучий малахіт” [12, с. 407].

Море не самотнє, як і людина воно виявляє потребу, щоб поруч хтось був, для цього автор зображує біля нього: “ліванський кедр – срібний дідуган”, гори – “масиви кам’яні”, кримський обрій – “диво білосніжне”, гірське повітря – “прохолодний елексир”.

Над морем велично височіє “природи витвір чарівний” – Чатир-Даг – “подоба тигра кам’яного”, “спокійний, ситий”, “звір могутній кам’яний”, “велетенська сіра брила” [12, с. 417].

Подорожуючи морським узбережжям Криму, ліричний герой постійно перебуває у стані неспокою, ці мандри для нього не втеча від реального, а скоріше пошук незнаного, вищого, невідомого іншим. У поезіях названо багато колоритних, екзотичних кримських назв – Фіолент, Айя, Фарос, Аю-Даг, Карасан, Суук-Су, Ай-Петрі, Гурзуф, Джемерджі, що породжують незвичні порівняння та насичені асоціації. Разом з тим, усе це викликає у ліричного героя щире захоплення морськими пейзажами Криму, їх казковістю, загадковістю й неповторністю. Він щиро шкодує, що не був тут раніш ніколи, “... як був я серцем молодий!”.

Романтичний настрій ліричного героя розкривається поетом у наступних, ще більш експресивних рядках-почуттях:

Ах, noche, noche чарівна,
Спинись і стій отак без краю,
Як мрія вічності ясна,
Як казка згубленого раю [12, с. 407].

Цикл поезій “Крим” завершується “малюнками гірської природи, враженнями від неї та прощанням з морем, з тими місцями, де його ліричний герой провів пам’ятні й щасливі дні” [6, с. 40]:

Востаннє моря хризоліт
Майнув на скель померхлім злоті.
І шлю останній свій привіт
Йому з гори на повороті.
...Прощайте, гори і ліса,
Прощайте, дні ясного Криму,
І ви, блакитні небеса,
Замкніть мою останню риму! [12, с. 418].

Отже, художнє зображення образу моря у Миколи Чернявського різне за ідейним змістом, але його об’єднує глибока ліричність, висока майстерність, надзвичайна проникливість і чуттєвість. Як зауважує В. Костенко, своєю тематичною різноманітністю і витонченістю зображення, своїм багатством фарб і відтінків з його творами про море можуть зрівнятися хіба що картини відомого художника-мариніста Айвазовського [11, с. 92]. Море завжди у М. Чернявського відчутне, зрима, живе – то грізне і непокірне, мов розгніване чимсь, то лагідне і спокійне, але за всіх обставин воно спроможне і підтримати, і розрадити, і навіть допомогти здійснити важливий життєвий вибір.

Поезії М. Чернявського про морські краєвиди навіюють думки, що кожна людина має право вибору як пройти по життю: підкоритись буремним випробуванням долі чи здолати всі перешкоди і досягнути свого власного Олімпу при цьому здобути життєвого досвіду, щоб допомогти своїм рідним і близьким. Та чи має такий вбір митець, життя якого мов книга, котру “гортають” без упину, шукаючи найкоротшого шляху при труднощах, а здолавши їх – найдовшого у щасті й любові.

Незважаючи на те, що особистий вибір М. Чернявського був занадто складним і не кожному під силу, він все ж таки спромігся знайти свою гармонію буття, що і радить читачам:

Я буду жити так, як море:
І день ясний, і ніч вітатъ,
Сміятись, плакати, стогнатъ
І забуватъ і щастя й горе.
І в многогранності життя,
І в недосяжності стремління,
І в муках радісних горіння
Знайду гармонію життя [12, с. 363].

Література

1. Голобородько Я. Мій поетичний символ віри – свобода: Нарис-есе про М. Ф. Чернявського / Я. Голобородько // Вітчизна. – 2000. – № 11-12. – С. 135 – 140. **2. Франко І.** Микола Чернявський “Зорі”. Збірник поезій // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. / І. Франко – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 34. – С. 355 – 357. **3. Євшан М.** Микола Чернявський // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан; [упоряд., передм. та примітки Н. Шумило]. – К. : Наукова думка, 1998. – С. 206 – 212. **4. Бабишкін О.** Поезія Миколи Чернявського / О. Бабишкін // Чернявський М. Поезії. – К.: Радянський письменник, 1959. – С. 5 – 47. **5. Костенко В.** Микола Чернявський / В. Костенко // Чернявський М. Твори: У 2-х томах. – К. : Видавництво художньої літератури “Дніпро”, 1966. – Т. 1. – С. 5 – 37. **6. Голобородько Я.** Духовні пріоритети Миколи Чернявського // Голобородько Я. Хронологія слова: письменники українського півдня / Я. Голобородько. – Херсон, 2001. – С. 27 – 57. **7. Немченко І.** Будівничий вільної України / І. Немченко // Слово і час. – 1993. – № 1. – С. 21 – 25. **8. Шумило Н.** Про становлення естетичних поглядів Миколи Чернявського / Н. Шумило // Південний архів: Збірник наукових праць. Філологічні розвідки. – 2008. – Вип. XLV. – С. 149 – 154. **9. Микола Чернявський** – письменник, громадський діяч, педагог: Тези доповідей наукової конференції. – Херсон: ХОУНБГ, 1993. – 85 с. **10. Голомб Л.** На шляху до модернізму: творча еволюція Миколи Чернявського / Л. Голомб // Науковий вісник Ужгородського університету. Філологія. – 2008. – Вип. 18. – С. 3 – 9. **11. Костенко В.** На шляхах велелюдних: Літературно-критичний нарис про життя і поетичну творчість Миколи Чернявського / В. Костенко. – Донецьк: Видавництво “Донбас”, 1964. – 251 с. **12. Чернявський М.** Твори: У 2-х томах / М. Чернявський. – К. : Видавництво художньої літератури “Дніпро”, 1966. – Т. 1. – 534 с.

Ярошевич І. А. Художнє відображення краєвидів моря у поезії Миколи Чернявського

У статті аналізується пейзажна лірика М. Чернявського, зокрема ті твори, де знайшли своє відтворення морські краєвиди України. З'ясовано, що море є органічною частиною духовної сфери, яке набувало ознак живої істоти.

Ключові слова: ліричний герой, життєва гармонія, море, образ, пейзаж, краєвид.

Ярошевич І. А. Художественное отображение моря в поэзии Николая Чернявского

В статье анализируется пейзажная лирика Н. Чернявского, в особенности те произведения, где отображена морская местность Украины. Установлено, что море это органическая часть душевной сферы, которое приобретает признаки живого существа.

Ключевые слова: лирический герой, жизненная гармония, море, образ, пейзаж, виды местности.

Yaroshevich I. A. Art display of the sea in Nikolay Chernyavsky's poetry

In article N. Chernjavskogo's landscape lyrics, in particular products where are displayed sea district of Ukraine is analyzed. It is established that the sea is an organic part of sincere sphere which gets signs live beings.

Key words: the lyrical hero, vital harmony, the sea, an image, a landscape, district kinds.

Відомості про авторів

Акулова Надія Юріївна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Антонова Ольга Вадимівна – асистент кафедри журналістики і видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Біловол Юлія Євгеніївна – асистент кафедри журналістики і видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бородінова Маргарита Веніамінівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури та фольклористики філологічного факультету Донецького національного університету.

Будівська Лариса Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Веретюк Тетяна Володимирівна – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Віннікова Наталія Миколаївна – кандидат філологічних наук, завідувач науково-методичного центру досліджень, наукових проектів та програм Київського університету імені Бориса Грінченка.

Вірченко Тетяна Ігорівна – кандидат філологічних наук, докторант ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Гавриш Ірина Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства Національного аерокосмічного університету ім. М. Є. Жуковського “ХАІ”.

Грищенко Ірина Василівна – кандидат філологічних наук, докторант кафедри фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Гутнікова Тетяна Юріївна – аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Даниліна Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Двуличанська Олена Аркадіївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Дмитренко Вікторія Ігорівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Домчук Мирослава Пилипівна – старший викладач кафедри української літератури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Зайдлер Наталія Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Зана Людмила Юріївна – викладач кафедри латинської мови і медичної термінології Харківського національного медичного університету.

Кицан Олена Вікторівна – аспірант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Інституту філології Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Колінько Олена Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Костромицький Роман Іванович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету.

Кулініч Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики і видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Кулініч Тетяна Олександрівна – кандидат філологічних наук, в.о. доцента кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Лаврієнко Тамара Ярославівна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри французької та другої іноземної мов Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Лапушкіна Наталія Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Слов'янського державного педагогічного університету.

Мажара Наталія Сергіївна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Мельничук Олена Миколаївна – здобувач кафедри журналістики і літературознавства Національного університету “Острозька Академія”, асистент кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету.

Наумова Олена Олександрівна – аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

Новохатський Дмитро Володимирович – кандидат філологічних наук, в.о. доцента кафедри іноземної філології та методики викладання Республіканського вищого навчального закладу “Кримський гуманітарний університет” (м. Ялта).

Олізаренко Алла Борисівна – магістрант Слов’янського державного педагогічного університету.

Пасічник Олена Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.

Пінчук Тетяна Степанівна – кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури та методики її викладання, декан факультету української філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Постолова Ірина Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства та латинської мови Національного фармацевтичного університету.

Тарарива Лідія Юріївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Ткалич Анастасія Миколаївна – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Фоменко Віра Григорівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шестопалова Тетяна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Ярошевич Ірина Андріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури та фольклористики Донецького національного університету.

Яшина Любов Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарної підготовки Академії митної служби України (м. Дніпропетровськ).

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальні за випуск:

проф. Галич О. А.,
доц. Бойцун І. Є.

Коректор: Кулініч О. О.

Здано до склад. 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. 27,9. Наклад 200 прим.
Зам. № 9.

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.