

# ВІСНИК

---

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

---

№ 6 (217) БЕРЕЗЕНЬ  
2011

2011 березень № 6 (217)

**ВІСНИК**  
**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО**  
**УНІВЕРСИТЕТУ**  
**ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

---

**ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ**

**Частина I**

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

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

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

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

Виходить двічі на місяць

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

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

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

**Заступник головного редактора –**

доктор педагогічних наук, професор **Савченко С. В.**

**Випускаючі редактори –**

доктор історичних наук, професор **Бур’ян М. С.,**

доктор медичних наук, професор **Виноградов О. А.,**

доктор філологічних наук, професор **Галич О. А.,**

доктор педагогічних наук, професор **Горошкіна О. М.,**

доктор сільськогосподарських наук, професор **Конопля М. І.,**

доктор філологічних наук, професор **Синельникова Л. М.,**

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

**Редакційна колегія серії “Філологічні науки”:**

доктор філологічних наук, професор **Галич В. М.,**

доктор філологічних наук, професор **Глуховцева К. Д.,**

доктор філологічних наук, професор **Гриценко П. Ю.,**

доктор філологічних наук, професор **Дмитренко В. І.,**

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

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

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

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

**РЕДАКЦІЙНІ ВИМОГИ**

**до технічного оформлення статей**

Редколегія “Вісника” приймає статті обсягом 4 – 5 сторінок через 1 інтервал, повністю підготовлених до друку. Статті подаються надрукованими на папері в одному примірнику з додатком диска. Набір тексту здійснюється у форматі Microsoft Word (\*.doc, \*.rtf) шрифтом № 12 (Times New Roman) на папері формату А-4; усі поля (верхнє, нижнє, праве й лівє) — 3,8 см; верхній колонтитул — 1,25 см, нижній — 3,2 см.

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

Інформація про УДК розташовується у верхньому лівому кутку без відступів (шрифт нежирний). Ініціали і прізвище автора вказуються в лівому верхньому кутку (через рядок від УДК) з відступом 1,5 см (відступ першого рядка), шрифт жирний. Назва статті друкується через рядок великими літерами (шрифт жирний).

Зміст статті викладається за планом: постановка проблеми в загальному вигляді та її зв’язок з важливими науковими чи практичними завданнями; аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв’язання цієї проблеми та на які спирається автор; виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується ця стаття; формулювання цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з певним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з цього дослідження й перспективи подальших розвідок у цьому напрямку. Усі перелічені елементи повинні бути стилістично представлені в тексті, але графічно виділяти їх не треба.

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

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

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

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

## ЗМІСТ

### Актуальні проблеми літературознавства: українське літературознавство

1. <b>Бровко О. О.</b> Метатекстуальний аспект структури “текст у тексті”: презентації та функції .....	6
2. <b>Волощук Ю. О.</b> Топос міста в романі “Великі надії” В. Гжицького .....	16
3. <b>Грабівська Г. І.</b> До проблеми бібліографії театрознавчих статей Івана Франка на шпальтах часопису “Kurjer Lwowski” .....	22
4. <b>Даниліна О. В., Дронова Т. М.</b> Трансформація образу Автовізія Самійленка в романі Василя Кожелянка “Конотоп” .....	34
5. <b>Дмитренко В. І.</b> Екзистенційна реінтерпретація поезії Т. Осьмачки .....	39
6. <b>Дудніков М. О.</b> Жанрові модифікації історичного роману ....	46
7. <b>Касьяненко Т. А.</b> Побудова драматургічного конфлікту та моделювання характеру у драматургії Івана Зубенка (на матеріалі п’єси “Орленя”) .....	55
8. <b>Ковпик С. І.</b> Поетика загального komponування твору української драматургії першої половини ХІХ ст. ....	62
9. <b>Когут О. В.</b> Новітня українська драматургія: апокаліптичні сюжети на межі ХХ – ХХІ ст. ....	73
10. <b>Козлов А. В.</b> Психопоетика оповідання Г. Квітки-Основ’яненка “Знахарь” .....	85
11. <b>Лаврусенко М. І.</b> Рефлексія як принцип художньої реконструкції праісторії України в романі Докії Гуменної “Золотий плуг” .....	91
12. <b>Лапко О. А.</b> “Новорічний мюзикл” М. Паперника “За двома зайцями” як адаптація п’єси М. Старицького до розважального жанру .....	97
13. <b>Ларіна О. В.</b> Проблема інтерпретації християнської філософії в українській літературі ХХ століття .....	105
14. <b>Ляхова Ж. Т.</b> Юність генія: світовідчуття, враження, оточення Тараса Шевченка .....	112
15. <b>Мазнева Н. В.</b> Жіночі образи новели Василя Слапчука “Потяг над містом” (роман “Осінь за щокою”) .....	128

16.	<b>Нестеренко Ю. В.</b> Тема помаранчевої революції в есеїстиці О. Пахльовської .....	132
17.	<b>Оселедько К. О.</b> Містикологічна свідомість як вираження світоглядних мотивів героя у романі Д. Білого “Шлях срібного яструба” .....	137
18.	<b>Пензова С. О.</b> Оповідання О. П. Довженка “Мати”: система прийомів образотворення .....	143
19.	<b>Плужник О. М.</b> Автор і головний герой у творчості Анатолія Дімарова .....	148
20.	<b>Скрипко Л. А.</b> Специфіка репрезентації образу Ісуса Христа у творчості Б. Антоненка-Давидовича .....	153
21.	<b>Тимошенко Т. С.</b> Футуристичні візії міста в романі Гео Шкурупія “Двері в день” .....	161
22.	<b>Штейнбук Ф. М.</b> Новела Олеся Гончара “За мить щастя” у контексті тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів .....	166

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

23.	<b>Боровий А. В.</b> Синкретизм мистецтв у літературі .....	176
24.	<b>Старецкий Т. В.</b> Сатирическое изображение и осуждение пьянства в творчестве В. И. Даля .....	182
25.	<b>Шимчишин М. М.</b> Травматичний досвід рабства у романі Дж. Фосет “Плутанина” .....	189
26.	<b>Юган Н. Л.</b> Роль В. И. Даля в становлении журнала “Москвитянин” (по материалам переписки с М. П. Погодиным) .....	201

**Документалістика на порозі ХХІ століття**

27.	<b>Барбукова І. С.</b> Віртуалізація реальності та часу в онлайн-ових щоденниках .....	213
28.	<b>Галич В. М.</b> Образ дружини письменника в щоденникових записах Олеся Гончара .....	219
29.	<b>Галич О. А.</b> Гончар і гори: щоденникова рецепція .....	226
30.	<b>Скляр Н. В.</b> Специфіка поняття “поетика” та особливості його розкриття в межах автобіографії .....	236
31.	<b>Якименко Л. М.</b> “Бандурист у вишиваній сорочці”: спогад-нарис Надії Суровцової про Гната Хоткевича .....	243

### **Мова художніх творів**

32. **Коваль О. В.** Алюзія як засіб відображення мовної картини світу Юрія Клена ..... 253
33. **Митяй З. О.** Функціонально-семантична організація дієслів говоріння у мові художньої прози П. А. Загребельного ..... 259

### **Фольклористика**

34. **Грищенко І. В.** Дефініція патерну в аспекті фольклористики ..... 268
35. **Скиба О. В.** Обряд обдарування молодих у весільному фольклорі Луганщини ..... 274

### **Рецензії**

36. **Кудрявцев М. Г.** Системне рішення глобальної проблеми ... 285
- Відомості про авторів** ..... 288

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

УДК 821.161.2 – 32.09

**О. О. Бровко**

**МЕТАТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ  
СТРУКТУРИ “ТЕКСТ У ТЕКСТІ”: ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ФУНКЦІЇ**

Зсуви й розлами, пов'язані зі зміною культурних парадигм в останні десятиліття ХХ ст., пояснюються, передусім, народженням “динамічного образу нової реальності”, зафіксованої, як зауважує Г. Кучумова, у новітніх відкриттях, які призвели до зміщень смислових акцентів і вироблення нової ієрархії значущих культурних цінностей. Серед чинників переходу від статичної картини світу, а водночас і свідчення ускладненого стану культури дослідниця називає “теорію ідентичності” Ж. Лакана, “ефект реальності” Р. Барта, “перевідкриття часу” І. Пригожина та Г. Хакена [1, с. 3]. Згадаймо й концепцію “дромократії” філософа й архітектурного критика П. Вирилію, погляд на фрагменти і фрактали, обґрунтування понять симулякрів та гіперреальності філософом, соціологом та культурологом Ж. Бодріаром, міждисциплінарні підходи, запропоновані антропологом Г. Бейтсоном, ідеї Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі. Спроби осмислити та артикулювати ситуацію формування нових культурних паттернів у проекції на структуру сучасної прози апелюють до праць Р. Барта, Г. Бейтсона, Ж. Бодріяра, Ж. Батая, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, А. Моля, М. Фуко та інших мислителів.

У цьому контексті актуалізується дослідження сучасних художніх текстів, що зосереджуються на проблемах самоідентифікації митця, відтворення реальності через низку симулякрів, спробах інтерпретації креативності хаосу.

Об'єктом спостереження в цій статті обрано прозу М. Павича, В. Єшкілева та О. Гуцуляка, О. Памука в зіставленні з творами Н. Бічуї, Р. Іваничука, Г. Тарасюк, А. та Б. Стругацьких.

Метою пропонованої студії є висвітлення художніх наслідків послаблення міметичного мотивування в постмодерних метатекстуальних версіях. Дослідження не претендує на всеохопність матеріалу, увагу зосереджено тільки на найяскравіших, з суб'єктивної точки зору, зразках, що дозволяють говорити про характер цього явища та його специфіку.

Однією з актуальних категорій, що продуктивно розроблялася лінгвістами (А. Вежбицька, Н. Ряцева В. Шаймів, Т. Андрющенко),

семіотиками (Ю. Лотман, П. Тороп, В. Іванов), літературознавцями (Р. Тименчик, Т. Цив'ян, Х. Й. Кім), є категорія метатексту. В її потрактуванні дослідники спираються передусім на досвід М. Бахтіна та здобутку тартусько-московської школи семіотики. На думку філософів, проблема метатексту набула крос-культурного характеру і пронизує всі види світогляду: міфологію, релігію, мистецтво – що і є підґрунтям для подальшого осмислення проблеми і розгляду феномену “метатекст” [2]. Серед причин дискусійності теорії інтертекстуальності як композиційно-стилістичної проблеми І. Арнольд вважає “розмаїття розмірів, форм і функцій включення “іншого голосу”: “Це може бути одне якесь узятє в лапки “чуже слово” або цілий роман у середині іншого роману (“Майстер і Маргарита” Булгакова, “Дар” Набокова). Включення може бути марковано вказівкою на джерело в тексті або в спеціальних коментарях автора” [3, с. 352]. За твердженням дослідниці, масштаби інтертекстуальності можуть коливатися від ремінісценцій, алюзій і цитат до включення цілісних великих текстів у вигляді творів, листів, що належать перу персонажів, їх щоденників, або цілих написаних ними романів [3, с. 361]. Під зовнішньою інтертекстуальністю І. Арнольд розуміє реальну зміну суб'єкта мовлення: “Цитата дійсно належить перу іншого автора. А внутрішня інтертекстуальність (включення в роман листів, щоденників, літературних творів героїв тощо) по суті фіктивна, оскільки вставні елементи написані самим автором роману” [3, с. 380]. Н. Фатєєва слушно наголошує: “Створення мовленнєвих конструкцій “текст у тексті” і “текст про текст” пов'язане з активним налаштуванням автора тексту на діалогічність, яка дозволяє йому не обмежуватися лише сферою своєї суб'єктивної, індивідуальної свідомості, а вводить у текст одночасно кількох суб'єктів висловлювання, які виявляються носіями різних художніх систем. Виникає те, що ще раніше М. Бахтін назвав “поліфонізмом тексту” і визначив як співіснування в тексті декількох голосів” [4, с. 4].

В узагальненій типології метатекстів П. Тороп виокремлює композицію на основі знайденого рукопису як стверджувальний прихований спосіб приєднання на рівні текстуальної цілісності [5, с. 38]. Інтенсивне використання прийому “роман у романі” характеризує поетику франкомовного “Рукопису, знайденого в Сарагосі” польського письменника Я. Потоцького, написаного між XVIII – XIX ст. В українській літературі відомий “Винайдений рукопис про руський край” Л. Мартовича. Хрестоматійним прикладом тексту про текст є “Майстер і Маргарита” М. Булгакова. Драма Л. Піранделло “Шість персонажів у пошуках автора” заклала підвалини модерного психологічного театру в Італії на початку XX ст. Роман В. Набокова “Блідий вогонь” складається з поеми, написаної загиблим поетом Джоном Шейдом. Читач стає співучасником своєрідної гри між текстами, кожен із яких претендує на достовірність і націлений на пошук меж між реальністю та ілюзією. Подібні інтенції спричинили поширення текстів у текстах у літературі



XX століття, хоча цей прийом був відомий в античному письменстві, бароковій та ренесансній культурі. Приміром, у трагедії У. Шекспіра “Гамлет” вистава мандрівних акторів “Убивство Гонзаго” увиразнює сюжетну ситуацію викриття Клавдія Гамлетом. Дослідник В. Чупасов відзначає, що фрагментарність вставки та її включення в дію зовнішньої драми являє собою різнорівневі явища: якщо перша ознака стосується внутрішньої драми, то друга стосується переважно драми зовнішньої [6, с. 24].

Мотив творчості, декларований у первинному тексті, розгортається у вставному: основний текст несе задачу опису або написання іншого тексту, що і є змістом усього твору. Типологічний ряд текстів значно ширший за традиційно подані в довідкових виданнях приклади. Науковець Д. Сегал вважає, що загалом такі твори є внутрішнім текстовим виявом процесу самосвідомості літератури, парадигмою світотворчості в межах тексту [7, с. 13]. За твердженням дослідника, низка зразків російських метатекстів 20-х років XX ст. поєднані трактуванням теми створення художнього тексту та містять тексти, про які йдеться в основній оповіді. Д. Сегал називає “Поєму без героя” А. Ахматової, “Форель розбиває кригу” М. Кузмина, “Єгипетську марку” О. Мандельштама, “Дар” В. Набокова, “Труди і дні Свистунова” К. Вагинова, “Доктора Живаго” Б. Пастернака, “Майстра і Маргариту” М. Булгакова [7, с. 50 – 155]. Г. Прусенко зупиняється на особливостях метапрози в романі Андрія Белого “Записки дивака” [8, с. 465 – 469]. Відомий літературознавець М. Липовецький на основі аналізу праць зарубіжних дослідників виокремлює основні ознаки прозового метатексту [9]. Головною прикметою метапрози є тематизація процесу творчості, репрезентація автора-творця через текстового двійника в образі персонажа-письменника. Саме він зазвичай є автором твору, що постає об’єктом інтерпретації. “Дзеркальність” повістування дозволяє співвідносити текст у тексті з рамковою оповіддю (паратекст Ж. Женетта). Зв’язки цих текстів супроводжуються коментарями щодо взаємопроникнення основного та елективного творів, текстової та позатекстової реальності. Особливого значення набуває активізація уваги читача – учасника творчої гри та процесу конструювання художніх образів (своєрідне “оголення прийому”, що підкреслює, згідно формалістичного підходу, “літературність” створеного тексту). Про контамінацію моделей “текст у тексті” та “театр у театрі” та обов’язкову інтенцію на невідкладне драматургічне втілення (розігрування) вставного (новоствореного) тексту говорить О. Бондарєва [10, с. 403]. Дослідниця стверджує, що “сучасні драматурги шукають нетрадиційних ресурсів для моделювання вторинного театрального простору на теренах експериментальної драми: в окремих п’єсах “вистави у виставі” перестають бути стратегічним центром фабули, виконуючи функції не інкорпорованих спектаклів, а інтелектуальних шоу-проекцій, в яких активізовано міфологічний потенціал театру і багаторівнево кодовано

драматичну гру” [10, с. 409].

Повість Ніни Бічуї “Біла віла” присвячена роботі художника Івана Труша над портретом Лесі Українки в останні роки її життя. Творіння живописного твору переплітається з історією народження тексту самої Лесі Українки. Загалом творення метатекстів – одна зі складових художнього світу авторки. Так, у повісті “Повінь” історія взаємин юної журналістки Марини з археологом Денисом переплітається з журналістськими нотатками, щоденниковими роздумами дівчини. Повісті “Репетиція” та “Бенефіс” містять вкраплення драматичних діалогів. Інтриги, суперечки, непорозуміння за лаштунками храму Мельпомени поступають перед історією акторки, що переживає золоту пору творчої та життєвої зрілості [11, с. 394]. “Як ми пересвідчилися, – пише О. Бондарєва, – сучасна драма вивищується над обігриванням “театру в театрі” виключно як конструктивного структурного прийому, де “внутрішня п’єса” лише підпорядковується стратегії п’єси зовнішньої і тяжіє до опанування його як потужного міфопоетичного принципу зі своєю особливою системою театральних кодів та референціалів” [10, с. 409 – 410]. Зображення театральних сцен, фрагментів кінофільмів, залишається прикметою сучасної епіки. Письменниця Г. Тарасюк у романі “Між пеклом і раєм” створила образ справжнього героя нашого часу – образ кінорежисера Мирона Волинця, який через сумніви, перешкоди, розчарування намагається творити високе національне мистецтво. Духовним двійником Мирона постає в романі-гіпотезі (а саме так авторка означила жанр твору) засновник Києво-Печерської Лаври Святий Антоній, відомий нам як Антоній Печерський [12].

Дослідниця М. Беліченко зауважує, що елементи автотематизму наявні в низці творів Р. Іваничука (“Манускрипт з вулиці Руської”, “Через перевал”), однак у романі “Шрами на скалі” “автобіографічні мотиви виступають уже сюжетно-композиційною віссю” [13, с. 8]. Оповідач роману “Шрами на скалі” планує подати власну літературну версію історичних подій часів Данила Галицького [14]. За твердженням автора, задум написати твір про князя Данила та співця Митусу народився у творчій уяві І. Франка. Таким є сюжетне мотивування творення біографічного тексту, присвяченого останньому року життя І. Франка. Герої ніби замкнені в межах фіктивного зображуваного світу і, “створюючи історичний роман про Франка, вони не помічають того, що самі є героями роману про роман” [13, с. 8].

Головний герой роману Аркадія та Бориса Стругацьких “Кульгава доля” (1984) письменник Фелікс Сорокін – автор чисельних оповідань патріотичної тематики та злободенних нарисів – дозволяє собі бути справжнім лише наодинці зі своїм творінням – “Синьою текою” – умовною назвою повісті “Гидкі лебеді” [15]. Рукописи з “Синьої теки”, хоч і не претендували на оприлюднення, але чарували автора можливістю витворення окремого світу та його мешканців. “Сорокін включений у дві симетричні системи відношень, ізоморфних одне

одному. На композиційному рівні цей ізоморфізм знаходить відображення у відзначеній структурі “тексту в тексті””, – наголошує Г. Іванюта [16, с. 112]. За позірної хаотичності матеріал відзначається своєрідним упорядкуванням. Кожна з загадкових ситуацій, які Сорокін осмислює як втручання “кульгавої долі”, зазвичай “мають корелят у системі допоміжних інтекстів, котрі на відміну від “Синьої Теки” документують творчу лабораторію Сорокіна (плани, начерки тощо)” [16, с. 114]. У романі братів Стругацьких “зберігає свої моделюючі властивості” повістувальна структура “Майстра і Маргарити” М. Булгакова. Найвиразнішим “сигналом”, за слушним зауваженням Г. Іванюти, є “поява в номенклатурі дійових осіб Булгакова й читання ним Сорокіну ненаписаного фрагменту “Синьої Теки” [16, с. 114].

Отже, згадані метатексти, попри їхні стильові відмінності та своєрідні жанрові модифікації, поєднані тим, що в них “специфіка онтологічних зв’язків між автором і персонажем переносяться зі сфери позатекстової дійсності у власне художній світ” [13, с. 9]. Слушною є думка В. Руднева щодо своєрідної гри на рівні прагматики внутрішнього та зовнішнього текстів. За переконанням дослідника, цей конфлікт покликаний глобальною установкою культури ХХ ст. на пошуки втрачених кордонів між ілюзією і реальністю. Тому саме побудова текст у тексті є настільки специфічною для ХХ ст., хоча в принципі вона використовувався доволі широко в культурах типу бароко [17].

“Стирання меж між жанрами, – пише А. Татаренко, – аж до їх повного взаємопроникнення є однією з добре відомих характеристик пост(модерністської) прози: роман мусить пристосуватися до нової, фрагментарної картини світу, породженої сумнівом у можливість всеохопної інтеграції, а читацька свідомість, незадоволена парціальністю оповідання, вимагає від нього романної цілісності” [18, с. 94]. Французький фізик, філософ і культуролог Абрам Моль, аналізуючи ситуацію культурного сьогодення, дійшов висновку, що знання складаються з розрізнених уривків, пов’язаних простими, суто випадковими відношеннями близькості за часом засвоєння, за співзвуччям або асоціаціями ідей [19, с. 43]. Ці фрагменти, на думку вченого, не утворюють структури, однак вони надають “екрану знань” певної щільності та компактності. А. Моль послуговується поняттям “мозаїчної культури”, яке увиразнює фрагментарність постмодерної естетики. Нонселекція та фрагментарність разом з іншими ознаками постмодерністського письма як закономірні вияви в різних жанрах постмодерністської літератури позначилися й на структурі тестів про тексти [20, с. 257]. Зокрема, поширений мотив знайденого рукопису є структуротвірним у романі М. Павича “Скринька для писання”. “Уміст скриньки, – пише А. Татаренко, – є змістом роману: фабулу утворено поєднанням текстових фрагментів різного наративного типу (сорок вісім листівок, плівка з автовідповідача, електронний лист, сторінки з неназваної книжки, у якій читач пізнає оповідання М. Павича “Корсет”

тощо). Замість розповіді про предмети із скриньки автор пропонує транспонування в оповідь “готових”, окремих текстів” [18, с. 361].

Мотив винайденого рукопису є структуротвірним у романі знаків В. Єшкілева та О. Гуцуляка “Адепт” (1993). “За офіційною версією текст, умовно названий “Свідоцтвом Олексія Склавина про сходження до Трьох Імен”, знайшов чернець із Нового Афону Савватій, який з дозволу Константинопольського Архієпископа, Вселенського Патріарха Афінагора Першого у 1978 році від Різдва Христового оглядав бібліотеки монастирів Константинопольської патріархії. Поважні вчені аргументовано довели, що знайдений рукопис є підробкою, фальсифікацією, незаконним створінням у звірятнику літописної белетристики та історичних свідчень. Інші, не менш поважні вчені, навпаки, не бачать вагомих причин, які б не давали можливості повірити у правдивість викладених у тексті історичних подій” [21, с. 5].

Мозаїчність текстуального панно роману В. Єшкілева “Пафос” задекларована наперед своєрідним обґрунтуванням множинності паратекстів: “Він (епіграф – О. Б.) обіймає визначене традицією місце: петитний і зрозумілий, іронічний і вибачаючий, сам-у-собі текст і, зрештою, пасивний синтез. Він надається розмноженню та селекції. Його можна потроїти, подесятерити. Тоді ескадрон епіграфів перетвориться на неабияку лексичну силу й остаточно захопить владу на перших сторінках твору. Або ж на всіх сторінках. Зранена смертю Великого Стилю уява вже не опирається невблаганному (і, одночасно, балаганному) видінню роману, що складений з самих лише епіграфів. Зрештою, хтось – здається, шизоїдний безбатченко Родольфо Картенат – вже написав щось подібне... Поряд із можливістю роману-епіграфа однаково можливим видається існування надпроникливого читача, шерлока пінкертонна писемності, котрий, лише прочитавши епіграф, вже знає наперед і зміст, і всі ті сюжетні колізії, і всю ту метафоричну строкатість, над якими так довго і необачно працювала авторська уява. Саме у передчутті цього читача я запаковую на початок тексту щойно згаданий ескадрон” [22]. Тут і словникова глоса, присвячена пафосові, і рядки англійської поетеси першої половини ХІХ ст. Едіт Ситуелл та сучасного прозаїка, збирача растаманського фольклору Дмитра Гайдука, і “Витяг з інструкції” та “Енциклопедія космонавтики”, “Хроніка готського короля Теодахада” та Андрій Платонов, Сартр, Дельоз і Гваттарі. Через “незриму браму метафізичного Станиславова” у романі розкривається “простір містичний, проектний, розпланований Силами на століття прихованого від заселенців життя”: “Нащадок профанів, він чує перепадами і переступами настрою лише перші звуки складної симфонії, бачить лише зовнішні лускуваті бганки символів та міфійних інспірацій невидимої цибулини *concepto Stanyslawowirum*, зрощеної з окультного зародка, з одного із багатьох непрявлених зерен медоносного, барокового, мироточивого, повстанського, розкольно-сектантського, кабалічно-

месіанського 17-го століття, кинутих у неперебутно офсайдний галицький ґрунт” [22].

В іронічних літературних рефлексіях-відповідях герой роману “Пафос” Корват намагається обґрунтувати власну творчість. Обговорення в романі повісті “Море Ясности” є промовистим прикладом метатексту в сучасній українській прозі, адже Корват намагався “створити звичайний текст, який би був позбавлений долі не через морфологічні аберації, як у Хомського, але через змістові особливості. Себто текст, котрий призначений бути спадкоємцем Метаархіву і вбивцею, катом, гвалтівником, розкрадачем і жертвою цього ж таки Метаархіву, текст-поштар, що принесе на пошту і повідправляє архівні теки вже померлим адресатам, на обкладинках тек зазначеним. Цей текст-листоноша має подолати невіддільну, зберігальну, зніжкову, архівну функцію тексту. І, одночасно, він має успадкувати Метаархів. А зробити це теж не в змозі, бо, враховуючи сигнали присутності, сам присутністю аж ніяк не є. Поза межовий мешканець горизонтів буття. Ну не знаю... Не можу вам краще пояснити...” [22].

У малюнку сніжинки, що є одночасно фрактальною моделлю та своєрідним симулякром, кодує таємниці свого художнього світу поет Ка з роману відомого турецького письменника, лауреата Нобелівської премії Орхана Памука “Сніг”. Саме співмірність та водночас унікальність сніжинки постає й метонімічним означником щедрої на асоціації назви, і ключем для розкриття змісту інтертексту – рукописного зеленого зошита: “Із книжок, прочитаних після подорожі в Карс, Ка дізнався, що час, за який сніжинка з шістьма відгалуженнями у формі зірочки падає на землю після кристалізації в небі, втрачає свою конфігурацію і зникає, становить приблизно вісім-десять секунд, а на утворення її форми, окрім вітру, температури та висоти хмар, впливають ще багато інших нерозгаданих чинників – так він відчув, що між сніжинками й людьми існує взаємозв’язок. Поезію “Я, Ка” він написав у карській бібліотеці, думаючи про сніжинку, а згодом Ка вирішить, що та сама сніжинка лежить у серці його збірки “Сніг” [23, с. 418 – 419].

Сценки театральних вистав у романі завершуються найбільш підготовленою імпровізацією – реальним убивством: “Сунай виглядає багатим просвітленим правителем, який, проте, не цурається бідного народу: танцює, жартує з ним, веде наукові суперечки про сенс життя і навіть розігрує сцени з Шекспіра, Віктора Гюґо та Брехта – своєрідна вистава у виставі. Окрім того, і так хаотичний спектакль розпорошували вставлені в нього повчальні сценки на тему міського транспорту, застільного етикету, характерних рис турків і мусульман, яких ті не можуть позбутися, славної Французької революції, користі куховарства, презервативів і раки, танцю живота у виконанні багатих повій, шампунів і косметики, розбавлених підфарбованою водою” [23, с. 435 – 436]. Через постріл акторки Кадіфе в партнера по сцені – зірку театального мистецтва Суная із зарядженої зброї та його смерть під час гри “...цілий

Карс відчув, що події у виставі були відображені аж занадто реалістично” [23, с. 450].

У фіналі вистави підкреслено схрещується реальність та штучна гра ілюзій: “Двоє солдатів, біжучи назустріч одне одному комічними смішними кроками, затагли завісу на сцені” [23, с. 450]. Г. Рог розглядає романи Орхана Памука 80-90-х років “Мене називають Червоний”, “Пан Джевдет та його сини”, “Чорна книга”, “Нове життя”, зосереджуючи увагу на інтертекстуальному дискурсі прози письменника, зокрема на таких її виявах, як функціонування традиційних коранічних, історичних та літературних алюзій, інтертекстуальних ремінісценцій (образ літератури в літературі), пародійності як інтертекстуальній гри [24]. У романі “Сніг” одним із художніх вимірів постає вимір метатекстуальності. Керуючись такою логікою, герой потім доведе, що “кожен із віршів: “Рай”, “Шахи” та “Коробка шоколаду” – розташований на уявній сніжинці, створивши її форму на основі ілюстрацій та описів із книжок; всі свої карські вірші він розмістив на цій сніжинці. На ній він позначив як структуру нової поетичної збірки, так і всі ті речі, що робили його самим собою, себто Ка. В кожній людині повинна бути сніжинка, яка слугує картою цілого життя” [23, с. 419].

Автокоментування фрактальної природи віршів через вектори смислу, пам’яті й уяви – це своєрідний спосіб ідентифікації митця в сучасному світі: “Гілки сніжинки: Пам’ять, Уяву та Смысл, де й були розташовані його вірші, Ка запозичив для неї з дерева Бекона, за допомогою якого той класифікував людські знання, але і сам Ка, коментуючи свої карські поезії, багато й подовгу розмірковуватиме над значенням кожної точки на відгалуженнях снігової зірочки” [23, с. 419].

Таким чином, модель сніжинки, графічний малюнок якої та таблиці віршів уміщено в роман, набуває екзистенційної інтерпретації: “Як стверджує Ка, аналізуючи власну сніжинку, можна легко довести, які власне різні, дивні й незрозумілі такі схожі здалека люди. Отож сторінки зошитів Ка рясніють нотатками про структуру його поетичної збірки та власної снігової зірочки (Що означає точка на лінії Уяви, якою позначений вірш “Коробка шоколаду”? Як вплинула на форму зірочки поезія “Все людство й зорі?”), та я не розповідатиму про них більше, ніж того вимагає наш роман” [23, с. 419 – 420].

Отже, послаблення міметичного мотивування спричинює просторову-часову свободу сюжетно-композиційної організації метатекстів. М. Липовецький наводить висловлювання дослідниці Л. Хатчин, для якої метапроза – “проза про прозу, тобто проза, яка охоплює коментарі з приводу власної розповідної та (або) лінгвістичної ідентичності” [9, с. 46]. Цілісне сприйняття новелістичних конструктів у такому тексті досягається завдяки “масці автора” – структурно витвореного принципу розповідної манери, що виявляється на рівні організатора нарративного хаосу, розрізненого дискурсу.

Текст-листоноша В. Єшкілева, тексти зі скриньки М. Павича позірно подібні до листівок, як симулякрів тієї реальності, що на них має бути відображена. Для героя й оповідача в романі О. Памука “Сніг” своя сніжинка – це своєрідна дорожня карта митця як симулякр відкритої і незнаної ним території. Адже, як відомо, відмінності в семіотичному, вербальному сенсі від графічного світу мапи та географічного світу території (“Карта не є територія” А. Коржибськи) набувають у літературі постмодернізму нових акцентів, що претендує на подальше висвітлення.

### **Література**

- 1. Кучумова Г. В.** Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980 – 2000 гг. : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.01.08 – “Теория литературы. Текстология” / Г. В. Кучумова. – Самара, 2010. – 47 с.
- 2. Козакова В. С.** Метатекст літератури як соціально-філософський спосіб осягнення буття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.03 – “Соціальна філософія та філософія історії” / В. С. Козакова. – Донецьк, 2006. – 19 с.
- 3. Арнольд И. В.** Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : сборник статей / И. В. Арнольд ; [науч. ред. П. Е. Бухаркин]. – СПб : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – 444 с.
- 4. Фатеева Н. А.** Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
- 5. Тороп П.** Проблема интекста / П. Тороп // Труды по знаковым системам. XIV. – Тарту : Тартуский университет, 1981. – С. 33 – 44.
- 6. Чупасов В. Б.** Тексты в текстах и реальность в реальностях (к проблеме “сцены на сцене”) / В. Б. Чупасов // Драма и театр : Сб. научн. трудов. – Тверь : Тверской гос. ун-т. – 2001. – Вып. II. – С. 24 – 37.
- 7. Сегал Д. М.** Литература как вторичная моделирующая система / Д. М. Сегал // Сегал Д. М. Литература как охранная грамота. – М. : Водолей Publishers, 2006. – С. 50 – 155.
- 8. Прусенко Г. Е.** Особенности метапрозы в романе Андрея Белого “Записки чудака” / Г. Е. Прусенко // Літературознавчі студії. – Вип. 26. – С. 465 – 469.
- 9. Липовецкий М. Н.** Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) : [монографія] / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.
- 10. Бондарева О. Є.** Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : [монографія]. – К. : “Четверта хвиля”, 2006. – 512 с.
- 11. Бічуя Н. Л.** Бенефіс : [повісті] / Н. Л. Бічуя. – К. : Дніпро, 1990. – 475 с.
- 12. Тарасюк Г. Т.** Між пеклом і раєм (Сни анахорета) : [Роман-гіпотеза] / Г. Т. Тарасюк. – Чернівці : Місто, 2006. – 186 с.
- 13. Беліченко М. А.** Поетика історичної прози Романа Іваничука (особливості часопросторових концепцій) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / М. А. Беліченко. – К., 2007. – 20 с.
- 14. Іваничук Р.** Четвертий вимір. Шрами на скалі : [романи] / Р. І. Іваничук. – Х. : Фоліо. – 447 с. – (Історія України в романах).

**15. Стругацкий А. Н.** Хромая судьба. Пять ложек эликсира : [фантастические романы, повести, рассказы, пьесы] / Аркадий Натанович Стругацкий, Борис Натанович Стругацкий / [сост. Н. Ютанов; послесл. С. Переслегин; илл. Я. Ашмариной] – М. : “ООО Издательство АСТ”; СПб. : Terra Fantastica, 2002. – 539 с. **16. Иванюта Г. Л.** Из наблюдений за поэтикой поздних Стругацких. “Хромая судьба” / Г. Л. Иванюта // Вестник Удмуртского государственного университета имени 50 лет СССР. – 1993. – № 4. – С. 112 – 114. **17. Руднев В. П.** Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / Вадим Петрович Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с. **18. Татаренко А.** Поэтика формы в прозе постмодернизма (досвід сербської літератури) / Алла Татаренко. – Львів : ПАІС, 2010. – 544 с. **19. Моль А.** Социодинамика культуры / Абрам Моль ; [пер. с франц.] – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 416 с. **20. Бабелюк О. А.** Принципы постмодернистского текстотворения современной американской прозы малой формы : [монография] / О. А. Бабелюк. – Дрогобыч : ТЗОВ “Вимір”, 2009. – 296 с. **21. Єшкілев В.** Адепт. Роман знаків [текст] / Володимир Єшкілев, Олег Гуцуляк. – Х. : Книжковий Клуб “Клуб сімейного дозвілля”, 2008. – 240 с. **22. Єшкілев В.** Пафос : [роман] / Володимир Єшкілев. – Львів : Кальварія, 2002. – 208 с. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://fictionbook.in/volodimir-yeshkilyev-pafos.html>. **22. Памук О.** Сніг : [роман] / О. Памук ; [пер. з тур. О.Б. Кульчинського]. – Х. : Фоліо, 2006. – 479 с. – (Література). **24. Рог Г. В.** Жанрово-стильові моделі сучасного турецького роману (80 – 90 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 – “Література зарубіжних країн” / Г. В. Рог. – К., 2006. – 16 с.

**Бровко О. О. Метатекстуальний аспект структури “текст у тексті”: презентації та функції**

Дослідження метатексту є однією з найбільш актуальних проблем філологічної науки. У статті розглянуто художні можливості метатексту на основі сучасної прози, а також проблеми застосування цієї категорії в форматі художньої творчості.

*Ключові слова:* метатекст, “текст у тексті”, жанр, структура.

**Бровко Е. А. Метатекстуальний аспект структури “текст в тексте”: презентации и функции**

Исследование метатекста является одной из наиболее актуальных проблем филологической науки. В статье рассмотрены художественные возможности метатекста на основе современной прозы, а также проблемы применения этой категории в формате художественного творчества.

*Ключевые слова:* метатекст, “текст в тексте”, жанр, структура.



**Brovko O. O. Metatekstual aspect of the structure of “the text in the text”: presentation and function**

A research of metatext is one of the most pressing problems of philological science. The article deals with artistic possibilities metatext based on modern prose, as well as problems use this category in the format of artistic creativity.

*Key words* : metatext, “the text in the text”, genre, structure.

УДК 821.161.2 – 312.6.09

**Ю. О. Волощук**

**ТОПОС МІСТА  
В РОМАНІ “ВЕЛИКІ НАДІЇ” В. ГЖИЦЬКОГО**

Художні особливості епіки Володимира Гжицького (1895 – 1973) довгий час залишалися фактично поза літературознавчим простором. Відгуки радянських критиків В. Овчарова, М. Новицького, М. Плісецького, І. Дорошенка, А. Халімончука мали вульгарно-соціологічний характер. Сучасні дослідники В. Мельник, Р. Лубківський, С. Журба висвітлювали національне питання в романі “Чорне озеро” (1929, 1957), характер героя трилогії “У світ широкий” (1960), “Великі надії”, “Ніч і день” (1963); А. Михайлова розглядала неоромантичні моделі кохання в романі “Чорне озеро”. Але поетологічний простір романістики В. Гжицького потребує ґрунтовного аналізу. У контексті зацікавлення українського літературознавства урбаністичною прозою (мова йде про дослідження В. Фоменко, І. Вихор, Л. Демської-Будзуляк, О. Гусейнової, Л. Михиди та ін.) актуальним видається дослідження топосу міста в романі “Великі надії”.

Мета дослідження – визначити структуру художньої організації, предметно-тематичні доміанти, функції топосу міста, реалізованого в романі “Великі надії” через художнє відображення Харкова 20 – 30-х років ХХ ст.; з’ясувати вплив Харкова як духовного, соціального, культурного феномену на творчість письменника та свідомість героя.

Топос міста як “предметно-сміслова даність, відтворена в тексті сукупність міських реалій, окреслених і локалізованих у певних часово-просторових межах” [1, с. 145] представлений у багатьох романах В. Гжицького. Провінційне алтайське містечко Чемал, Москва в “Чорному озері”, Тернопіль, Львів, Смотрич, Броди в романі “У світ широкий”, Юзівка, Миколаїв, Тбілісі, Харків у “Великих надіях”, Воркута, Чіб’ю, Кожва в романі “Ніч і день” розширюють, увиразнюють хронотоп великої прози митця. До образу колишньої столиці УРСР епік звернувся лише в 1963 р. після заслання, ніби продовжуючи “тему міста”,

представлену ще в 20 – 30-х рр. ХХ ст. у прозі В. Петрова, В. Підмогильного, М. Хвильового. Харків у В. Гжицького – не просто складова часопростору, основне місце розгортання подій у творі, це автобіографічно наснажений образ-явище, що існує в сукупності матеріальних ознак та психоемоційних характеристик, думок і вчинків персонажів, культурно-соціальне середовище, що здійснює безпосередній вплив на формування характеру Миколи Гаєвського.

У Харкові В. Гжицький уперше заявив про себе як талановитий поет, драматург, прозаїк, перекладач. За короткий час написав збірку поезій “Трембітині тони” (1924), п’єси “По зорі” (1925), “Вибух” (1927), “Наступ” (1931), переклав роман польського письменника К. Тетмайєра “Легенда Татр” (1928), видав повість “Муца” (1928), збірку оповідань “Цісарське право” (1932), романи “Чорне озеро” (1929), “Захар Вовгура” (1932), перші розділи роману “Довбуш” (1932). Творчі зв’язки митця в цей період надзвичайно багаті: мистецькі угруповання “Плуг” та “Західна Україна”, альманах “Літературний ярмарок”, спілкування з П. Тичиною, М. Хвильовим, М. Яловим, О. Досвітнім, С. Пилипенком, Остапом Вишнею, І. Багмутом, П. Панчем, В. Бобинським та ін. У “Спогадах про минуле” письменник відтворив психологічний стан молодого людини в чужомовному міському середовищі: “Війна, а потім вітри революції закинули мене, мов перекотиполе, з провінційного містечка Тереховлі в тодішню столицю України – Харків <...> без гроша в кишені, без даху над головою, без друзів. На незнайомій вулиці я наткнувся на незнайомих людей, що говорили українською мовою з чистим галицьким забарвленням і перестав бути безнадійно самотнім” [4, арк. 2]. Автор намагався культурно дорости до рівня столиці, поступово почав ідентифікувати з нею себе й своє життя: “Після розпаду цієї клаптикової імперії (Австрії – Ю. В.), я переїхав у Харків і тут пережив усі труднощі, які переживала нова, єдина в світі робітничо-селянська держава” [3, с. 4]. Харків як центр “Великої України” був для нього концентрацією освіченості, активного суспільно-політичного життя, уособленням радянськості як прогресу, на відміну від міста його дитинства, старовинної провінційної Тереховлі, у якій “інтелігенція тягла ненависне життя. Не бачила театру справжнього, не слухала справжнього концерту, не кажучи про балет, для якого і приміщень таких, як треба, не було. <...> У такому старовинному місті, як Тереховля, не було клуба, який зараз можна знайти в найбільшому радянському селі” [4, арк. 73]. Але письменник не зрікся села й рідного дому як своєї сутності. Листи від батьків були зв’язком з утраченою Галичиною, про яку митець думав у хвилини радості й розчарувань. Він шукав у великому місті земляків, назавжди зберіг у серці любов до лісу. Власне бачення міського буття, суперечливі почуття особистості в процесі самоствердження у великому місті В. Гжицький вклав у образ свого героя.

Галичанин М. Гаєвський, колишній чотар УГА, потрапляє до Харкова після поразки своєї сотні. Географічна зміна культурного

простору спричиняє внутрішню еміграцію героя. Хоча він вирушає до Харкова з думкою, що йде “до своїх, не до чужих” [2, с. 329], у місті довго відчуває себе зайвим. Локалізація Миколи Гаєвського в міському просторі, еволюція відносин “герой – місто” проходить у кілька етапів: 1) розгубленість, самотність у новому середовищі; 2) пошук у чужому світі знайомих речей: робітничих кварталів, звучання рідної говірки; 3) несміливі, але вдалі кроки вживання в місто: перша робота, привітні господарі найманого житла, кохана дівчина, відтак – зародження оптимістичного погляду на своє перебування в місті; 4) стабілізація стосунків “герой – місто” (друзі, перспективна робота, навчання в інституті, творчість); 5) примирення з містом, майже повне відчуття його як власного (письменницька слава, своє житло, думки про одруження).

На початку роману автор розгортає перед читачем психологічно забарвлену історіософську картину міста: “Місто Харків, особливо ж вулиці, якими йшов, зробили на мандрівника пригноблююче враження. На них ясно позначились сліди імперіалістичної війни, двох революцій і громадянської війни <...> Будинки чорні, задимлені, майже з кожного третього вікна крізь шибки вікон визирали на світ бляшані труби буржуйок – маленьких незграбних пічок, роблених зі старих каструль, чавунів, чорної бляхи, що ними мешканці міста ogrівали свої домівки, спляючи в них книги, рештки меблів, все, що потрапляло під руки...” [2, с. 332]. Мікрообраз буржуйок підкреслює бідність, провінційність післявоєнного Харкова. Ворожість міста підсилена локусом довгих брудних вулиць, якими сновигають “білі офіцери в австрійських шинелях”, лаконічним імпресіоністичним пейзажем: “Холодне повітря час від часу стрясало гупання недалеких гармат, і тоді місто здригалося і від холоду, і від гарматних пострілів. На додаток з густих, брудного кольору хмар почав накрапати дрібний осінній дощ” [2, с. 333]. Емоційна складова топосу міста набуває позитивного відтінку лише в кінці роману: “Микола любив місто. Тут він знайшов притулок після вигнання з рідного дому, тут полюбив дівчину Сашеньку, тут завершив освіту, став письменником, тут провів найкращі роки свого життя” [2, с. 632].

Невід’ємні первні міського буття – культурний та соціально-політичний. Культурний прогрес міста передано через навчання Миколи в університеті, літературну творчість, вечори в Будинку письменників, театр: “Микола майже не знав цього виду мистецтва. У Галичині за його часів таких видовищ не було. Був мандрівний театр, який, крім драм і комедій, ставив іноді оперу або оперету, але від всього цього дуже відгонило провінцією <...> Після спектаклів Сашенька і Микола, повні вражень від вистави й оточення, вертались щасливі додому” [2, с. 373].

Зближення з чужим простором символічно передано через опанування Миколою мови міста: “Саша вчила Миколу російської мови, якої він, власне, не знав, а російську мову хотілось доконче знати, тим більше, що думав поступати у вуз” [2, с. 354]. Цей епізод підкреслює суперечливість образу міста в національному плані: воно є українським,

а значить своїм, і в той же час чужим, російськомовним. Знаковою видається така деталь: Микола вважає за честь здобути освіту в Харкові. “Закінчити мені, вихідцеві з Галичини, харківський інститут – хіба це не щастя?!” [2, с. 360], – ці слова підкреслюють імперську сутність радянського міста, його гіпнотичну дію на маргінальну свідомість галичанина, що змушує сприймати радянську культуру як вищу.

Харків у романі радянизований: “З півночі і з заходу натискали червоні війська. Вранці дванадцятого грудня на спині ворога вони ввійшли у місто <...> Харків став радянським” [2, с. 338]. Процес становлення молоді радянської держави знайшов відображення в топосі міста: НЕП, колективізація, смерть Леніна, утиски церкви, ударне виробництво, стеження, доноси. Подекуди в романі відчутний соцреалістичний пафос, що був даниною цензурі 60-х років: “У містах <...> люди поскидали з себе стару шкіру, як гнилу одежину, і з-під неї виходили люди нові, свіжі, відмолоділі, з новими поглядами на життя, з новими інтересами і вимогами, з новим ставленням до праці” [2, с. 561].

Топос міста представлено також і предметно-просторовою складовою. Текст роману насащений топографічними деталями: назвами вулиць, районів, установ (вулиці Губернаторська, Гончарівка, Селянський Будинок, Балашівський вокзал, Млин Дубинського, Миколаївський собор, інститут імені Шевченка, Сільськогосподарський інститут), що вносить у роман реалістичний, навіть документальний струмінь. Деякі архітектурні забудови мають символічне значення. Так, руйнування Миколаївського собору уособлює атеїстичні настрої міста: “Нормальному рухові заважав Миколаївський собор, що, мов величезний гриб, виріс на стику двох вулиць – Пушкінської й одної сторони площі Тевелєва <...> вийшла постанова Ради Народних Комісарів ліквідувати собор, тим більше, що він не являв собою архітектурної цінності. Одної ночі собор підірвано” [2, с. 594]. Закритий маленький простір, у якому часто усамітнюється Микола, символізує провінційність героя, бажання відмежуватися від великого міста. Пейзажі, вулиці, площі найчастіше олюднені, подані в русі, нагромадженні звукових образів, соціальних прикмет повоєнної доби: “Ходили з катеринками, гармошками, кобзами, лірами, скрипками, арфами <...> Співали героїчних пісень про подвиги Чапая і Котовського, про Будьонного і Ворошилова, про Щорса і Боженка, співали старовинні думи козацькі про походи запорозькі, про Морозенка; оспівували нещастя війни й сирітську долю; співали і релігійних пісень, і сороміцьких. На базарах крутилось безліч різних шахраїв і безпритульних підлітків, які з допомогою бритов очищали кишені роззяв. Тут і там були чути сюрчки міліції” [2, с. 370].

Зрідка міські пейзажі мають індустріальний колорит: “У Харкові почалось асфальтування вулиць <...> Асфальтову масу готували у величезних залізних казанах посеред вулиці, з них черпали лопатами цю масу” [2, с. 449]; частіше – сільський колорит: “Швидко просихали мокрі ще ранками дахи, дерева, з кожним днем щораз вище підбивалось сонце,

розганяючи холодні тіні в глухих провулках міста, щодня з'являлось більше молоді ніжної зелені, зі сходом сонця виспівували шпаки в садах, горланили півні..." [2, с. 389]. Стомившись від міста, Микола завжди поспішає до парку: "У парку було безлюдно й зовсім тихо. Гомін міста сюди майже не долітає <...> Уже кілька днів Микола не може ні працювати, ні сидіти вдома. Його дратують телефонні дзвінки, дрібні відвідувачі, двірничка, навіть поштар" [2, с. 650]. Міські пейзажі психологізовані, виконані в імпресіоністичному ключі: "Микола ще довго сидів біля вікна, вдивляючись у ніч. Сон не йшов до нього. Місяць давно спустився з неба, неначе павук на невидимій павутині, і зник за будинками. Небо посвітлішало. <...> у клітці сусіди-птахолова тужив у неволі самотній перепел" [2, с. 460 – 461].

Микола пізнає місто й через його мешканців. Серед них – образи-персонажі, функцією яких є підтримка героя в чужому просторі, збудження позитивних вражень від міста: Марія Василівна, Марія Адамівна виступають символом маргінальності, їх домітка нагадує Миколі рідну; А. Голубаєв, Т. Лебеденко – це образи-символи радянськості міста; друзі Хома, Вадим та Надя Сміленькі, кохана Таїса Сергіївна символізують майже повну локалізацію Миколи в просторі міста). У романі є негативні, виключно міські типи: наприклад, брат Сашеньки, який не може жити без опіуму; розбещена, емансипована Зоя Іванівна, котра спокушає Миколу, провокатор Нечай.

Отже, структура міського топосу в романі має такі складові: 1) культурну (література, театр, інститути); 2) соціально-політичну (показ політичного, економічного життя міста, соціальних класів – інтелігенції, робітників, селян-куркулів, непманів; образ людського натовпу – безпритульних, злодіїв, солдатів, кобзарів); 3) природно-ландшафтну (образи рослинного, тваринного світу, пір року, часу доби); 4) предметно-просторову (архітектура, вулиці, засоби пересування, засоби комунікації та зв'язку); 5) емоційну (ставлення героя до соціальних процесів, що відбуваються в Харкові, почуття, викликані освоєнням матеріального та духовного простору міста). Предметно-тематичні доміанти цієї структури – культурна, соціально-політична, емоційна – підкорюють собі предметно-просторовий та пейзажний аспекти. Тож у просторовій картині Харкова поєднуються два типи міського топосу: власне урбаністичний, "пов'язаний із проблемою впливу міського середовища на екзистенційні засади людського буття", та історіософський, що окреслює "сферу суспільно-історичного, культурологічного, метафізичного життя міста" [1].

На нашу думку, топос міста в романі виконує такі функції: 1) сюжетотворчу – забезпечення цілісності сюжетної лінії, об'єднання соціальних, політичних реалій у єдиній художній картині; 2) характеротворчу – вплив на формування особистості героя; 3) психологічну – здатність міста задавати людині певну модель поведінки, відтінення думок, переживань героя; 4) історико-

фактографічну – фіксація деталей реального простору Харкова 20 – 30-х років ХХ ст., історії міста; 5) ідейно-естетичну – показ міської дійсності в символічних образах; осмислення міського буття як філософського феномену, долі українців та України в топосі Харкова як символу УРСР.

Як бачимо, топос міста є важливим елементом поетологічної структури роману. За його фактографічними, реалістичними деталями приховано символи, імпресіоністичні, екзистенціальні мотиви та образи. Стосунки “герой – місто” мають автобіографічну основу, коливаються від цілковитого неприйняття до бажання героя злитися з Харковом, зробити своє життя частиною його духовного простору. Двоєк ставлення М. Гаєвського до міста, передане через дихотомію “своє – чуже”, “провінційне – культурне”, позитивне маркування радянзації Харкова на експліцитному рівні тексту та негативне – на імпліцитному потребують подальшого декодування. Плануємо також дослідити взаємодію топосу міста з іншими елементами часопростору роману.

### **Література**

**1. Вихор І.** Поетичний топос міста та його тематичні різновиди / Інна Вихор // Нова педагогічна думка: Науково-методичний журнал. – 2010. – № 3. – С. 145 – 153. **2. Гжицький В.** Великі надії: Діалогія // Твори: У 2-х тт. / Володимир Гжицький. – К. : Дніпро, 1974. – Т. 2. – 656 с. – С. 332 – 654. **3. Гжицький В.** Про близьких і далеких / Володимир Гжицький // Друг читача. – 1966. – 6 вересня. – С. 4. **4. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України).** Ф. 19. Володимир Зенонович Гжицький. Український радянський письменник. Оп. 1. Інв. № 24/2. Спр. 155. Гжицький Володимир. Спогади про минуле: [машинопис із правками автора], 1969 р. – 76 арк.

#### **Волощук Ю. О. Топос міста в романі “Великі надії” В. Гжицького**

У статті зроблено спробу проаналізувати топос міста в романі В. Гжицького “Великі надії” (1963), охарактеризувати структуру його художньої організації та функції, вплив міста на свідомість героя.

*Ключові слова:* топос міста, предметно-тематичні домінанти, відносини “герой – місто”, Харків 20 – 30-х рр. ХХ ст.

#### **Волощук Ю. А. Топос города в романе “Большие надежды” В. Гжицкого**

В статье анализируется структура художественной организации и функции топоса города в романе В. Гжицкого “Большие надежды” (1963), влияние города на сознание героя.

*Ключевые слова:* топос города, предметно-тематические доминанты, отношения “герой – город”, Харьков 20 – 30-х годов ХХ в.

**Voloshchuk Y. O. Topos of the city in the novel “Great expectations” (“Velyki nadiji”) by V. Gzhitskiy**

The article reveals the analysis of the city topos in the novel “Great expectations” (1963) by Vladimir Gzhitskiy. The structure of its fiction organization and its functions are considered, the influence of the city on hero’s consciousness are determined.

*Key words:* city topos, subject-topical dominants, correlation between “hero – city”, Kharkiv in 20s – 30s of XX c.

УДК 821.161.2.011/016:792

**Г. І. Грабівська**

**ДО ПРОБЛЕМИ БІБЛІОГРАФІЇ ТЕАТРОЗНАВЧИХ СТАТЕЙ  
ІВАНА ФРАНКА НА ШПАЛЬТАХ ЧАСОПISУ  
“KURJER LWOWSKI”**

Іван Франко є основоположником українського наукового театрознавства. Історик, критик, теоретик українського театру зробив величезний внесок у його формування та функціонування. Серед невичерпно багатогранної діяльності письменника вагоме місце відводилося дослідженню та розробці наукових засад розвитку українського національного театру. Театрознавча спадщина Франка потребує глибокого, комплексного та неупередженого осмислення. Окремі аспекти проблеми почасти вже порушували українські вчені, серед яких слід виділити Я. Білоштана [1], Ю. Бобошка [2], Ю. Грицяя [3], Р. Кирчіва [4], Й. Федаса [6] та ін. Проте, публікації письменника зазначеного характеру на шпальтах іншомовних періодичних видань, на жаль, ще й досі залишаються малодослідженим сегментом творчості митця. У цьому й полягає новизна та актуальність нашої розвідки.

Найряснішим на публікації, з-поміж численних польськомовних видань, у яких друкувався Франко, є часопис “Kurjer Lwowski”. Публіцист упродовж десяти років співпрацював із цією газетою. У ньому, за твердженням М. Мороза, налічуємо близько 900 різноматичних та різножанрових статей, заміток, рецензій, фейлетонів тощо [5, с. 189]. Публікації про утвердження та функціонування українського театру становлять вагому частку доробку українського журналіста на шпальтах часопису “Kurjer Lwowski”.

Франко-критик прорецензував протягом 1888 – 1897 рр. велику кількість вистав не лише українських, а й іноземних драматургів. Серед них: вистави за творами І. Бораковського, І. Котляревського, М. Кропивницького, С. Гулака-Артемівського, М. Старицького, Панаса Мирного, М. Янчука, К. Ванченка, Н. Кибальчич, А. Стечинського,

Г. Цеглинського, К. Устияновича, О. Огоновського, В. Шекспіра, Г. Ібсена та ін. Крім того, публіцист постійно знайомив польськомовного читача з репертуаром українського театру, інформував про діяльність товариства “Руська бесіда”, відповідального за організацію та діяльність театру, таким чином утверджуючи розвиток національної культури серед чужинців.

Мета пропонованої статті полягає у комплексному хронологічному укладенні бібліографії про утвердження та функціонування українського театру на сторінках польськомовного періодичного видання “Kurjer Lwowski”. Одним з першочегових є завдання укласти підсумкову бібліографію театрознавчих праць Франка-критика на сторінках газети задля подальшого студіювання та систематизації творчого доробку митця в галузі театрознавства.

Об’єктом нашої роботи є рецензії та замітки Івана Франка театрознавчого характеру на шпальтах вказаного часопису.

Незначна частина статей нині вже перекладена українською мовою та опублікована. Але, як не прикро, більшість з них залишається невідомою для широкого кола читачів.

Театр був невід’ємною часткою культурного життя останньої чверті XIX ст., саме тому особливу увагу приділив І. Франко проблемам його функціонування. Своєрідний Франків метод – залучати й іноземну публіку до проблем розвитку української справи доводять його публікації в польській пресі. Вважаємо за необхідне подати бібліографічний опис театральних рецензій та заміток, який допоможе якнайкраще зорієнтуватися у зазначеній проблематиці та окреслить перспективи досліджень Франкових розвідок на шпальтах газети “Kurjer Lwowski”.

#### ***Бібліографічний покажчик***

1. [Franko I.] Walne zgromadzenie “Proswity” // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 35 (4. II). – S. 4. *І. Франко також був на цих зборах.*
2. [Franko I.] Teatra ukraińskie // Kurjer Lwowski. – 1888. – №54 (23. II). – S. 4. *Діяльність театральних труп М. Л. Кропивницького та М. П. Старицького.*
3. [Franko I.] Teatr maloruski w Warszawie // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 140 (20. V). – S. 7. *Гастролі трупи М. П. Старицького. Постановка драми “Ой не ходи, Грицю”.*
4. Fr.[anko] I. Wieczorek humorystyczny Fischera // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 235 (24. VIII). – S. 4 – 5. *Про гастролі у Львові відомого в той час актора-коміка Фішера.*
5. Fr.[anko] Iw.[an] Lena, dramat w czterech aktach Marjana Jasińczyka // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 276 (4. X). – S. 5.



- Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 225–227 \*
6. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 278 (6. X). – S. 5. *Про репертуар театру.*
7. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 279 (7. X). – S. 5. *“Довбуш” А. Стечинського.*  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 187–188.*
8. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 280 (8. X). – S. 5–6. *“Гальшка Острозька” О. Огоновського.*  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 188–189.*
- Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 289–290.
9. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 281 (9. X). – S. 5. *“Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького.*  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 189.*
10. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 283 (11. X). – S. 5. *“Довбуш” Ю. Федьковича.*  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 190.*
- Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 230–231.
11. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 285 (13. X). – S. 5. *“Лихий день” Г. Цеглинського, “Пошились в дурні” М. Кропивницького.*  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 191.*
- Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 232–233.
12. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 288 (16. X). – S. 6. *“Шляхта ходачкова” Г. Цеглинського.*  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 192–193.*
- Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. – К., 2008. – Т. 53. – С. 208.
13. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 289 (17. X). – S. 4. *Про репертуар театру.*
14. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 291 (19. X). – S. 5. *“Різдвяна ніч” М. Лисенка, “Вечорниці” П. Ніщинського.*

---

\* Тут і надалі подаватимемо джерела, в котрих опубліковані українські переклади польськомовних театральних рецензій І. Франка.

15. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 294 (22. X). – S. 2. *“Наймичка“ І. К. Карпенка-Карого, рецензія на виставу.*
16. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 297 (25. X). – S. 5. *Оперета “Циганський барон”.*  
Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. – К., 2008. – Т. 53. – С. 209
17. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 299 (27. X). – S. 5. *“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського.*  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 193 – 194.*  
Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. – К., 2008. – Т. 53. – С. 210 – 211.
18. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 03 (31. X). – S. 5. *“Наталка Полтавка” І. П. Котляревського з прологом І. Франка, виголошеним С. Яновичем.*  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 194 – 195.*  
Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. – К., 2008. – Т. 53. – С. 211.
19. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1888. – № 306 (3. XI). – S. 5. *“Павло Полуботок” О. Барвінського.*  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 195 – 196.*  
Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. – К., 2008. – Т. 53. – С. 212.
20. [Franko I.] Ruski teatr narodowy // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 54 (23. II). – S. 4. *Ювілей 25-ліття театру в Галичині.*
21. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 83 (24. III). – S. 6. *“Натан Мудрий” Г. Е. Лессінга.*  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 196.*  
Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 272.
22. Fr.[anko] Iw.[an] Przedstawienie jubileuszowe teatru ruskiego // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 86 (27. III). – S. 5.
23. [Franko I.] Jubileusz teatru ruskiego // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 83 (24. III). – S. 4. *25-ті роковини театру в Галичині.*
24. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 303 (1. XI). – S. 5.  
*Приїзд до Львова театру під керівництвом І. Біберовича.*

25. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 311 (9. XI). – S. 5–6. “Хто винен” І. Тобілевича.  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 196 – 199.*  
*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 27. – С. 341 – 343.*
26. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 314 (12. XI). – S. 5 – 6. “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Л. Кропивницького.
27. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 315 (13. XI). – S. 5. *Приїзд до Львова театру під керівництвом І. Біберовича. Висока оцінка драми М. П. Старицького “Не судилось”, якою театр почне гастролі.*
28. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 316 (14. XI). – S. 5. “Наймичка” І. Тобілевича.
29. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 321 (19. XI). – S. 5. “Лена” М. Ясенючка, оперета “Гаспроне”, “Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ'яненка.
30. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 324 (22. XI). – S. 5. “Муж з чемності” З. Абрамовича і М. Рушковського в перекладі І. Гриневецького.
31. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1889. – № 330 (27. XI). – S. 5. *Про актора Л. Лопатинського.*
32. Fr.[anko] I. Teatr // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 44 (13. II). – S. 5. “Не в свої сани не садись” О. Островського в перекладі польською мовою.  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 199 – 200*  
*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 56.*
33. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 320 (18. XI). – S. 5. “Не судилось” М. П. Старицького.  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 201.*  
*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 103 – 104.*
34. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 327 (25. XI). – S. 5. “Глитай, або ж павук” М. Кропивницького.  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 201 – 202.*  
*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 105.*
35. [Franko I.] Teatr małoruski p. Saksahanskiego // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 330 (28. XI). – S. 5. *Постановка “Мартина Борулі” І. К. Карпенка-Карого в Петербурзі.*

36. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 331 (29. XI). – S. 6. “Ярополк” К. Устияновича.  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 202 – 203.*  
*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 106.*
37. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 334 (2. XII). – S. 5. “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Пан Мандатор” Д. Млаки (С. Воробкевича).  
*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 107.*  
*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 29. – С. 87.*
38. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 336 (4. XII). – S. 5–6. “Дочка Фабриція”.  
*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 108.*
39. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 342 (10. XII). – S. 5. “З житейського моря” Г. Бораковського.  
*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 109.*
40. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 343 (11. XII). – S. 5. “Пані молода з Боснії” Д. Млаки, (С. Воробкевича).  
*Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. – К., 2008. – Т. 53. – С. 235.*
41. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 345 (13. XII). – S. 5. “Різдвяна ніч” М. В. Лисенка.
42. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 348 (16. XII). – S. 5. “Різдвяна ніч” М. В. Лисенка.
43. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1890. – № 350 (18. XII). – S. 4 – 5. “Різдвяна ніч” М. В. Лисенка.  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 203 – 204.*  
*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 110.*
44. [Franko I.] “Mychajłowe premium” // Kurjer Lwowski. – 1891. – № 287 (16. X). – S. 5. Конкурс “Просвіти” з написання п’єси історичної тематики.
45. [Franko I.] Koniec Sodomy // Kurjer Lwowski. – 1891. – № 324 (22. XII). – S. 2 – 3. “Кінець Содома” Г. Зудермана.  
*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 204 – 207.*  
*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 207 – 210.*
46. [Franko I.] Wróg ludu // Kurjer Lwowski. – 1891. – № 351 (19. XII). – S. 4. “Ворог народу” Г. Ібсена.

*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 207 – 208.*

*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 211.*

47. [Franko I.] Wróg ludu // Kurjer Lwowski. – 1891. – № 352 (20. XII). – S. 2 – 4. “Ворог народу” Г. Ібсена.

*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 208 – 212.*

*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 212 – 217.*

48. [Franko I.] Kupiec Wenecjański // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 37 (6. II). – S. 4 – 5. “Венеціанський купець” У. Шекспіра.

*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 222.*

49. [Franko I.] Ruski teatr narodowy // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 69 (9. III). – S. 5. *Про приїзд до Львова та репертуар.*

50. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 74 (14. III). – S. 3. “Мартин Боруля” І. Тобілевича.

*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 212 – 213.*

*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 251 – 252.*

51. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 78 (18. III). – S. 5. “Лимерівна” Панаса Мирного.

*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 213.*

*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 253.*

52. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 79 (19. III). – S. 5. *Комедія М. Л. Кропивницького “Пошились у дурні”.*

53. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 81 (21. III). – S. 2. “Сто тисяч” І. Тобілевича, “Пошились в дурні” М. Л. Кропивницького.

*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 213 – 214.*

*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 254 – 255.*

54. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 85 (25. III). – S. 5. “Тато на заручинах” Г. Цеглинського.

*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 214.*

*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 256.*

55. Fr.[anko] Iw.[an] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 89 (29. III). – S. 5 – 6. “Пилип Музика” М. Янчука.

*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 214 – 215.*

*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 257.*

56. [Franko] I. Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 93 (2. IV). – S. 5 – 6. “Глитай, або ж павук” М. Кропивницького та “Вихованець” М. Янчука. *Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 215 – 216.*

*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 258 – 259.*

57. [Franko I.] W sprawie teatru ruskiego // Kurjer Lwowski. – 1892. – № 362 (29. XII). – S. 4 – 5. *Засідання керівництва “Руської бесіди” в справі репертуару для українського театру в Галичині. І. Франко був на ньому.*

58. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 284 (13. X). – S. 4 – 5. *Приїзд до Львова театру “Руської бесіди”.*

59. Fr.[anko] I. Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 292 (21. X). – S. 5. *“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського.*

*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 216 – 217.*

60. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 296 (25. X). – S. 4. *“Безталанна” І. Тобілевича, “Крути та не перекручай” Панаса Мирного в переробці М. Старицького.*

*Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. – К., 2008. – Т. 53. – С. 411.*

61. Fr.[anko] I. Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 297 (26. X). – S. 5–6. *“Вихованець” М. Янчука.*

*Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. – К., 2008. – Т. 53. – С. 411.*

62. Fr.[anko] I. Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 299 (28. X). – S. 5. *“Пошилися в дурні” М. Кропивницького.*

*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 29. – С. 88.*

63. [Franko I.] Skradzione szczęście // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 300 (29. X). – S. 5. *Про вимогу конкурсної комісії зробити в драмі І. Франка “Украдене щастя” відповідні зміни.*

64. [Franko I.] W teatrze ruskim // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 302 (31. X). – S. 4. *Драма І. Франка “Украдене щастя” ще не може бути поставлене на сцені тому, що з намісництва не отримано на те дозволу.*

65. Fr.[anko] I. Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 303 (1. XI). – S. 5. *“Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці” В. Александрова та М. Старицького, “Чорноморці” Я. Кухаренка.*

*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 217.*

Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 29. – С. 89.

66. [Franko I.] W teatrze ruskim // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 305 (3. XI). – S. 4. *Про те, що скоро буде поставлено “Украдене щастя” І. Франка.*

67. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 307 (5. XI). – S. 6. *“Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького, “Крути, та не перекручуй Панаса Мирного.*

68. [Franko I.] “Ukradzione szczęście” // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 318 (16. XI). – S. 5. *16 листопада буде перша постановка драми І. Франка.*

69. [Franko I.] W teatrze ruskim // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 319 (17. XI). – S. 6. *Замітка про першу постановку драми І. Франка “Украдене щастя”.*

70. [Franko I.] W teatrze ruskim // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 321 (21. XI). – S. 5. *Друга постановка “Украдене щастя”.*

71. [Franko I.] Skradzione szczęście // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 324 (22. XI). – S. 2 – 3; № 325 (23. XI). – S. 2 – 3. *Фрагменти вистави “Украдене щастя”.*

72. [Franko I.] O sztuce Iwana Franki // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 325 (23. XI). – S. 4. *Виклад рецензії Т. Меруновича на драму І. Франка “Украдене щастя”.*

73. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 325 (23. XI). – S. 4. *Про потребу постійного приміщення для українського театру у Львові.*

74. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 328 (26. XI). – S. 4 – 5. *Інформація, що будуть ще поставлені всі три драматичні твори, які були нагороджені на конкурсі Відділу крайового.*

75. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 332 (30. XI). – S. 5. *“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського.*

76. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 332 (30. XI). – S. 5. *Після закінчення гастролей відбулася спільна вечерева акторів та шанування І. Франка – автора “Украдене щастя”.*

77. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 333 (1. XII). – S. 5. *Про дальшу програму вистав театру “Руської бесіди”.*

78. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 333 (1. XII). – S. 5. *“Мужичка” К. Писанецького (Ванченка).*

*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 217 – 218.*

Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 29. – С. 91 – 92.

79. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 339 (7. XII). – S. 5. *“Катря Чайківна” Н. Кибальчич.*

*Про театр і драматургію. Вибрані статті, рецензії та висловлювання / Упорядкував М. Ф. Нечиталюк. – К. : Вид-во АН УРСР, 1957. – С. 218 – 220.*

*Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т. 29. – С. 93 – 95.*

80. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 349 (17. XII). – S. 2 – 3. *Про український театр.*

81. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 351 (19. XII). – S. 2 – 3. *Про руський театр.*

82. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 356 (24. XII). – S. 2 – 3. *Про український театр.*

83. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 361 (30. XII). – S. 2 – 3. *Про український театр.*

84. Fr.[anko] I. Pierwsze przedstawienie trupy małoruskiej p. Derkacza w Paryżu // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 361 (30. XII). – S. 6.

85. Fr.[anko] I. Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 392 (30. XI). – S. 5. *Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. – К., 2008. – Т. 53. – С. 411 – 412.*

86. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1894. – № 148 (30. V). – S. 4 – 5. *Драматичні твори І. Франка “Рябина” “Учитель”, “Війт Заламейський” дозволені до вистави.*

87. Fr.[anko] I. Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1894. – № 254 (13. IX). – S. 4 – 5; № 257 (16. IX). – S. 5 – 6. *“Нещасливе кохання” Г. Манька.*

*Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах. – К., 2008. – Т. 53. – С. 460 – 462.*

88. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1894. – № 261 (20. IX). – S. 4. *Постановка п'єси І. Франка “Учитель”. Оцінка гри акторів.*

89. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1894. – № 263 (22. IX). – S. 4. *Постановка драми “Верховинці”, оцінка гри акторів.*

90. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1894. – № 272 (1. X). – S. 3. *Постановка комедії І. Франка “Учитель”. В антракті С. Крушельницька співала українські народні пісні.*

91. [Franko I.] Walne zgromadzenie ruskiego towarz. “Ruska Besida” we Lwowie // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 6 (6. I). – S. 3.

92. [Franko I.] Quem di odere // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 116 (27. IV). – S. 3 – 4. *Комедія І. Франка “Учитель” буде поставлена в Стрию.*

93. [Franko I.] “Ruska Besida”... // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 116 (27. IV). – S. 3. *На травень скликані загальні збори установи в справі будівництва приміщення.*

94. [Franko I.] Walne zgromadzenie tow. “Ruska Besida” // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 130 (11. V). – S. 3. *Повідомлення про збори.*

95. [Franko I.] Konkurs na ruskie utwory sceniczne // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 303 (1. XI). – S. 4. *Про драматичні твори, прислані на конкурс.*



96. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 330 (28. XI). – S. 3. *Приїзд до Львова театру “Руської бесіди”. 30 листопада постановка п’єси І. Франка “Війт Заламейський”.*
97. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 335 (3. XII). – S. 6. *“Війт Заламейський” Кальдерона в переробці Франка.*
98. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 338 (6. XII). – S. 6. *Рецензії на вистави “Кам’яна душа” І. Франка, “Марта” Н. Кибальчич, опери “Запорожець за Дунаєм”.*
99. [Franko I.] Ruski teatr narodowy // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 349 (17. XII). – S. 4. *Замітка про постановку драми “Ой не ходи, Грицю”.*
100. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 353 (21. XII). – S. 4. *Замітки про постановки таких творів: “Марта” Н. Кибальчич, оперети Ж. Оффенбаха “Синьобородий”, “Безталанна” І. Карпенка-Карого, опери М. В. Лисенка “Утоплена”, “Учитель” І. Франка та ін.*
101. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1893. – № 354 (22. XII). – S. 5. *“Учитель” І. Франка, “Нещасне кохання” Манька.*
102. [Franko I.] Teatr ruski // Kurjer Lwowski. – 1895. – № 354 (22. XII). – S. 5. *Замітки про вистави “Учитель” І. Франка, “Нещасне кохання” Г. Манька та “Мужичка” К. Писанецького.*
103. [Franko I.] Konkurs dramatyczny ruski // Kurjer Lwowski. – 1896. – № 60 (29. II). – S. 3. *Результати конкурсу. Характеристика творів Б. Грінченка “Ясні зорі”, “Нахмарило”, Г. Цеглинського “Торгівля жемчугами”.*
104. [Franko I.] Jubileusz Kropiwnickiego // Kurjer Lwowski. – 1896. – № 358 (25. XII). – S. 4. *Оцінка літературної та артистичної діяльності М. Л Кривницького у зв’язку з 25-річним ювілеєм.*
105. [Franko I.] Konkurs dramatyczny teatru lwowskiego // Kurjer Lwowski. – 1897. – № 35 (3. II). – S. 5 – 6.
106. [Franko I.] Przedstawienie amatorskie // Kurjer Lwowski. – 1897. – № 35 (4. II). – S. 4. *Постановка п’єси Олени Пчілки “Світова річ” аматорським гуртком “Академічної громади”.*

Отже, з огляду на масштабність бібліографічного покажчика, підсумовую наукову діяльність Каменяра в газеті “Kurjer Lwowski” та вагомий внесок часопису у вивчення спадщини Франка-театрознавця. Як бачимо, на шпальтах польськокомовного видання з’явилося понад сто публікацій, які безпосередньо стосуються театральних явищ того періоду. Рецензент виявляє глибоке й різностороннє розуміння особливостей драматичного жанру, композиції, сценічності драми. Письменник не тільки вміло оцінює гру виконавців провідних ролей загалом, а й лапідарно і тонко аналізує драматичні конфлікти. Надаючи великого значення роботі актора, його талантові та особистісним характеристикам, звертає увагу на цілісність вистави.

Порушена у статті проблема є лише частинкою багатогранної теми – проблеми театрознавчої творчості І. Франка у польськомовній публіцистиці. Екскурс сторінками іншомовних часописів, на нашу думку, дав би не менш важливий та цікавий матеріал, що й окреслює перспективи подальших досліджень у цьому напрямку.

### **Література**

**1. Білоштан Я. Л.** Франко і театр / Я. Л. Білоштан. – К. : Мистецтво, 1967. – 367 с. **2. Бобошко Ю. М.** Іван Франко – основоположник українського наукового театрознавства / Ю. М. Бобошко // Театральна культура. – 1966. – № 2. – С. 50 – 52. **3. Грицай Ю. М.** Українська драматургія XVIII ст. / Ю. М. Грицай. – К. : Вища школа, 1974. – С. 184 – 227. **3. Кирчів Р. Ф.** Комедії Івана Франка / Р. Ф. Кирчів. – К. : АН УРСР, 1961. – 2436 с. **4. Мороз М. М.** До питання атрибуції творів І. Франка в газеті “Kurjer Lwowski” / М. М. Мороз // Питання текстології. Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 188 – 216. **5. Федас Й. Ю.** Іван Франко – дослідник народного театру / Й. Ю. Федас // Народна творчість та етнографія. – 1986. – № 4. – С. 50 – 55.

#### **Грабівська Г. І. До проблеми бібліографії театрознавчих статей Івана Франка на шпальтах часопису “Kurjer Lwowski”**

У статті здійснено спробу систематизувати бібліографічні матеріали театральної тематики, які І. Франко опублікував у польськомовному часописі “Kurjer Lwowski”. Стверджується потреба створення цілісної бібліографії театрознавчих праць Франка-рецензента. Подано бібліографічний покажчик Франкових публікацій про утвердження та функціонування українського театру на шпальтах часопису “Kurjer Lwowski”.

*Ключові слова:* бібліографія, театр, театрознавство, критик, рецензії, статті, замітки.

#### **Грабивская Г. И. К проблеме библиографии театроведческих статей Ивана Франко на страницах журнала “Kurjer Lwowski”**

В статье сделано попытку систематизировать библиографические материалы театральной тематики, которые И. Франко опубликовал в польском периодическом издании “Kurjer Lwowski”. Утверждается необходимость создания целостной библиографии театроведческих работ Франко-рецензента. Подано библиографический указатель публикаций И. Франко об утверждении и функционировании украинского театра на страницах журнала “Kurjer Lwowski”.

*Ключевые слова:* библиография, театр, театроведение, критик, рецензии, статьи, заметки.

**Hrabivska H. I. The problem of bibliography of Ivan Franko's theatrical articles on the pages of periodical "Kurjer Lwowski"**

In the article we've made an attempt to systematize bibliographic materials of theatrical character, which are published by Ivan Franko in the Polish periodical "Kurjer Lwowski". The necessity of coherent bibliography of Franko's theatrical works is affirmed. Franko's bibliography of publications about the establishment and functioning of the Ukrainian theater on the pages of the magazine "Kurjer Lwowski" is presented.

*Key words:* bibliography, theater, theatrical studies, critic, reviews, articles, notes.

УДК 821.161.2

**О. В. Даниліна, Т. М. Дронова**

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ АВТОВІЗІЯ САМІЙЛЕНКА  
В РОМАНІ ВАСИЛЯ КОЖЕЛЯНКА "КОНОТОП"**

Щоб зрозуміти себе, кожна епоха, як у дзеркало, вглядається у своє минуле. Без минулого, без історії не може бути народу, нації, держави і мови. Досліджуючи сторінки нашого минулого, ми встановлюємо правдиву картину всього пережитого нашим народом. Альтернативна дійсній художня реальність підкреслює умовність меж і можливість трансформації будь-якого об'єкта, навіть такого, як історія, що здається непорушним, оскільки є реалізованим [8, с. 5]. Першу спробу альтернативного моделювання історії зробив римський історик Тіт Лівій у IV ст. до н. е., змалювавши можливу війну Римської імперії проти Олександра Македонського, якщо б той був живим ("Історія Риму від заснування міста" кн. IX). До сьогодні моделювання історії в художній літературі залишається однією з найбільш поширених і цікавих тем.

Жанр "альтернативної історії" в Україні, на відміну від інших країн, тільки починає розвиватися. Так науково-популярні сценарії альтісторичного розвитку розробляв Д. Шурхало, художні – О. Ірванець, В. Кожелянко, П. Станіславський. У зарубіжній літературі цей жанр представлений такими іменами, як Пол Андерсон, Гарі Гаррісон, Вільям Гібсон, Стерлінг Брюс, Майкл Муркок [1].

Для української художньої альтернативної історії властиве вживання постмодерної стилістики (фрагментарність, інтертекстуальність, іронічність, руйнування принципу суб'єктивності тощо) і творення нового типу героя – національного, котрий нібито здобуває для України те славне майбутнє, якого ми не маємо (за

допомогою іронічної риторики руйнуються утопічні ідеали, твори позбавляються пафосності й набувають ігрової тональності).

У сучасному літературознавстві сформовано дослідницький дискурс потоку “альтернативних” творів, оцінюваних, проте, досить низько. Більшість літератури такого ґатунку на думку Т. Гребенюк та О. Турган “асоціюють з вимислом без берегів, “ущербним і нежиттєздатним” як в аспекті інтерпретації історичного фактажу, так і в галузі стилю” [7, с. 261]. Російський науковець Б. Дубін вважає цей жанр продуктом спрощеної постмодерністської естетики й “маскультурної символіки голлівудських блокбастерів типу “Конона-варвара” тощо” і вбачає в появі таких творів “комерційну спробу розширити читацьку аудиторію масового історичного читива за рахунок студентської молоді великих міст” [3, с. 203]. Тією чи іншою мірою увагу жанру “альтернативна історія” приділяли дослідники І. Денисюк, О. Білий, А. Гуляк, С. Матвієнко, З. Шевчук. Втім, творчість Василя Кожелянка ще не стала об’єктом окремого дослідження, тому метою нашої статті ми й обрали аналіз трансформації образу героя в романі “Конотоп”.

Український письменник з Буковини Василь Кожелянко (1957 – 2008) увійшов у історію нашої літератури як автор прози в жанрі “альтернативна історія”, “політичне фентезі” чи “історична фантастика”, найяскравішим зразком якого є роман “Конотоп” (1998). Текст побудовано на основі оцінки та зіставлення різних віртуальних сценаріїв між собою з метою порівняння реальних можливостей (які були втрачені) і того, що справді відбулося. В одному з розділів пропонуються “віртуальності” – варіанти розвитку подальших подій після видатної перемоги невеликого українського козацького війська (за допомогою поляків, татар, сербів та інших найманців) над набагато більшою армією Росії біля Конотопу 28 – 29 червня 1659 року: “Класична битва доби пізнього середньовіччя з усіма найсуттєвішими її атрибутами: вторгнення іноземної армії на чужу територію, перемога за чисельної переваги противника, коаліція з вчорашнім супротивником заради політичних інтересів за формулою “ворог мого ворога – мій друг”, і навіть з невмінням досягнути історичну перспективу і скористатися як слід зі своєї перемоги” [5, с. 8]. У цих словах – головна ідея роману, закладена автором.

У тексті презентовано класичний варіант концепції альтернативності із множинністю шляхів розвитку, численними віртуальними версіями-наслідками дійсних подій, порівняно їх історичну цінність, наголошено на їхній потенціальності.

Твір складається з дванадцяти розділів, кожен з яких, з огляду на політичну орієнтацію чи національну приналежність оповідача-літописця (головний герой постає в образах українця Автовізія Самійленка, поляка Автовізія Самуельського, єврея Автовізія Самуелі, мусульманина-татарина Автовізія Самуїл-огли та росіянина Автовізія Самойлова)

висвітлює події Конотопської битви, перебіг подій якої відзначається поліваріантністю.

Головний герой роману – Автовізій Самійленко, “вільний журналіст України”, за допомогою прийому реінкарнації завдяки найновішій окультній технології (“кармопортації”) покидає свою грішну плоть, одягнену в американські джинси та бельгійську шкірянку, вселяється в тіло бурсака, філософа й пиворіза, письменного мандрівного дяка Самійла Самовидця [5, с. 16] і опиняється в лавці єврейського корчмаря Герцеля, що знаходилась у місті Конотопі напередодні війни. Отже, перенісшись з кінця другого тисячоліття в 1659 рік, журналіст Автовізій написав серію репортажів з місця кривавої і величної битви.

В. Кожелянко використовує метод порушення суб’єктивної цілісності оповідача, який подає різні статті про Велику Конотопську битву у різні газети, узгоджуючи інтерпретацію подій з національно-ідеологічним спрямуванням видання. В результаті правда про подію, свідком якої був гіпотетично головний герой журналіст Автовізій Самійленко, через його численні інтерпретації втратила об’єктивність, а читачеві в авторському зображенні представлена не була. Для чернівецької газети “Ніч”, яка й виступила замовником репортажів і відправила свого спецкора у минуле, Автовізій обрав патріотичний дискурс: “Ми будемо серйозні, добропорядні, багаточестиві, патріотичні, трохи українофільні, трохи русофобні, але як завжди, суворо об’єктивні” [5, с. 27]. Для інших друкованих видань (згідно з користолюбним рішенням героя) він писав російською, єврейською, польською, кримськотатарською, українською мовою з огляду на національну ідеологію та можливі інтереси у Конотопській Битві.

Оповідь про життя конотопських євреїв представлено в розділі “Битва залізних канцелярій”. Характерно, що тут мова йде про фактичну “невмирущість”, вигідність підпільної торгівлі, особливо під час військових дій, коли можна отримати неабиякий прибуток. Отже, для “богообраної” нації війна була і є, судячи з розмови Самуелі та реба Герцеля, лише стимулом для процвітання та власного збагачення.

Участь у російсько-українській війні польських представників представлено як політику дворушництва в розділі з символічною назвою “Мечем і калачем”. Представники армії “летючих гусарів”, допомагаючи українцям в боротьбі проти московитів, у той же час не оминають нагоди відпустити військовополонених росіян, щоб виявити свою лояльну політику до царя: “якщо піддані Корони, навіть у гетьманських чинах, воюють з іноземною державою, то чи і є Корона в стані війни з тамтою державою” [5, с. 96].

З небувалою, майже містичною далекоглядністю у майбутнє, усвідомлюючи, що настане той час, коли Москва оголосить кримських татар народом-зрадником і виселить усіх в Азію, аби цього не сталося, війська хана Гірея “прийшли на допомогу гетьману України Івиговськи воювати з Москвою” [5, с. 107]. Тобто, за авторською версією, татари,

окрім матеріального заохочення, в цій війні мали на меті великодержавницькі інтереси за збереження і процвітання майбутнього кримсько-татарського краю.

У розділі “Реконструкція імперії: десять геополітичних віртуальностей” пропонується десять варіантів можливого розгортання і наслідків українсько-російської війни 1658 – 1659 років, деякі з них змальовано в іронічному плані: “Віртуальність № 10. Гетьман Виговський оголошує про орієнтацію на Туреччину. Турки дуже втішені і посилають на допомогу своєму васалу – яничарів. Яничари, як діти українських жінок, за генетичним покликом несподівано для себе проймаються українським патріотизмом і цілим 100-тисячним військом присягають падишаху України-Руси Виговському. Кілька вдалих воен... Туреччина занепадає, Україна набирає сили і одним морським походом міняє диспозицію” [5, с. 16].

Часто автор звертається до іронічного змалювання постаті героя-літописця: “Перед тим, як піднятися на оборонні вали, я мусив зайти до корчми, ні, ні, шановні читачі, не те, що ви подумали – на роботі не п’ю...” [5, с. 22], але перед цим була зовсім інша картина: “Самійло Самовидець прокинувся під лавою Герцикової корчми. В роті було сухо і терпко, так, якби вчора цілий вечір смоктав не кислий огірок, а зеленкуватий п’ятак московського карбування... Слава Всевишньому, був якийсь гріш, і в корчмі йому подавали все, чого душа бажала. За ці бажання і били езекутори в академії щоднини його, спудея-життєлюб, бо вельми зело вживав він аква віта, тобто оковиту, нюхав і курир тютюн, навіть у дні великого посту” [5, с. 17].

Найбільш патріотично подано відгуки українця Автовізія Самійленка, хоча і в них відчувається певна іронія. Він як безпосередній учасник подій, очевидець, хоробро змагається з ворогами, не боїться перебувати в самому центрі бою. Наприкінці роману герой вирішує залишитися в XVII столітті й не повертатися більше в “розпусне тіло в джинсах і шкірянці, яке звикло до комфорту цивілізації кінця XX ст.” [5, с. 117]. Тому по-справжньому трагічні останні слова роману: “А я в чорному – буду тут, буду скверну випікати на тілі України, може, ще не все втрачено, може вдасться вирватися із зачарованого місця, може, ще є час, може, ще поет XX ст. не напише таких гірких рядків, як “мізерія чужих історій та сльози п’яних кобзарів”. Може...” [5, с. 118] – прочитуються вже цілком по-іншому, адже у цю мить ми усвідомлюємо: Автовізій віддав своє тіло “срібнолюбному козаку” з вірою в можливість кожної людини змінити своїм вибором і своєю поведінкою майбутне своєї нації.

Отже, в романі Василя Кожелянка “Конотоп” простежуємо трансформацію образу головного героя Автовізія Самійленка від гуляки, охочого до легких грошей, до козака-спецназівця, що нищить злочинців ночами, бо відчуває потребу будувати Державу, воювати за правду і

честь, адже відчуває свою місію у зміні несправедливого порядку речей на землі.

### **Література**

**1. Альтернативна історія** // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до документа: <http://uk.wikipedia.org/wiki/>. **2. Гундорова Т.** Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с. **3. Денисюк І.** Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ століття / І. Денисюк. – Львів: Академічний Експрес, 1999. – 280 с. **4. Історія України** : [посібник] / За ред. Г. Д. Темка, Л. С. Тупчієнка. – К. : Академія, 2001. – 480 с. **5. Кожелянко В.** Конотоп: [роман] / Василь Кожелянко. – Львів : Кольварія, 2001. – 176 с. **6. Конотопська битва 1659 року**: [зб. наукових праць]. – К. : Центр східноєвропейських досліджень, 1996. – 178 с. **7. Турган О.** Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністика та постмодерна світоглядно-художні парадигми): [монографія] / О. Турган, Т. Гребенюк. – Запоріжжя : “Просвіта”, 2008. – 292 с. **8. Шевчук З.** Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – “Теорія літератури” / Зоя Володимирівна Шевчук. – К., 2006. – 19 с.

#### **Даниліна О. В., Дронова Т. М. Трансформація образу Автовізія Самійленка в романі Василя Кожелянка “Конотоп”**

У статті проаналізовано роман українського письменника Василя Кожелянка “Конотоп” як зразок жанру “альтернативна історія”. Простежено особливості трансформації головного героя роману.

*Ключові слова:* “альтернативна історія”, Василь Кожелянко, трансформація образу

#### **Данилина Е. В., Дронова Т. Н. Трансформация образа Автовизия Самойленко в романе Василия Кожелянко “Конотоп”**

В статье проанализирован роман украинского писателя Василия Кожелянко “Конотоп” как образец жанра “альтернативная история”. Прослежены особенности трансформации главного героя романа.

*Ключевые слова:* “альтернативная история”, Василий Кожелянко, трансформация образа.

#### **Danilina O. V., Dronova T. N. Transformation of the Avtoviziy Samoilenko’s image in the novel of Vasyl Kozhelyanko “Konotop”**

In this article the novel of the ukrainian writer Vasyl Kozhelyanko “Konotop” as an example of the genre “alternative history” are analysed. In the article the features of hero’s transformation are traced in the novel.

*Key words:* “alternative history”, Vasily Kozhelyanko, the transformation of the image.

УДК 821. 161.2 .09 “19” Т. Осьмачка

**В. І. Дмитренко**

### **ЕКЗИСТЕНЦІЙНА РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ Т. ОСЬМАЧКИ**

На думку філософів-екзистенціалістів, для того, щоб повністю осягнути справжній сенс свого існування, людина повинна пройти такі етапи: “етап відчуття своєї вкинутасти у цей світ і своєї покинутости в ньому, етап “межової ситуації” – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й приводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих вартостей, і етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих вартостей у своєму житті” [11, с. 243]. Тобто істинний “смысл буття” людині відкривається лише в періоди найбільших потрясінь. Саме тоді відкривається так зване “прозріння екзистенції”. У творчості значної кількості митців як провідні виокремлюємо мотиви самотності, тотальної свободи й залежності людини, абсурдності існування. В українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття риси екзистенціалізму виокремлюються у творах Лесі Українки й В. Винниченка, а у ХХ столітті – багатьох інших митців (М. Куліша, І. Костецького, Б. Бойчука, В. Шевчука та ін.). У сучасному літературознавстві досліджено екзистенціальні доміанти творчості В. Винниченка, М. Коцюбинського, М. Куліша, Лесі Українки в працях І. Бичка, А. Бичко, Н. Михайловської, Г. Сиваченко, В. Хархун та ін. У монографії Н. Михальської “Трагічні оптимісти: Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ ст.” проаналізовано розвиток екзистенціального філософування на ґрунті національної ментальності у творчості знакових постатей нашої літератури – Т. Шевченка, В. Стефаника, Лесі Українки, І. Франка. Також у дослідженні обґрунтовано існування екзистенціалізму в українській літературі першої третини ХХ ст.

Іще в середині минулого століття, коли в радянському літературознавстві й мови не могло йти про щось інше, крім соціалістичного реалізму, Ю. Шерех зазначив: “Ми маємо свій, із свого кореня, не з чужих впливів і не порядком наслідування зрослий екзистенціалізм, сюрреалізм і інші стилі сучасного світу” [14, с. 16]. У сьогоднішній літературознавчій ситуації ми маємо можливість констатувати наявність рис екзистенціалізму в українській літературі, особливо у творчості письменників, які з’явилися у нашому літературному контексті в 20-х роках минулого століття. Серед них – Т. Осьмачка.

В. Шевчук, аналізуючи прозу Т. Осьмачки, говорить про екзистенційну реінтерпретацію його творчості, а також його побратимів по київському літературному угрупованню “Ланка”: “Загалом екзистенціалізм “ланчан”, як творчої групи, ще треба вивчити: він



присутній не лише в Осьмачки, але і в В. Підмогильного, Є. Плужника, близького до них М. Івченка, в особливому переломленні навіть у І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича” [13, с. 100]. У руслі екзистенціалізму як стильової системи розглядає творчість Т. Осьмачки О. Астаф’єв [1]. Інтерпретаційні коди з точки зору наявності виявів філософії екзистенціалізму у творчості Т. Осьмачки розробляються Н. Зборовською, вони ж стали одним із аспектів досліджень О. Піскун і В. Барчан. Екзистенціалізм Т. Осьмачки також досліджувався О. Надточій [9; 10]. Окреслення екзистенціального характеру творчості письменника репрезентовано в монографії Н. Михайловської [8]. Проте залишилось ще чимало недослідженого. Аналіз його творчості щодо наявності основних категорій екзистенціалізму вважаємо актуальною проблемою для сучасних дослідників.

Мета публікації – аналіз екзистенціальних модусів творчої свідомості в поетичній спадщині Т. Осьмачки.

У творах Т. Осьмачки дійсність представлена з точки зору її заторкнутості людською суб’єктивністю. У ній простежуються нові підходи до зображення дійсності, пов’язані з поглибленням показу внутрішнього світу персонажа, зі спробами проникнення в його складне духовне життя. Художня реалізація концепції людини ґрунтується на змалюванні внутрішнього світу особи, який знаходиться в дисгармонії із зовнішнім світом. У центрі творчості письменника знаходиться людина, розгублена перед глобальними світовими катастрофами, яка втратила старі ідеали, а нові ще продовжує шукати. Проза й поезія письменника пронизана відчуттям кризи гуманістичних цінностей, абсурдності буття, апокаліптичними мотивами. Його поезії сповнені рефлексій та передчуттів кінцесвітності, стривожених, таких, що віщують драматичну напругу, рефлексій про ті стани, відтінки, зміни, що відбувалися всередині мистецького “Я”. Апокаліптичні візії сповнюють поезії письменника на всіх етапах творчості. Так, в одній з ранніх поезій “Гуральня” “ліси ронять свіже листя, // хліба гинуть на полях” [12, с. 24]. Сонце в поезії “Легенда” постає як “око у крові // із скелі висить на горі” [12, с. 57]. У пізніх збірках картина не змінюється: “порожній день”, “жахіття стоптаних хлібів”, “ніде ні жайвора, ні крука, ні зайця, ні лисиці, ні собаки” [12, с. 201]. Спустошеним, спаленим пекельним вогнищем постає в рецепції ліричного героя оточуючий світ: “Горіли долини // горіла пустеля // посеред неї // сивезна дорога // похожа на довгий-предовгий // підпалений хвіст” [12, с. 204].

Багато в чому художнє вираження суголосних екзистенціалізму ідей Т. Осьмачки сполучається з глибоко філософськими ідеями К. Ясперса, М. Гайдеггера, пізніше – Ж.-П. Сартра, однак варто говорити лише про типологічні збіги й спільний ідейний конгломерат. Екзистенціалізм українських письменників взагалі й Т. Осьмачки зокрема глибоко закорінений у ментальності, має національну культурну

традицію, пов'язану не лише з творчістю В. Винниченка чи Лесі Українки, але й з філософією Г. Сковороди й П. Юркевича. Таке світовідчуття породило саме ХХ століття, яке стало багатомановим для людства. Тому самотність є одним із провідних мотивів творчого світу письменника – адекватний художньому хистові спосіб самовираження. У ній виділяється властивий їм особливий тип саморефлексії з глибоко діалектичним поєднанням національного й загальнолюдського. Ідея єдності культурного розвитку людства була екзистенційно пережита письменником і випробувана в перекладацькій і художній творчій діяльності.

Особистість у екзистенціалістів самотня й самоцільна, її буття – це переважно протидія середовищу, іншому, а також суспільству, державі, які нав'язують свою волю, свої закони й мораль, відчужують її, прагнуть перетворити в знаряддя, засіб чи функцію. Ідея самотності й відчуженості особистості вважається дослідниками однією з провідних у філософії та літературі екзистенціалізму. Для екзистенціалізму одним із основних є антропологічний принцип, який передбачає дослідження феномена людської особистості через існування окремого індивіда, його екзистенцію. Різні модуси людської екзистенції простежуються у творах Т. Осьмачки.

У творчій спадщині Т. Осьмачки домінує прагнення до зображення індивіда в суперечливих, часто ворожих для нього обставинах. При цьому автор представляє психоаналітичну інтерпретацію особистості в екзистенціальному вимірі. Його твори можна вважати своєрідним самоаналізом, а також аналізом долі й сенсу існування людини, пізнання нею самої себе, дослідженням народження людини. Людина в його творах самотня. Досить часто небезпека самоти, гіркота існування штовхає героїв на нелогічні, навіть дивні вчинки. Вони постійно знаходяться в стані самоаналізу, заглиблюючись у приховані нетрі емоційно-психологічних пластів власної екзистенції.

Глибокі психологічні роздуми про незвідані глибини людського духу, про особистість, що прагне знайти своє місце в жорсткому світі, вихід із лабіринту самотності є домінуючими у творчості Т. Осьмачки. Людина – суспільна істота, тому її існування поза межами соціуму не може бути повноцінним. Ліричний герой постійно намагається віднайти в натовпі рідну йому душу, мріючи в еміграції про батьківщину:

Шукаю вночі, я шукаю і вдень  
У місті великому серця  
Але обіймаю над кручею пень,  
Коли дві безодні зіллється [12, с. 144].

Ліричний герой поета мріє зайти другу половинку, але всі спроби марні: “всі у парі, а я ждав тебе... // ждав віками // і сам скам'янів” [12, с. 38]. У більш пізній поезії він розкриває марність свого чекання в поезії “на зрубаний акації”: “І ти, хоч самотна, у далечінь ваблючу // Десь віднесла комусь любов” (виділення наше – В. Д.) [12, с. 130].

Однак неминучий контроль суспільства призводить досить часто до фатальних для особистості наслідків. Посилення такого контролю найчастіше відбувається в кризові періоди розвитку суспільства. Час творчого становлення Т. Осьмачки збігається з перехідним періодом у житті суспільства. Саме це й стало причиною появи в його творах розгублених індивідів, приречених на самотність і алієнацію. Дуже часто його герої мають автобіографічні риси, що надає творам сповідального звучання. У творчості письменника мотив смерті часто поглиблюється мотивом самоти. У його поетичній інтерпретації вони постають величинами з внутрішньою масштабністю, позбавлені камерності як світова катастрофа.

Відчуття самоти виникає на тлі буденної ситуації в поезії Т. Осьмачки. Дослідники визначають поглиблення рис екзистенціалізму в третій збірці Т. Осьмачки “Клекіт” (1929), що стала останньою з виданих в Україні. Одним з перших відгуків на збірку була стаття Ю. Меженка в “Житті й Революції”, який, при загальній негативній оцінці збірки, одразу звернув увагу на певну відгородженість від інших ліричного героя збірки, порівнявши його з орлом: “Клекіт” – це голос орла, що звучить до нас з-під хмарних високостей. Це голос напружений і дикий” [7, с. 162]. Перманентною ознакою самотності у творах Т. Осьмачки стають божевільні видіння. Душа ліричного героя страждає в пустці та безодні самоти. Природа й паралельно душевний стан героя сигналізують про наближення чогось моторошного, трагічного, непоправного. Особливо чітко оприявлено мотив самотності в поезіях “Голота”, “Не можу пригадати...”, “May soul is dark”. Остання названа за Шекспіром. Цей рядок визначив загальний настрій збірки: суцільна, поглинаюча все п'ятьма, яка породжує п'ятьму й у людській душі, відбирає будь-яку надію на покращення долі, унеможлиблює бунт проти кайданів, бо знову потрапиш “під кригу ланцюгів”. “Однак гнівна інвектива вірша “Деспотам” завершується воістину абсурдним, але глибоко усвідомленим, праведним бунтом індивідуальної душі, котра до знемоги змагатиметься проти усього ненависного їй ворожого світу. Образ катованої, але духовно непереможеної людини вражає своєю монументальністю” [4, с. 11]. На думку Ю. Коваліва, ліричний герой збірки “Клекіт” вражає “екзистенціальною закомплексованістю на безвихідну самотність у зловорожому світі” [5, с. 35].

Остання, п'ята оригінальна збірка поезій Т. Осьмачки “Китиці часу”, на думку Н. Зборовської, – “це молитва перед ідолом немилосердного божества Самоти” [4, с. 21]. Самотність мислиться як доля митця. Поету немає місця серед людей. Його душа вознеслася в духовні небеса й споглядає свою чисту самоту.

Тодось Осьмачка дуже близький до екзистенціалістів, які істинне буття людини бачили як “буття до смерті”, як буття без надії на вічність. Ця екзистенційна самота людини, яка не може поріднитися з Богом, розкривається в поезії “Ніч і день”:

Коли я дивлюся на розп'яття  
В самоті тужливій і безлюдній,  
то мені душа говорить,  
що Спаситель із Хреста свого  
й на хвилиночку не сходив [12, с. 262].

Н. Зборовська констатує: “Бог Осьмачки – не воскрес! Він разом з хрестом, вічно розіпнутий, висить над людським світом. Тому він – не Бог всесильний, а значить, ні до кого звернутися і ніде шукати порятунку нещасній душі. Цим невоскресінням Бога, власне, й завершується безнадійне коло самотньої людини:

І тепер я вже й не знаю,  
Кому серцем припадати [12, с. 23].

В. Біляїв у спогадах пише про Т. Осьмачку: “Одного вечора Осьмачка почав мені вголос читати “проясні” з “Поета”, а потім розпитувати, як я їх розумію. Я відповів, що “проясні” мені нічого не прояснюють, бо в них, на мою думку, таїться якийсь тільки авторові відомий код. Я не претендую на безпомилність, але це код незмірної самотності і автора, і людини взагалі” [3, с. 233].

Поезія Т. Осьмачки, за словами І. Лисенка, – “це поезія відчаю, самотності та індивідуалізму” [6, с. 11]. На думку Н. Зборовської, самотність Т. Осьмачки “передусім екзистенційно-українська, обумовлена названим в “Думі про Зінька Самгородського” прокляттям народження – не людиною, а українцем доля закидає у світ, прирікаючи на блукання, на німий велетенський простір, у якому немає, де притулитися” [4, с. 21].

Ліричні герої митця подібні до людини з філософського трактату “Або-або” С. К'єркегора, де йдеться про “самотню, саму на себе кинуту людину”, що стоїть у “безмірному” ворожому світі, який позначений нерозумінням. Він у хаосі невизначеності, всезагальної відчуженості, пошуку життєвого шляху є самотнім, роздвоєним, дезорієнтованим. Найчастіше – це дисгармонійна особистість, що знаходиться в конфлікті з самими собою. Однак спостерігаємо й неоднорідність змістового наповнення категорії самотності. Криза людської особистості, яка не може знайти рівновагу між “життям у собі” і “буттям у суспільстві”, – це провідна тема світової літератури початку ХХ століття, яка, на думку К. Ясперса, пояснюється несумісністю людської природи й цивілізації. У творчості Т. Осьмачки відчуття кризи підсилюється втратою національної та особистісної самоідентифікації людини під тиском тоталітарної системи. Основний тип його ліричного героя – це самотня, приречена, зайва людина. У останній збірці в поезії “Самота”, поет відрефлексовує безмежність самотності ліричного героя, який нічим не може її запобігти:

Однаково людині буде й серед друзів  
Мов кожна сніжинка в завірюсі... [12, с. 188].

У творчій уяві Т. Осьмачки світ постає абсурдним і ворожим для людини. Його ліричний герой у такому світі відчуває себе самотнім, покинутим, “загубленим”. Він відчуває тривогу, неспокій, пригніченість у стосунках зі світом, однак це його усвідомлений вибір, крок, зроблений у пошуках власного “Я”: “Я уникав кохання та приязні // завжди і на землі, і на річках” [12, с. 180]. За філософією екзистенціалізму, існують такі шляхи порятунку від абсурду: смерть (самогубство), бунт (боротьба) і творчість. Саме творчість для Т. Осьмачки є порятунком від абсурдності оточуючого його світу.

Наближення до європейської літератури не є епігонством чи сліпим наслідуванням. Художнє усвідомлення самотності укорінене в ментальний ґрунт української нації, проте тісно пов’язане з надбаннями світової духовної скарбниці й репрезентують високий потенціал нашої літератури, що чітко окреслюється у творчості Т. Осьмачки.

Отже, наведені вище приклади чітко ілюструють наявність у творчій палітрі Т. Осьмачки особливостей екзистенціалістської естетики. Відчуття загубленості й самотності визначає душевний стан героїв ліричних творів письменника. Філософія екзистенціалізму вплинула на формування його картини світу, яка ще потребує досліджень.

### **Література**

- 1. Астаф’єв О.** Лірика української еміграції : еволюція стильових систем / Олександр Астаф’єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 313 с.
- 2. Барчан В. В.** Творчість Теодосія Осьмачки в контексті стильових та філософських вимірів ХХ століття : [монографія] / В. В. Барчан – Ужгород : ТІМРАНІ, 2008. – 432 с.
- 3. Біляїв В.** “Хай собі він буде геній” (Тодось Осьмачка) / Володимир Біляїв // Біляїв В. “На неокраїнім крилі...” : (штрихи до літературних портретів західної діаспори). – Донецьк : Східний вид. дім, 2003. – С. 220 – 246.
- 4. Зборовська Н.** Танцююча зірка Тодося Осьмачки / Н. Зборовська. – К. : Видавництво МСП “Козаки”, 1996 – 68 с.
- 5. Ковалів Ю.** Українська поезія першої половини ХХ століття / Юрій Ковалів. – К. : Укр. мова та л-ра, 2000. – 40 с. – (Бібліотечка “Першого вересня”, Ч. 12).
- 6. Лисенко І.** Поезія самотності та індивідуалізму / Іван Лисенко // Березіль. – 1995. – № 5–6. – С. 9 – 11.
- 7. Меженко Ю.** “Клекіт” : нотатки про третю книжку поезії Тодося Осьмачки / Юрій Меженко // Життя й революція. – 1929. – №4. – С. 159 – 165.
- 8. Михайловська Н. А.** Трагічні оптимісти: Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ ст. / Н. Михайловська. – Львів : Світ, 1998. – 215 с.
- 9. Надточій О.** “І димом пропасти в безодні часу” (до проблеми символістично-екзистенційного синкретизму поезики Тодося Осьмачки) / О. Надточій // Укр. мова і л-ра в шк. – 1999. – № 12. – С. 46 – 48.
- 10. Надточій О.** Екзистенційні мотиви у поетичній творчості Тодося Осьмачки / Олена Надточій // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки :

матеріали Всеукр. наук. конф. з нагоди 105 річниці з дня народження Т. С. Осьмачки (Черкаси, 11 – 12 трав.) / М-во освіти України, Черкас. держ. ун-т імені Б. Хмельницького, Черкас. обл. держ. амін., Ліга укр. меценатів. – Черкаси, 2000. – С. 77 – 82. **11. Онишкевич Л.** Екзистенціалістська модель у теорії літератури / Лариса Онишкевич // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; [передм., упоряд. і прим. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 243 – 244. **12. Осьмачка Т.** Поезії / Тодось Осьмачка; [упоряд. та прим. Л. Р. Світало; передм. М. Г. Жулинського]. – К. : Рад. письменник, 1991. – 252 с. **13. Шевчук В.** “Людина між свідомістю і природою” : про прозаїчний триптих Тодося Осьмачки / Валерій Шевчук // Кур’єр Кривбасу. – 1998. – № 99/100. – С. 91 – 116. **14. Шерех Ю.** Року Божого 1947 / Ю. Шерех // Нові дні [Торонто]. – 1951. – Ч. 15. – С. 13 – 27.

**Дмитренко В. І. Екзистенційна реінтерпретація поезії Т. Осьмачки**

У статті проаналізовані особливості репрезентації екзистенційних категорій у поезії Т. Осьмачки. Головна увага приділяється самотності, смерті й апокаліптичним візіям у творчості письменника.

*Ключові слова:* рецепція, самотність, екзистенціалізм, апокаліптичні візії.

**Дмитренко В. И. Экзистенциальная реинтерпретация поэзии Т. Осьмачки**

В статье проанализированы особенности репрезентации экзистенциальных категорий в поэзии Т. Осьмачки. Основное внимание уделено одиночеству, смерти, апокалиптическим видениям в творчестве писателя.

*Ключевые слова:* рецепция, одиночество, экзистенциализм, апокалиптические видения.

**Dmytrenko V. I. Existential reinterpretation of T. Osmachka's poetry**

In the article the particularities of existential categories representation in the poetry of T. Osmachka are analyzed. The main attention is paid to loneliness, death and apocalyptic visions in writer's works.

*Key words:* reception, loneliness, existentialism, apocalyptic visions.

УДК 82.0

**М. О. Дудніков**

## **ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ**

Однією з причин еволюції жанру історичного роману є його природна здатність відчувати зміни, які постійно відбуваються в соціумі. Відтворення цих змін додає нових властивостей історичній прозі, що інтенсивно формує елементи жанрової структури. Тому потреба у дослідженні формування жанрових модифікацій історичного роману та їх теоретичному осмисленні очевидна.

Загальноприйнятою є думка, яку свого часу висловив Д. Пешорда, що літературний твір може бути історичним романом за декількох умов: по-перше, він має бути романом, по-друге, у ньому повинна бути певна концепція історичного часу, по-третє, історичні події висвітлюються через долі окремих особистостей [1, с. 32].

Що ж ще слід вважати головним компонентом художнього твору про минуле?

М. О. Добролюбов наголошував, що в історичному творі повинні бути присутніми “особистості, знайомі ... в історії” [2, с. 92]. Найважливішу ознаку історичного жанру М. І. Серебрянський вбачав у панорамності, масштабності зображення найважливіших подій епохи, які впливали на соціальні долі цілих народів, тобто підкреслював пафос героїчного [3, с. 21].

Думок з цього приводу досить багато. М. М. Бахтін визначав такі його риси: поєднання історії та приватного життя, подолання замкнутості минулого і досягнення повноти часу, при якому в теперішньому часі живе минуле, а не згадка про нього, використання й одночасно трансформація попередньої літературної традиції (“готичний” та сімейно-біографічний роман, історична драма). Б. І. Хотимський головною складовою історичного роману вважав документалізм. Ця думка викликала чимало дискусій, які відбувалися в контексті співвідношення факту та вимислу [4, с. 64].

Н. Д. Тмарченко головною ознакою класичного історичного роману, а саме творів 1810-х – 1830-х років, вважає “поєднання авантюристичності та історизму”, яке він розглядає як “структурний, тобто формальний та змістовний принцип”. На думку літературознавця це поєднання можна вважати “внутрішньою мірою”, або навіть канонем класичного історичного роману. Цією “внутрішньою мірою” визначаються особливості жанрової структури: а) типові композиційно-мовні форми (історична довідка, історичний коментар) та засоби їх організації в єдину систему; б) повторювальна послідовність подій та ситуацій, близькість сюжету до циклічної схеми; в) характерна система персонажів та тип головного героя [5, с. 44].

Ю. Сорокін уважав, що “історичний жанр у прозі 30-х рр. ХІХ століття охоплював романи та оповідання, що беруть свої теми із сфери дійсних подій минулого, перш за все і головним чином – вітчизняної історії, з обов’язковим виведенням історичних осіб. Однією із найважливіших його турбот стала турбота про возз’єднання історичного та місцевого колориту тієї чи іншої країни або епохи. <...> Історичний роман є романом про минуле. <...> Історичний роман прагнув одночасно догодити історичному інтересу та романтичній цікавості. Обидві ці лінії йшли по суті роз’єднано, об’єднувались тільки зовнішнє фабульним зв’язком. Отже, одним із звичних явищ було пряме перенесення виробленої тоді відомої схеми романтичного оповідання, часто у поєднуванні з елементами схеми авантюрного або “сімейственного” роману, у рамки історичного жанру. Складалось протиріччя між історичним та романтичним, тобто між правдою та вимислом” [6, с. 36, 39].

С. М. Петров писав, що “в історичному романі завжди визначається дистанція між письменником і темою його часу, відчувається історичний підхід до предмета з боку художника, який дивиться на те, що він зображує, як дослідник, відтворюючий минуле. Предметом історичного роману, як правило, є історичне минуле, яке розуміють як вже завершену в своєму розвитку певну епоху. <...> В історичному аспекті відтворюються побутові та психологічні деталі. З’являється історичний пейзаж, до літератури входять етнографічні елементи, фольклор, Мова персонажів отримує історичне забарвлення. Усе набуває місцевого колориту” [7, с. 7, 10].

Першим найважливішим завоюванням класичного історичного роману Г. М. Ленобль вважав те, що “він зробив предметом поетичного зображення історично особливе, історично специфічне”. <...> Показати не тільки окремих людей, але й історичну епоху у всій її своєрідності і неповторності – це завдання і поставив і по-своєму, надзвичайно оригінально, вирішив класичний історичний роман дев’ятнадцятого століття. <...> Ми маємо тут справу з особливою направленістю письменницького інтересу, з особливим, досить визначеним підходом до історичного минулого. Сутність його полягає в тому, що історичний процес відтворюється “домашнім чином”, тобто переважно через приватну людину, взяту в її взаємовідносинах з історією. Не історичні факти самі по собі цікавлять письменника, не те, що відбувається на поверхні історичної дійсності – наголос робиться на тому, що здійснюється “у сфері щоденного прозаїчного життя” [8, с. 7, 11, 14]. У цьому напрямку мислить і Я. Л. Левкович: “Вальтер Скотт був засновником реалістичного історичного роману на Заході. Він привніс у свої романи розуміння історичного періоду як необхідного етапу у розвитку народу; беручи за основу документальний матеріал, він прагнув до утворювання образів типових представників обраної епохи у всій своєрідності їх звичаїв, уявлень та пристрастей, зумовлених часом та



середовищем. Романи Вальтера Скотта розглядали минуле з його буденного боку” [9, с. 109].

А. О. Бельський приділяв увагу відстані у часі, яка відокремлювала автора від історичної епохи, яку він описував, щоб відчутно виявити межу між минулим та сьогоденням. Але ж дослідник вважає часову відстань і навіть місцевий колорит не головним елементом історичного твору. Головне в історичному романі – це історичний конфлікт. “Наявність подібного конфлікту є вузловою, чільною ознакою жанру. Адже для художнього відображення історії необхідні вузлові та зламні моменти минулого, події, у ході яких вирішуються долі нації або ж певних класів, конфлікти, що мають значення для життя країни, народу. <...> Ця обов’язкова якість історичного роману примушує у тій або іншій мірі показати соціальні сили, котрі стоять за історичним конфліктом і визначають його зміст. Тому конфлікти у історичному романі носять у більшості випадків не тільки історичний, але й соціальний характер, який об’єктивно відображає своєрідність класових протиріч та класової боротьби на певному етапі. <...> Конфлікт, що має соціальне значення, в історичному романі найчастіше розвивається і стає початком подій історичного масштабу, детермінує їх розвиток великої історичної значущості (іноді ці події можуть бути вигаданими, як у “Соборі Паризької Богоматері” В. Гюго, але, так чи інакше, вони висловлюють сутність політичної або класової боротьби даної епохи)” [10, с. 136 – 137].

В. М. Жирмунський звертає особливу увагу на роль опису в історичному романі. На його думку, він набуває там великого значення, тому що треба показати “історичне минуле, показати обстановку дій, соціальні стосунки, картину феодального замку, картину своєрідної природи гірської Шотландії, де відбуваються події шотландських романів В. Скотта, і разом з тим людей. Історичний роман на початку ХІХ століття увів у літературу пильне художнє відображення соціальної обстановки, фону дії, що якісно відрізняються від сучасного життя, оскільки в авторів цих історичних романів виникло почуття історичності суспільного життя не тільки до характеру людей, до їх світобачення, але й по відношенню до навколишнього світу” [11, с. 372].

Заслуговують на увагу думки американських літературознавців Р. Уеллека та О. Уоррена щодо історичного роману. Вони зауважують, що цей роман відрізняється не тільки тим, що зображує минуле, але й тим, що “минуле, зображене у такому романі, опосередковано, пропущено через призму оригінального міркування про нього” [12, с. 249]. Таким чином, головними є не самі факти, а те, як вони зображені.

Літературний критик М. Сиротюк визначив історичну правду, яка вважається найважливішим композиційним елементом художнього твору. Ця правда народжується завдяки різноманітним судженням з певною мірою достовірності, які проходять “обробку” індивідуальним

поглядом митця слова. М. Ільницький життєвим матеріалом у історичному романі визначає достовірність. Зауважимо, що достовірність не є синонімом істинності. Знання можуть бути достовірними чи недостовірними не взагалі, а для того, хто їх сприймає. Л. Александрова не уявляє собі історичного роману без “справжнього головного героя”, слід додати ще одну невід’ємну, на думку А. Гуляка, ознаку жанру – історичний конфлікт.

Однозначного вирішення проблеми достовірності історичного роману немає: не документальність, не історична довідка чи коментар мало що прояснюють у цьому питанні. До того ж, співвідношення міри історичної правди і правди художньої пов’язано з тією метою, яку переслідує автор, відтворюючи ту чи іншу історичну тему. Письменник, на відміну від вченого-історика, нічого не доказує, він “просто говорить... Це зовсім різні рівні, різні шляхи і способи самопізнання людства через історію” [13, с. 112]. Художня правда – це переконливо змальований світ. Вона не тотожна правдоподібності (простій схожості на життя). Доречно згадати легенду про художника, який намалював квіти так яскраво, що на них сідали бджоли збирати нектар, а люди намагалися їх зірвати, сприймаючи за природні рослини. Це правдоподібно, але не є правдою. Художня правда не обов’язково повинна бути схожою на дійсність, але змушена обов’язково відповідати її сутності.

Не менш важливою ознакою історичного роману є особлива співмірність вимислу й домислу без яких практично не може існувати художній історичний твір. Витоки розмов про роль вимислу й домислу в літературі простежуються з часів Арістотеля. Мислитель розглядав мистецтво не як наслідування, копіювання, точне відтворювання, а як вид творчості, яка моделює не лише те, що є чи було, але й можливе в житті, тобто життя в реальності і життя в вірогідній можливості.

Значно впливає на модифікації історичного роману сутнісне співвідношення між документом і домислом та вимислом, тобто документальність також має визначальну жанрову функцію. Однак характер вивчення та застосування документу може бути різним: від детального вивчення великої кількості певного матеріалу до вибіркового дослідження окремих документальних епізодів. Документ емоційно впливає на читача. Інколи автор малює історичний сюжет у контексті “стилізації під документ”.

Таким чином, “різні пропорції” таких елементів, як вимисел, домисел, історична довідка, документ (атрибутивний документ), історичний факт, вигаданий персонаж, історичний персонаж, авторська позиція, історична довідка та історичний коментар, суспільна думка і т. ін. творять, як сказала Стефанія Андрусів, “неоднакові жанрово-видові контури історичного твору” [14, с. 16].

Стосовно жанрової диференціації історичних творів слід також акцентувати увагу на історичному факті як найдрібнішій одиниці

історичних знань. Факт – це знання в формі ствердження, достовірність якого точно встановлена. Факт – це те, чому випадає (випало) бути (Л. Вітенштейн). Якщо історичний факт по-справжньому енергомісткий, то він переростає в подію, явище, а то й в процес. Філософ Д. Дідро вперше зробив спробу поділити історичні факти на три класи: божественні діяння, явища природи та дії людей, вважаючи при цьому, що всі вони мають підлягати критиці.

Значно актуалізувала роль факту культурно-історична школа, яка виникла у середині XIX століття. Її філософською основою був позитивізм, згідно з яким суто науковим є лише дослідне, тобто те, що керується точними методами вивчення фактів, як у галузі наук про природу, так і в галузі соціології, історіографії і культури. Представники цієї школи визнавали, що між фактами є закономірний зв'язок, сутність якого, все ж таки, непізнана, оскільки вона не дана у досвіді. На відміну від філософів-позитивістів, представник культурно-історичної школи І. Тен висував ідею причинності та закономірності фактів. На думку вченого, будь-яке вивчення повинно починатися з накопичення фактів, потім відбувається пошук причин та встановлення закономірних зв'язків. Будь-який факт є частиною цілого, а знайти це ціле – значить пояснити факт. Пояснення фактів стало багатограннішим, коли історія як наука зробила величезний крок уперед, і літературний твір став розглядатися в якості найціннішого історичного документу.

Важко уявити історичний роман без історичного конфлікту. Цей конфлікт повинен бути глибинним, обов'язково конструктивним, гострим – негострим (короткотерміновим або тривалим), що призводить до зміни соціально-політичного устрою та культурної ситуації. В його основі присутні елементи генези, пов'язані з історизмом та детермінізмом, тобто демонструється автором перебіг конфлікту з визначенням його причин.

Як правило, автори сучасних класифікацій історичних художніх творів спираються переважно на тематику твору та художньо-композиційну структуру текстів.

Так, І. Варфоломеев виключив із своєї класифікації тематичний принцип, приділив значну увагу типам вимислу. Значущість вимислу полягає у тому, що письменник аналізуючи дійсність, відтворює нові художні факти, Він ніби то поєднує в єдиний цілісний конгломерат факти реальні та вигадані. Вчений пропонує свою класифікацію історичного роману: історико-романтичний, історико-реалістичний та історико-нарисовий. При подальшому дослідженні та диференціюванні історичного роману І. Варфоломеев виокремив наступні його різновиди: воєнно-історичний, соціально-історичний, історико-біографічний тощо.

Л. Александрова в основу поділу бере композиційні функції історичної особи. Тому дослідниця пропонує саме такий типологічний ряд: а) власне історичний (головні герої є дійсно історичними постатями); б) художньо-історичний (значні події минулого висвітлені

через долі вигаданих персонажів; в) історико-біографічний (події співвіднесені з життям головного героя /видатної особистості/ й обмежені його тривалістю).

М. Слабошпицький поділяє історичну прозу наступним чином: історико-сучасний роман, культурно-історичний, роман-притча, пригодницький та детективний роман на історичному матеріалі).

Свою класифікацію історичної прози пропонує й А. Бакланов у монографії “Сучасний зарубіжний роман”. Він виходить із специфіки історичного конфлікту та його трансформації в конфлікт художній. Дослідник розрізняє романи: історично-соціальний, історично-філософський, історично-біографічний, вважає за можливе вести мову про історично-документальний та історично-фольклорний романи. Говорячи про основи типології історичного роману А. Бакланов пише наступне: “Як побудувати типологію сучасного історичного роману, уникаючи схематизму і водночас намагаючись врахувати більшість наявних жанрових моделей? На наш погляд, перше, що потрібно при цьому з’ясувати, – це ставлення автора до історії” [15, с. 23]. Це досить важливе судження щодо визначення критеріїв типології історичного роману. Саме авторське ставлення до історії додає історичному роману суттєвої значущості. В художній літературі першої третини ХІХ ст. Н. Д. Тамарченко виокремлює такі різновиди історичного роману: авантюрно-психологічний (В. Скотт), авантюрно-філософський (В. Гюго), народно-епічний (М. В. Гоголь).

Грунтовну класифікацію історичних романів зробила Ст. Андрусів. Вона поділяє їх на три групи (модифікації) як жанрові утворення: художньо-історичні, історико-художні та художньо-документальні історичні твори. В творах першої групи важливим є наявність документального або історичного факту, хоча дослідниця приділяє певну увагу вимислу. Творам другої групи притаманна повна перевага вимислу над історичним фактом. Щодо третьої групи творів, то Ст. Андрусів звертає увагу на документ, “одягнений” у відповідну художню форму. Слід звернути увагу, що дослідниця історичної прози у своїй класифікації акцентує увагу на другому складникові – “художній”, “історичний”, “документальний”.

Д. Пішорда у науковий обіг вводить новий типологічний поділ історичного роману, який складається з чотирьох основних типів: класичний, або справжній, історичний роман, романтичний історичний роман, модерний історичний роман та постмодерний історичний роман [1, с. 160 – 162].

Всі ці модифікації самі дослідники пропонують розглядати лише як умовний робочий прийом, що допомагає визначити загальні тенденції розвитку історичної прози. Вони не претендують на вичерпність, співвідносність із кожним окремо взятим твором, а також використання їх у кожній письменницькій роботі. Зрозуміло, що надумані категорії,

відірвані від живого життєвого матеріалу не будуть мати природного розвитку. Перелік модифікацій можна продовжити.

Так, основною ознакою ретроспективного історичного роману є погляд у минуле, але це минуле може й не бути пов'язане з історією в широкому розумінні (за відсутністю насиченого історичного факту або історичного конфлікту). Це минуле подається статично, без динаміки, у ретроспективному творі не вистачає такого компоненту, як історизм.

Роман про недавнє минуле також неможна визначити як історичний, оскільки це фактично віддалена на незначну відстань сучасність, а, на думку К. Горського, “сучасність не може відноситися сама до себе як минуле до теперішнього, а без цього співвідношення виключається історичний аспект розгляду явищ” [16, с. 27]. Ось чому в принципі неможливий історичний роман про сучасність. Іноді критики закликають дивитися на речі “історично”, а не вважати твори історичними із-за часової дистанції. Але як би ми на сучасні речі не дивилися історично, – саме час формує та структурує історію. З цього приводу влучно висловився Бомарше: “Час – є чесною людиною... ось час мені й покаже, хто бажає мені зла, а хто добра” [17, с. 273].

Окремо стоять романи з елементами історичного синхронізму. Персонажі подібних творів живуть в декількох історичних вимірах.

Набирає обертів фантастика історична – одна з різновидів фантастичної літератури. Літературні критики знаходять у історичній фантастиці два головних різновиди: а) альтернативна історія (контрфактична історія). Альтернативна історія (історія) – сучасний теоретичний напрям в історичній науці, який доводить багатоваріантність історичного розвитку, не зумовленість його якимось сенсом, спрямуванням чи метою.

Існує український варіант назви альтернативна історія – т.зв. “якбитологія”, запропонована журналістом Дмитром Шурхалом. Можна також зазначити, що об'єктом вивчення контрфактичної історії. є все те, що залишається “поза лаштунками” сучасної офіційної історіографії.

Головною ознакою подібних творів є принцип контрфактичного моделювання, що має певну структурну ознаку – “що було б, якби”. Часто письменник мотивує виникнення альтернативної історії або втручанням надприродних сил, або втручанням вчених-експериментаторів (машина часу). В подібних сюжетах можна спостерігати трансформацію, а може й маніпуляцію над документом, щоб текст мав переконливий вигляд.

За часів “перебудови” (кінець 1980-х років) з'явився такий різновид історичної фантастики, як “криптоісторія” (таємна історія). Сутність її полягає в показі минулих подій таким чином, ніби вони й насправді відбувались. Пояснення історичних епізодів є дійсно фантастичними, оскільки вони містять сюжетні лінії, пов'язані з інопланетянами, з представниками негуманоїдної раси (наприклад, мислячі ящери), демони, які втручаються в реальне життя людей.

Особливу увагу фантастів-“криптоісториків” привернула історія СРСР ХХ ст. Тривала фальсифікація історичних подій цього періоду призвела до нагальної потреби “ревізії” історії. Разом з правдивими фактами з’являлися епатажні сюжети: одні письменники переконували суспільство у величчї власного минулого, інші – нівелювали ці історичні перемоги. У “криптоісторичних” романах саме реальні персонажі минулого складають основу твору.

Певних обертів набирає сакральна історична фантастика. Автори таких творів переконують читачів у існуванні надприродних сил, які стають певним лакмусовим папірцем щодо перевірки моральних якостей людей. Критика намагається визначити сакральну фантастику більш конкретно: “богопошукова література”, “християнський реалізм, але термін “сакральна фантастика” найбільш усталений.

Історичний роман досить активно розвивається, породжуючи нові модифікації, вивчення яких дозволяє виокремити систему типологічних груп, які фіксують самотність певних життєвих реалій та індивідуальність авторського світосприйняття. Він має величезну перспективу розвитку, а тому потребує уваги науковців як один із найпопулярних та продуктивних жанрів історичної прози.

### **Література**

**1. Пешорда Д.** Жанрові модифікації сучасного історичного роману: Дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – “Теорія літератури” / Д. Пешорда. – Львів, 2001. – 174 с. **2. Добролюбов Н. А.** О русском историческом романе / Н. А. Добролюбов // Собр. соч.: в 9 т. – М. : Искусство, 1961. – Т. 1. – 568 с. **3. Серебрянский М. И.** Советский исторический роман / М. И. Серебрянский. – М. : Гослитиздат, 1936. – 124 с. **4. Хотимский Б. И.** Герой и время / Б. И. Хотимский. – М. : Знание, 1976. – 63 с. **5. Тамарченко Н. Д.** “Капитанская дочка” и судьбы исторического романа в России / Н. Д. Тамарченко // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1999. – Т. 58. – № 2. – С. 44 – 53. **6. Сорокин Ю.** Исторический жанр в прозе 30-х годов XIX века / Ю. Сорокин // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. – М., 1947. – С. 165 – 246. **7. Петров С.** Русский советский исторический роман / С. М. Петров. – М. : Современник, 1980. – 412 с. **8. Ленобль Г.** История и литература : [сб. статей] / Г. Ленобль. – М. : Сов. писатель, 1960. – 338 с. **9. Левкович Я. Л.** Историческая повесть / Я. Л. Левкович // Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. – Л. : Наука, 1973. – С. 108 – 134. **10. Бельский А. А.** Английский роман 1800 – 1810-х годов: [учебное пособие по спецкурсу для студентов филологического факультета]. – Пермь, 1968. – 213 с. **11. Жирмунский В. М.** Проблема жанра. Историческая эволюция жанра: [курс лекций] / В. М. Жирмунский. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – С. 369 – 403. **12. Уэллек Р.** Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 325 с. **13. Барабаш Ю.** “Если забуду тебя,

Иерусалим...” Гоголь и Шевченко: Сравнительно-типологические опыты / Ю. Барабаш. – Х. : Акт, 2001. – 376 с. **14. Андрусів Ст.** Мости між часами (Про типологію історичної прози) / Ст. Андрусів // УМЛШ. – № 8. – 1987. – С. 14 – 20. **15. Бакланов А.** Современный зарубежный исторический роман / А. Г. Бакланов. – К. : Вища школа, 1989. – 183 с. **16. Горский И. К.** Исторический роман Сенкевича / И. К. Горский. – М. : Изд-во “Наука”, 1966. – 308 с. **17. Бомарше П.** Пьесы. “Безумный день, или Женитьба Фигаро”: Комедия / П. О. Бомарше. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. – 416 с.

**Дудніков М. О. Жанрові модифікації історичного роману**

Стаття присвячена вивченню жанрових модифікацій сучасного історичного роману в контексті історико-літературних змін у поезиці жанру. Розглядається низка класифікацій, введених у науковий обіг, які складають основу типологічних поділів історичного роману.

*Ключові слова:* історична правда, документальність, історичний факт, історичний конфлікт, жанрова модифікація, крипто історія, фантастика історична.

**Дудников Н. А. Жанровые модификации исторического романа**

Статья посвящена изучению жанровых модификаций современного исторического романа в контексте историко-литературных изменений в поэтике жанра. Рассматривается ряд классификаций, введенных в научный оборот, которые составляют основу типологического деления исторического романа.

*Ключевые слова:* историческая правда, документальность, исторический факт, исторический конфликт, жанровая модификация, криптоистория, фантастика историческая.

**Dudnikov M. O. Genre modifications of historical novel**

The article is devoted to the study of genre modifications of modern historical novel from the viewpoint of historical-literary changes in genre poetics. A number of classifications, which makes typological division of historical novel is considered.

*Key words:* historical truth, documentation, historical events, historical fact, historical conflict, genre modification, krypto history, historical fantasy.

УДК 821.161.2-2.09

**Т. А. Касьяненко**

**ПОБУДОВА ДРАМАТУРГІЧНОГО КОНФЛІКТУ  
ТА МОДЕЛЮВАННЯ ХАРАКТЕРУ У ДРАМАТУРГІЇ  
ІВАНА ЗУБЕНКА  
(НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ “ОРЛЕНЯ”)**

Серед повернутих із забуття персоналій, творча спадщина яких була вилучена з літературного обігу, увагу літературознавців та істориків української еміграційної літератури привертає постать Івана Зубенка (1888 – 1940), громадсько-культурного діяча Галичини 20 – 30-х рр. ХХ ст., багатогранної творчої особистості, яка поєднала в собі поета, прозаїка, драматурга, публіциста, журналіста, перекладача та літературного критика.

Не втрачаючи рис, притаманних письму письменників-наддніпрянців, поглиблюючи традиції класичного реалізму, митець, на переконання Ф. Погребенника, водночас органічно влився у західноукраїнське літературне оточення, освоївши художні прийоми і стилістику художніх явищ, властивих для новітніх європейських літературних напрямів.

Драматургія І. Зубенка, як невід'ємна частина літературно-мистецького життя України 20 – 30-х років ХХ ст., примітна для мистецьких шукань міжвоєнної доби, які розгорталися між двома основними течіями, спрямованими, з одного боку, на збереження національно-культурної ідентичності, з другого – на загальноєвропейський літературний процес. Прагнення спробувати себе в різних жанрах, зацікавленість сценічним життям країни, намагання урізноманітнити репертуар українських театрів зумовили появу Зубенкових п'єс, постановка яких відбувалась у таборових та галицьких українських театрах (“Остання жертва”, “Перемога”, “Дівча з лелією”, “Кавунія”, “Горе баблям”, “Орленя”, “Княгиня Анна”).

Враховуючи ці особливості, маємо можливість дослідження особливостей структурування драматургічного конфлікту та моделювання характеру на матеріалі п'єси “Орленя”, що надасть змогу осмислити

способи та прийоми зображення особистості драматургом в її цілісності, нерозривному зв'язку з авторською концепцією, а також зробити узагальнення стосовно розвитку драматургії письменника означеного періоду.

Створюючи історичні драми, він ішов тим же шляхом стильових пошуків, який був притаманний усій його драматургії: від героїко-романтичних мотивів в ранній трагедії “Остання жертва” (1923) до психологічних драм “Орленя”(1934), “Княгиня Анна” (1938), “За



українську землю” (1938). Його драматургічні твори оригінальні за змістом і формою, відзначаються глибинним пошуком, поєднанням національних традицій та європейської театральної стилістики. У 1938 році львівський часопис “Дзвони” повідомляв читачам “...щаслива думка впала драматургові п. І. Зубенкові кинути на убогу українську сцену жмут наших давно минулих визвольних подій. Хоч притрушених двовіковим історичним порохом забуття, але яких ще живих своїм змістом, особливо тепер, коли долю України пробують кувати на свій лад різні дипломатичні кузні” [5, с. 73].

П’єса “Орленя” (Драматичні картини з XVIII ст. Івана Зубенка, з музичними ілюстраціями Олександра Зубенка) створена автором у 1934 році та присвячена “рідному братові Олександрові на спогад про спільні мистецькі горіння” [3, с. 2]. Літературним джерелом твору стала історична розвідка одного із перших дослідників видатних постатей української історії Пилипа Орлика та його сина, Григора, яку драматург детально простудіював, про що він зазначає на початку драми: “Цей твір інспірований історичною розвідкою п. І. Борщака “Великий Мазепинець Григор Орлик, генерал поручник Людовика XV-го (1742 – 1759” (1932) [3, с. 2].

Зубенко міг і не підтверджувати своїх історичних концепцій у драмі, однак він не тільки спирається на здобуті документальні матеріали, а й представляє демократичне бачення проблеми: Україна в неволі, і прагнення визволити її є справою патріотичною і демократичною. Автор добре розумів складність обраної теми, однак його приваблювала сила духу незламного Григора Орлика, який потрапивши в екстремальні умови, став видатною історичною особистістю, через напружене й тривожне життя на чужині проніс любов до рідної землі. Отже, діяльність Григора Орлика, його образ драматичного героя, драматург вводить у систему демократичної ідеї.

Оскільки п’єса стосується найдраматичніших аспектів з його життя, спробуємо з’ясувати деякі моменти цієї драми, охопити хоч би головніші характерності і нюанси трагічної ситуації, де зачеплено інтереси багатьох держав, їх політику, долю політичних діячів, міждержавні стосунки опираючись на історичні факти з життя Григора Орлика.

Пилип і Григор Орлики зробили багато для міжнародного визнання України у світі, та заслугу за присутність України на політичній карті Франції можна віддати тільки їм двом. Відомо, що у XVIII столітті про Україну в Франції знали і писали більше, ніж у наступні століття., саме в Людовіка XV шукали підтримки українські козаки і, зокрема, гетьман Пилип Орлик, після поразки Мазепи під Полтавою. Його син, Григор Орлик, був маршалом французької армії, членом “таємного кабінету” Людовіка XV, генерал-ад’ютантом короля Польщі Станіслава Лещинського і найвизначнішим розвідником у

тодішній Європі. Дружбою з ним пишався Вольтер, а Росія оголосила його поза законом і полювала на нього по всьому світові.

П'єса побудована на основі конкретного історичного матеріалу з певними художніми модифікаціями і переосмисленнями, І. Зубенко творчо опрацьовує історичні факти, деталі біографії, трансформує їх у відповідності до загальної концепції драми, домислює, в результаті зв'язок між образом та реальною історичною постаттю стає прихованим, менш очевидним. Це наближає п'єсу до історичних реалій і водночас дає простір для домислів й ефектних мистецьких сцен, зокрема, Пилип Орлик помирає на самоті в Ясах, про це свідчать архівні документи, але письменник, для підсилення драматичної колізії твору на початку I картини, зберігаючи місце й дату, вводить сцену прощання Григора з батьком.

Драма всебічно відтворює життя головного образу-персонажу на тлі українського і французького суспільства XVIIIст., у широких часових і просторових просторах від гетьманського палацу у Ясах до королівського Версалу. У п'єсі відображені конкретні історичні події та історичні особи доби Руїни: гетьман Пилип Орлик, його син Григор, дружина Григора – Олена Ле Брюн де Дентевіль, французький король Людовик XV, міністр закордонних справ Франції Шовелен, кримський хан Каплан-Гірей, московський посол князь Долгоруков, московський дипломат Іван Ягужинський.

Автор, дотримуючися вимог законів історичної драми, простежив життя і громадсько-політичну діяльність свого драматичного героя від молодих літ до смерті, показав його злет і трагедію. Драматичний герой у нього підноситься до символу, що в концентрованому вигляді представляє ідею державності. Таке укрупнення в драмі слугує не лише засобом типізації, але необхідне для вичерпного зображення найвизначніших закономірностей і суперечностей конкретної суспільно-історичної формації.

Предметом художнього бачення письменника в драмі став конкретний період з життя Григора Орлика, а саме, з 1742 по 1759 рр., вісімнадцять щасливих і трагічних доленосних років: 1742 р. – рік смерті Пилипа Орлика, 1747р. – рік одруження з Оленою Ле Брюн де Дентевіль, 1756 – 1759рр. – участь у Семилітній війні європейських країн.

Що ж визначає новизну проблематики і поетики драми? “Сила драми лежить у драматичному темпераменті, пристрасті, глибокому конфлікті, у боротьбі протидіючих сил, бо коли цього немає, то драма буде нудна”, – вважав І. Франко [7, с. 397]. Основу драматургічного конфлікту драми становить трагедійність долі головного героя, яка полягає в тому, що Григор Орлик як людина високих моральних чеснот, прагнув відстояти інтереси української нації на міжнародному рівні, доклав чимало зусиль, щоб добитися визволення України. але не зміг виконати до кінця батьківський заповіт. Можливо, тому що у Івана Зубенка була така непересічна історична постать, образ Григора Орлика

у драмі постав живим, оригінальним, яскравим, психологічно переконливим.

Предметом драматургічного конфлікту у Зубенка стає не зіткнення окремих індивідуалів, а боротьба ідеологій, наявне традиційне співвідношення сил, коли конфлікт розвивається в зіткненні головної дійової особи з чітко визначеним середовищем або ж у боротьбі двох виразно заявлених таборів персонажів. Конфлікт драми – це конфлікт внутрішній, психологічний, зумовлений світоглядними позиціями персонажів, суспільною атмосферою в цілому. Автор наділяє образ Орлика рисами високого патріотизму, у його інтерпретації драматичний герой став зразком патріотизму не лише для українців, але й для французів.

Як зазначала тогочасна критика (О. С. – криптонім не вдалося розшифрувати) у львівському часописі “Дзвони” (1938) – “Орлик” – це герой твору тієї ж назви – Григор Орлик, – син гетьмана Пилипа Орлика, хрещеник невмирущого гетьмана Івана Мазепи, вихованець шведської військової школи, придворний достойник короля Людовика XV. Генерал-поручник французької армії, навіть укритий славою героя Франції, – але водночас він українець душею й тілом, що свідомо жертвує своїй Батьківщині-Україні і свій далекозорий дипломатичний хист, і головокружну трієру, і гомінку славу, і щасливе кохання і себе самого” [5, с. 73].

Вимога психологічного аналізу характерів, заглиблення в душу людини, психологічне вмотивування вчинків і поведінки героїв, що залежить від певних драматичних колізій, проходить майже через усю драму Івана Зубенка. Біля ліжка вмираючого батька Григор Орлик присягає до самої смерті не зрадити української справи. Вихований за лицарськими законами, він докладає усіх сил для виконання батьківського заповіту. Домінантне значення у творі мають його свободолюбиві, патріотичні прагнення, вміння відрізнити справжніх друзів і ворогів від удаваних диктує йому різні форми поведінки.

Пластика образу головного героя виразно виявляється у його стосунках із тогочасними політичними діячами: міністром закордонних справ Франції Шовеленом, російським дипломатом князем Долгоруким. Зубенко також не уникає мотиву пристрасного кохання Орлика та його дружини, виражено підходить до розкриття характеру головної героїні Луїзи-Олени де Брюн де Дентевіль. Не зважаючи на французьку кров, його Олена – палка патріотка України і сподвижниця Григора Орлика. Драматургу вдається проникнути і у внутрішній світ героїні. Для цього він користується, перш за все, традиційними засобами. Разом із тим, образ Олени виконує у п'єсі функцію композиційної домінанти.

Трагедійний герой Зубенка є втіленням сил, які у розвитку ведуть до розгортання і вирішення конфлікту, який є організуючим фактором усього твору, не просто складає частину чи момент драматичної дії, але визначає всі його структурні елементи. На образі Григора Орлика

яскраво позначилася одна з головних рис художнього мислення автора – цілісне творення характеру своїх героїв. Драматург підкреслює, що в силу складності порушених питань головний герой трагедії приречений на загибель, проте головною рушійною силою трагедії є активна діяльність героя, який закономірно проектує майбутню розв'язку. Катастрофою драми, в останній сьомій картині, є смертельне поранення Орлика в битві під Мінденом над Рейном. Драматург показує, що суть національного характеру трагедійного героя полягає якраз в тому, щоб послідовно захищати свої погляди, тому його смерть можна оцінювати як шлях до утвердження невмирущості власних ідеалів, як нездатність пристосовуватись до пануючих стереотипів.

Цілісний стиль драми І. Зубенка визначають історико-документальна достовірність, патетична героїка, епічна панорамність і пристрасна публіцистичність, проникливий ліризм і витончений психологізм, узагальнена масковість персонажів та яскрава театральність. Привертає увагу прагнення І. Зубенка до новаторської побудови дії, залучення додаткових ефектів сценічного оформлення. В драмі відбувається значне зменшення уваги до подієвої сторони, натомість посилюється наголос на внутрішній дії, рефлексії, яка має більше можливостей для всебічного зображення драматичної особистості. Важливим у драмі є чинник часу, який, підпорядковуючись динаміці протікання дії, максимально спресовується для того, щоб відтворити найбільш значущі події.

Драматургічна мова Зубенка-драматурга характеризується промовистими портретними ремарками, де з допомогою декількох штрихів вимальовується чітка, психологізована характеристика, що підтверджується й розвивається в дійовому плині; мальовничою метафоричністю, що сприяє увиразненню характеристик дійових осіб та образно узагальнює драматичні ситуації, нерідко позначені тиради персонажів, зокрема, розповідь Григора про Україну. У п'єсі введено більше двох десятків персонажів різних політичних орієнтацій, як з точки зору державних інтересів, так і з огляду духовних запитів. Автору властиве застосування “непрямої характеристики”, ніби відсторонюючись від свого персонажа, він віддає перевагу в творенні образів-персонажів таким прийомом, як розкриття психології персонажів через дії та вчинки, зв'язок з соціальним, національним, історичним контекстом. Зміна темпоритмів, емоційні перегуки сцен, образні лейтмотиви є поетикальною своєрідністю його драматургічного письма.

Драма “Орленя” відзначається новаторським підходом до вирішення проблеми стилю, письменник органічно засвоївши здобутки модерної драми, вибудовує на цій основі власний епічний стиль, близький “епічному театру” Б. Брехта, який зумовлюється, за нашими спостереженнями, поєднанням епічних засобів викладу з чисто драматичними, дією на розум глядача; посиленням уваги до внутрішнього світу героїв; перенесення драматичної колізії із зовнішньої

дії на внутрішню; історичною конкретністю соціальних і психологічних мотивувань. Драматург передбачає накопичення очужуючих елементів, одним з яких є музичний супровід, що не лише спрямовував всю виставу, але своїм ритмом регулював темп мовлення й рухів, він стає осердям образного ладу, суттєві в її художній тканині народні пісні та обряди особливо рясно інкрустують дію.

За визначенням критики "...гардеробний і декоративний бік постанови, за малими винятками, досконалий. Музична ілюстрація композитора Олександра Зубенка дуже колоритна, мелодійна й настроєва. На особливу увагу заслуговують жалібний марш, гавот, баяда і татарський танок (вдатна імітація зурни)" [5, с. 74]. Так, про глибокі почуття Олени до Григора свідчить соло головної героїні на арфі та "Балада про білу троянду" у її виконанні. У яві 5 четвертої картини автор у ремарці зазначає (*За сценою чути спів козаків, який тягнеться аж до того часу, коли козаки виходять на сцену*). У яві 14 четвертої картини звучить дума про Пилипа Орлика у виконанні бандуриста, у яві 15 козаки разом з Григором співають молитву за Україну.

З подібною метою використовував зонги у своїх п'єсах і Б. Брехт, в іншому український письменник цілком оригінальний, він знаходить принципово відмінні від брехтівських прийоми відчуження. Вкажемо хоча б на "замаскованість" персонажів, що спричиняло до аналітичного, критичного ставлення до зображуваних подій, аби збагнути, хто є хто в драмі. І. Зубенко навмисне звертається до широко відомих історичних подій.

У драмі Зубенка рушійною силою стає не "подієвість", а "конфлікт ідей". Епічний тип драми ґрунтується, не на динаміці подій, а на динаміці думок і почуттів. Епічний розмах відтворених у п'єсі реальних історичних подій і їх гостро-емоційне авторське сприйняття значною мірою зумовлюють вишукану цілісність поетики твору.

Перший раз драма побачила сцену в постановці відомого галицького режисера М. Бенцалю силами трупи Українського Народного Театру ім. Тобілевича 12 вересня 1937 року в Коломиї. Характеризуючи зміст драми та гру акторів, критика відзначала, що "...повчальна та п'єса ще й тим, що зілюструє нам відвічну круту життєву правду: una salus victis nullam sperare salutem – очевидно від чужих. Всі заходи Орленяти пішли внівець, бо не було своєї ні сили ні спромоги здійснити їх" [5, с. 74].

Лише через п'ятдесят три роки, у 1991 році було успішно здійснено постановку драми "Григор Орлик" ("Орленя") на сцені Коломийського обласного академічного драмтеатру імені Івана Озаркевича.

Без сумніву, драматургія Івана Зубенка – це самобутнє явище в історії українського театру на еміграції. Його творчий шлях є свідченням, яких успіхів може домогтися драматург у тісному контакті з театром.

### **Література**

**1. Борщак І.** Великий мазепинець Григор Орлик, генерал-поручник Людовика XV-го (1742 – 1759) / І. Борщак. – Львів : Накладом вид-ва “Червона калина”, 1932. – 78 с. **2. Брехт Б.** Про мистецтво театру / Бертольт Брехт. – М. : Искусство, 1977. – С. 239 – 246. **3. Зубенко І.** Орленя (Григор Орлик) : історична музична драма з XVIII ст. / Іван Зубенко. – Коломия : Ока, 1934. – 38 с. **4. Касьяненко Т.** Драматургія Івана Зубенка та її сценічна доля / Т. Касьяненко // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Том ССXLIV(254) : Праці Театрознавчої комісії. – Львів, 2007. – С. 359 – 369. **5. О. С.(?).** Орленя (Драматичні картини з XVIII ст. Івана Зубенка, з музичними ілюстраціями Олександра Зубенка) // Дзвони. – 1938. – Ч. 1–2. – С. 73 – 74. **6. Франко Іван.** Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 26. – С. 397. **7. Хороб С.** Українська драматургія 20 – 30-х років в Західній Україні та діаспорі : [монографічне дослідження] / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2008. – С. 40, 85.

#### **Касьяненко Т. А. Побудова драматургічного конфлікту та моделювання характеру у драматургії Івана Зубенка (на матеріалі п'єси “Орленя”)**

У статті досліджується поетика драматургічної спадщини відомого в Галичині в 20 – 30 роках ХХ століття журналіста, поета і письменника, драматурга, публіциста і громадсько-культурного діяча Івана Зубенка. На матеріалі п'єси “Орленя” з'ясовуються проблеми побудови драматургічного конфлікту і моделювання характеру у драматургії художника слова, творчість якого вперше вводиться до загально українського літературно-художнього процесу означеного періоду.

*Ключові слова:* Зубенко, поетика, драматургія, конфлікт, український характер, літературний процес.

#### **Касьяненко Т. А. Построение драматического конфликта и моделирование характера в драматургии Ивана Зубенко (на материале пьесы “Орленок”)**

В статье исследуется поэтика драматического наследия известного в Галиции в 20 – 30 годах ХХ века журналиста, поэта и писателя, драматурга, публициста и общественно-культурного деятеля Ивана Зубенка, на примере пьесы “Орленок” рассматриваются проблемы построения драматургического конфликта и моделирования характера в драматургии художника слова, творчество которого впервые вводится в украинский литературно-художественный процесс названного периода.

*Ключевые слова:* Зубенко, поэтика, драматургия, конфликт, украинский характер, литературный процесс.

**Kasyanenko T. A. Construction of dramatic conflict and the peculiarities of character's modelling in the plays of Ivan Zubenko (on the material of the play "Eaglet")**

The work considers the points of the research of prosaic heritage of Ivan Zubenko (1888 – 1940), the famous in Halychyna in the 20 – 30th journalist, poet and writer, dramatist, publicist, civil and cultural figure. Also the article defines the individual style's features of Ivan Zubenko. For the first time his creative work is introduced to the Ukrainian literary process of the mentioned period.

*Key words:* Zubenko, doom, literary context, impressionistic dominance, psychologism, poetics, literary process.

УДК 821. 161.2-2

**С. І. Ковпик**

**ПОЕТИКА ЗАГАЛЬНОГО КОМПОНУВАННЯ ТВОРУ  
УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.**

Л. Нірьо в праці “Про значення композиції твору” (1977) стверджував, що композиція твору – “це самостійна і змістовна система поєднання всіх елементів твору” [6, с. 150]. В. Халізов відзначив, що “до слова “композиція”, яке застосовується у літературі, синонімічні такі слова, як “конструкція”, “компонування”, “організація” [8, с. 118]. П. Паві в “Словнику театру” наголошував на тому, що “теорію драматичної композиції можна створити тільки за умов функціонування описових, а не нормативних принципів системи, а також їхнього достатнього узагальнення та специфічності з урахуванням у них усіх ймовірних видів драматургії”, за особливостями компонування можна простежити “зміни у погляді, техніку маніпуляції поглядами та словами дійових осіб, а також структурні принципи презентації дії” [7, с. 226].

Загальна, або власне композиція (як процес своєрідного стратегічного компонування найбільш значних аспектів чи блоків змістоформ п'єси – яв та актів однієї п'єси, а також двох і більше п'єс – у п'єси-логії) вносить принципові зміни в жанрово визначальний пафос твору, у принципові зрушення світоглядно-суспільних та інших позицій як основних дійових осіб, так і самого драматурга, котрий іноді так перекомпоновує п'єсу, що в останньому варіанті перш за все композиційних переробок вона стає фактично іншим твором. Якщо вияв і вивчення процесу складових та функціональних особливостей мікро- та макропоетики здійснюється перш за все в процесі рецепції та поетапної інтерпретації тексту й змісту п'єси (як і твору будь-якого іншого виду літератури), то поетику компонування п'єси взагалі варто вивчати лише

після осмислення всього твору – тільки тоді можна зрозуміти вищу мету й змістово-пафосну завантаженість і доцільність, художньо-образну виразність, цілісність чи розірваність, дискретність і т.ін. загальної картини світу, суспільства – змістоформу того, що репрезентував автор усім своїм твором. Та чи не найважливішими факторами й особливостями (складовими) поезики компоновання п'єси взагалі є перш за все змістово-формальна значимість і функціональність мотивів та способів, а особливо – наслідків компоновання важливих складових змістоформи п'єси в художньо-естетичну, часопросторову, процесуально-дієву єдність або цілісність причинно-наслідкових детермінант, домінант тощо.

Отже, виходячи саме з такої, найзагальнішої схеми поезики компоновання твору драматургії, далі визначатимемо й самі зв'язки між основними (наймасштабнішими) парадигмами змістоформи п'єс, й основні властивості цих зв'язків, а значить, й основні особливості поезики загального компоновання творів української драматургії першої половини ХІХ ст. На відміну від багатства й важливості функцій мікропоезики, особливо макропоезики, поезика компоновання п'єси може свідчити ще й про ступінь уміння драматурга бачити зображене (особистість, родину, рід, клан, громаду, етнос, націю, народ, суспільство, людство або й світ у цілому) перш за все “в ролях”, в особах, тобто у формах справжніх діючих художніх моделей, у тому, наскільки цілісними видаватимуться ці картини-моделі читачеві й глядачеві, наскільки вони сприйматимуться природними й життєво достовірними чи хоча б правдоподібними. А це значить, що найважливіші висновки про поезику компоновання можуть стати й одним з визначальних критеріїв оцінки загального світобачення драматурга, а також уміння глибоко й багатогранно усвідомлювати всі або хоча б основні погляди, характери та ситуації зображеної в п'єсі спільноти людей, бачити й зображувати всіх і все “з середини”. У цьому плані навіть основні параметри й характеристики поезики компоновання української драматургії першої половини ХІХ ст. постають дещо не такими, якими ми їх уявляли.

Так, уже в “Наталці Полтавці” І. Котляревський начебто не зовсім співмірно скомпонував яви в обох діях: у першій їх сім, у другій – одинадцять. Проте, саме така кількісна неспівмірність використана автором для того, щоб основний наскрізний конфлікт твору між Терпелихою та її дочкою став не тільки віссю всього твору, а ще й був по-особливому навантаженим: спочатку його розвиток має бути всебічно й ґрунтовно детермінованим та підготовленим, а в другій дії наскрізний конфлікт як вихор втягує й заплітає навколо себе й усіх діючих осіб, й усі їхні аргументи й контраргументи – увесь хід подій. Ось тому цей конфлікт став основним засобом компоновання твору. І врешті-решт сам процес зміни в співвідношенні протидіючих сил ліг на долю яв, що увійшли до другої дії. А так звані “середні” яви (восьма, дев'ята)



другої дії зкомпресовані таким чином, щоб скоротити відстань від кульмінації до розв'язки компонуального конфлікту п'єси. Вторинно-паралельний поєдинок між Наталкою й Возним з точки зору його композиційних функцій виглядає менш динамічним, бо й сам його ініціатор Возний і в першій, і в другій дії був настільки невпевненим, що мусив звертатися за допомогою і до матері Наталки, і до Виборного, які швидше загострювали цей поєдинок. Крім того, у першому акті І. Котляревському вдалося зробити розстановку протидіючих сил дуже цікавою, показати їх протистояння й вивести наскрізний характер Наталки зі стабільною рисою стійкості, яка врешті-решт стає прискорювачем кульмінації розвитку конфлікту п'єси. Тобто навіть одна риса характеру також стає по-своєму єдиною й спонукальною для рішучих вчинків основних дійових осіб п'єси. Наталка стала об'єднуючою для всіх дійових осіб п'єси, навіть тоді, коли з'явився Петро. Компонуальні функції здійснюють і основні сюжетні лінії та фабула, але саме вони дуже довго (упродовж першої і на початку другої дій) тримають сюжет скоріш у відцентровому, аніж концентричному стані. І тільки в кінці другої дії автор упорядкував структуру сюжету й наділив її деякими функціями компонування основних колізій і подій твору.

Компонуальні функції в одноактівках І. Котляревського "Москаль-чарівник" і В. Гоголя-Яновського "Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені москалем" виконують ті основні фактори змістоформи, які поєднують яви: суто водевільні наскрізні інтриги, нашарування переважно штучних і здебільшого безглузвих ситуацій тощо. Так, у "Москалі-чарівнику" майже всі одинадцять яв містять у собі почергові й досить послідовні описи поведінки дійових осіб Тетяни, Фінтика, Москаля, Михайла. І хоча самі по собі описи різні, але автор уживає цей прийом як наскрізний, поступально-послідовний, що сприяє структурній цілісності твору. Подібний ланцюг переважно умовно-імітаційних дій і вчинків учасників конфлікту також по-своєму впливає на таку ж умовну цілісність дрібних і здебільшого наївних до безглуздя подій. Подібні ознаки поетики компонування спостерігаються і в п'єсі В. Гоголя-Яновського "Простак...", але там автор обійшовся лише ланцюжком дріб'язкових зіткнень дійових осіб, випадковістю основних ситуацій майже кожної яви твору.

Зовсім по-іншому виглядає ситуація з поетикою компонування комедії Г. Квітки-Основ'яненка "Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе". Тут діє така наскрізна дійова особа (Пустолобов), яка з'являється в яві дев'ятій другої дії, але упродовж усієї п'єси об'єднує всіх дійових осіб навколо себе. Більше того, Пустолобов активної участі в конфліктах не бере (частіше деякі дійові особи почергово діють або нібито під його впливом, або під впливом розмов про нього, або в розмові з ним безпосередньо), проте композиційні функції цієї дійової особи помітні – Пустолобов цементує події всіх без винятку яв, тобто

концентрує і сюжет, і змістоформу твору – від нагнітання жаху на дійових осіб від самої звістки про приїзд “єго превосходительства или сиятельства” до повного його викриття, а з ним – і вад життя “уездного городка”. По-своєму єднає всі події твору й постійне наростання напруги від наближення реально можливої відповідальності чиновників за все скоєне більше перед “єго сиятельством”, ніж перед державою. Єднально-композиційними функціями наділив драматург і наскрізний прийом самовикриття чиновників різних рангів і навіть жінок, яскраво виражену типологізацію суто провінційного діалогічно-полілогічного спілкування більшості дійових осіб з обов’язковим урахуванням справжнього й показового “чиноуклінства”. Фактично всі події розгортаються навколо загальносуспільного фарсу під назвою “вибори”, прикрашеного багатьма семантичними ланцюжками такого типу: “балатировка”, “десять голосов счетом”, “единодушное голосование” тощо. Драматург, побудувавши всі події твору на думках і вчинках тільки негативних дійових осіб, надав тим самим і максимальної сконцентрованості сюжету, а отже, й цілеспрямованості уваги реципієнтів на композиційно-наскрізному прийомі твору – викритті вщент зіпсованої моралі тогочасного дворянства.

Компонування комедії “Турецкая шаль, или Так водится” Г. Квітка-Основ’яненко здійснив шляхом використання досить виразних прийомів і факторів. Так, усі основні сюжетні лінії, колізії, події ряди, відверті чи приховані мотивації більшості вчинків дійових осіб “нанизуються” лише на один тематичний стрижень – на гонитву провінціалів за модою тогочасного переважно столичного дворянства, а надвиразною деталлю став предмет жіночого туалету “турецька шаль”. І знову автор прикрашає твір відповідним лексико-семантичним ланцюжком: “франтить”, “достоинство товара”, “купить обновочку” тощо.

Центральний поєдинок Шельменка й матері-одиначки Степаниди в комедії “Шельменко – волостной писарь” виконує основні компонувальні функції. Не менш важливу роль у компонуванні більшості подій твору відіграв характер шахрая Шельменка, адже це з його волі жінка вимушена була дійти аж до самого губернатора.

У комедії “Ясновидящая” Г. Квітки-Основ’яненка назва вказує на особливі здібності людини й вірогідність того, що саме ця людина може бути тією наскрізною дійовою особою, яка буде поєднувати всі (або хоча б усі основні) події п’єси.

“Оновлені” до невпізнанності способи мислення дійової особи, а не стільки сама дійова особа, досить специфічно komponують усю систему, на перший погляд, виключно дріб’язкових подій комедії “Быт Малороссии в первую половину XVIII столетия” Р. Андрієвича. Цей новий спосіб мислення ґрунтується на тому, що багатий хуторянин Провінціаленко після того, як побував у Москві, вирішив змінити увесь свій побут. Саме ці панські “витребеньки” складають і сюжетну основу

п'єси, і низку сміхотворних ситуацій, і систему огидних наслідків нововведень Провінціаленка. На думку П. Хропка, драматург “виявив майстерність у компонованні матеріалу п'єси. Безперечним успіхом у цьому плані стало те, що в невеличкому етюді показано не тільки впровадження в життя примх пана, а змальовано вже й перші наслідки нововведень” [10, с. 41].

Система характерів, особливості протікання конфлікту в “Чарах...” К. Тополі вказують на те, що цей твір належить до п'єс з “ігровими моделями дії”, тобто це такі п'єси, у яких переважає “ігровий спосіб дії”. А тому саме в зазначеній п'єсі інтригово-ігрове начало й стало найважливішим засобом авторського компоновання: від сцени першої (“Въ воскресный день, вся деревенская молодёжь, гуляетъ въ Жидовской корчмѣ...” [9, с. 1]) до сцени другої (“...слышенъ былъ шумъ на деревнѣ – какъ знакъ гулянья молодеческаго на улицѣ” [9, с. 24]). Деякі композиційні функції виконують і прийоми ретардації, з допомогою якої автору вдається помітно й ефективно регулювати темп розвитку сюжету та подій твору, зокрема включена до сцени другої розповідь Пінчука про відьом та до сцени третьої візуалізація обряду ворожіння.

Композиційну контрастність, протистояння характерів Шпака й Скворцова (комедія Г. Квітки-Основ'яненка “Шельменко-денщик”) оновлює Шельменко – саме він виконує роль посередника, урешті-решт не лише гармонізує стосунки цих двох дійових осіб, а й фактично стає творцем усіх основних колізій і подій, чим їх і поєднує. Усі яви п'єси наснажені подіями, які міцно сплітаються в один подієвий ряд. Характер Шельменка-денщика перегукується з характером Труффальдіно із Бергамо з комедії Карло Гольдоні “Слуга двох господарів” (автора трактату “Про драматичну техніку”, 1753), яка була написана майже на сто років раніше за комедію Г. Квітки-Основ'яненка “Шельменко-денщик”. Та й такі риси характеру Шельменка, як хитрість, здебільшого удаваний оптимізм, винахідливість та ін., проявляючись на всіх рівнях його свідомої діяльності, також по-своєму цементують твір.

В “українській опері” “Сватання на Гончарівці” цей же автор досить надійно й послідовно дисгармонізує й водночас компоує переплетіння сюжетних ліній, поодиноких зіткнень і систему складових основного й другорядного конфліктів. При цьому особливій компоувальній значущості набуває саме дотримання сутності й процедури заключного обряду-сватання, адже він не тільки “узаконює” істинність усіх інших попередніх діалогічних дійств як елементів та етапів розвитку конфлікту й подій твору взагалі, заплітаючи й затягуючи все те в один “подієвий вузол” твору.

У назві “первописної опері” С. Петрушевича “Муж старий, жінка молода” прийоми й способи компоновання застосовуються фактично ті ж самі, що і в п'єсах І. Котляревського “Москаль-чарівник”, В. Гоголя-Яновського “Простак, або Хитрощі жінки...”, проте основним єднальним

елементом усієї змістоформи п'єси виступає не лише невірність молодій дружини старому чоловікові, а скоріш така риса її характеру, котра визначила її поведінку цієї жінки, її ставлення коханця до неї самої. Остання репліка Жовніра звучить виразно, однозначно й налаштовує реципієнта на єдиний висновок, активізуючи увагу реципієнта саме на цій особливості компонувального елемента.

На відміну від принципів і способів компонування п'єси “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка, у п'єсі “Любка, або Сватання в с. Рихмах” П. Котляров діє дещо по-іншому – основні компонувальні функції він відводить не передвесільному звичаєво-обрядовому дійству і зокрема сватанню, а низці тих подій, які не є послідовними й логічними, а централізуються таким концентрично вибудованим сюжетом п'єси, котрий єднає весь її подієвий ряд.

П. Котляров, як і К. Тополя в п'єсі “Чары...” не використовував ні єднально-наскрізних характерів, ні системи колізій чи конфліктів. Він, як і деякі його попередники, загальну досить конфліктогенну ситуацію створював з окремих, здебільшого незавершених конфліктів і напружених подій, з'єднуючи їх то елементами (фрагментами чи сценами ворожіння), то прийомами ретардації загального процесу розвитку подій п'єси. До того ж, розвиток сюжету затримується надовго тим, що автор подає занадто розлогі описи сцен ворожіння Циганки й Любці, і Грицеві (чого в українській драматургії зазначеного періоду ще не спостерігалось). І лише в четвертій дії П. Котляров дуже стисло подав сам обряд сватання, проте він не отримав тут такої значущості, як у п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка “Сватання на Гончарівці”.

У “Чорноморському побиті” Я. Кухаренка винахідливість, активність Марусі, яка категорично заявила матері, що ні за кого, крім Івана, не піде, прискорюють кульмінацію п'єси. Ці риси характеру дівчини поєднали низку подій твору, посприявши розв'язанню ряду безвихідних ситуацій, у яких опинилась не тільки Маруся, а й інші дійові особи, зокрема знеславлена старим козаком Кабицею дівчина Кулина. Маруся діє рішуче, продумано, а головне – залучає до своїх планів інших дійових осіб, зокрема сотника Тупицю. До того ж драматург вдало скористався й кількома “умовно-ігровими” й “інтригувальними” моделями дії. Саме “ігровий” спосіб розвитку дії п'єси автор застосував найбільш оригінально, часом перевантажуючи твір сторонніми ігровими сценами й епізодами, у масі яких губляться характери деяких дійових осіб.

Наприкінці 30-х років XIX ст. в українській драматургії компонувальні функції перебирають на себе далеко не позитивні характери, як, наприклад, у “драматичних сценах” М. Костомарова “Сава Чалий” – Ігнат Голий. Саме Ігнат уже на початку сцени першої дії першої порушив тему “ізрадників” у козацькому стані у формі кількох реплік полілогу. Він же наштовхнув Саву на думку піти служити польському королеві: “Ігнат. Тільки Конецпольському сказати – зараз дасть війська,

і будеш гетьманом!..” [4, с. 177], і саме він підбуриє козаків на вбивство Сави. Усі дії та вчинки Ігната вмотивовують нібито цілісністю п'єси, проте той факт, що Ігнат просто мстить Саві за те, що Катерина обрала саме Саву, пояснює контрастність стосунків між побратимами.

Ситуація розігрування, заздалегідь запланована Настею та Сумасводом, спрямована на те, щоб “провчити” її чоловіка Потапа, фактично об'єднує всі події п'єси “Бой-жінка” Г. Квітки-Основ'яненка. А наявні у творі випадковості й неймовірності сюжету націлені драматургом на постійний інтерес реципієнта і до безперервного розгортання дії, і до прихованих мотивацій кожного нового комедійного випадку з Потапом, і до техніки розігрування.

Отже, різні елементи й компоненти змістоформ п'єс 30-х рр. XIX ст. виконували компонуально-єднальні функції: від загальної архітекτονіки п'єси, послідовності та взаємозв'язку яв, дій п'єси, внутрішньої поєднаності ситуацій і подій до яскраво виражених єднально-наскрізних характеристик героїв чи антигероїв. Драматурги зазначеного періоду успішно послуговувалися й такими композиційними прийомами, як прискорення та ретардація процесу розвитку подій, “композиційне кільце”, композиційна контрастність, а також умовно-ігрові й візуально-ігрові моделі.

На початку 40-х рр. XIX ст. в поезії компонування української п'єси подібні функції продовжують виконувати ті ж самі наскрізні характери, різні типи зв'язків: від просторово-часових послідовностей до гостро-суперечливих протистоянь. Так, у п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка “Щира любов, або Милий дорогше щастя” весь подієвий ряд централізує й цементує наскрізний, стійкий і визначний характер Галочки, навколо якого об'єднуються і решта дійових осіб, і події всіх п'яти дій – жодної яви, жодної дії драматург не залишив без роздумів і рішень Галочки. Саме тому майже всі події твору супроводжуються легкими танцями, співами, різноманітними пританцюваннями більшості дійових осіб і самого Стецька. З одного боку, випадковостями, а з іншого, – добре продуманою й організованою грою компонуються фабула й сюжет авантюрної інтриги Г. Квітки-Основ'яненка “Мертвец-шалун”. Гранична й постійна динаміка перипетій кожної яви поєднує їх в один міцний подієвий ряд, тобто основна компонуальна функція належать і стабільній динаміці перипетій, і постійній напрузі суцільної інтриги, від якої залежать фактично всі несподіванки й раптові зміни в житті більшості дійових осіб. Авантюрні плани головного інтригана Бистрова, безсумнівно, сприяють цілісності розгортання всіх основних дій твору. Крім того, усі хитросплетіння сюжетних ліній, колізій, конфліктів і подій автор поєднує відповідно до розробленого вже його попередниками “принципу ланцюжкових зв'язків”.

Основні компонуальні функції виконує перш за все подієвий ряд п'єси Г. Квітки-Основ'яненка “Вояжери”. Там лише на перший погляд між кількома подіями начебто немає прямих і очевидних (окрім досить

примітивного наскрізного характеру Афоньки) причино-наслідкових зв'язків, проте через усі три дні й епілог проходить наскрізна тема, сутність якої полягає в прагненні дрібних поміщиків за будь-яких умов побувати за кордоном. І кожного дня під час перебування їх у трактирі драматург вводить усе нових і нових вояжерів, які дедалі більше стають схожими один на одного. Тобто три дні централізують сюжет, з'єднуючи події кожного дня в один "подієвий вузол". А все це разом спрямовується драматургом на безпощадне висміювання захоплень панів-провінціалів іноземщиною.

Окрім цього, названа наскрізна дійова особа Афонька, котрий незмінно й постійно спостерігає за поведінкою та роздумами "вояжерів" упродовж усіх трьох днів, також по-своєму об'єднує всіх, виступаючи "коментатором" до структури дії п'єси. А той факт, що п'єса починається й закінчується участю тих же дійових осіб, свідчить, що драматург застосував такий прийом як композиційне кільце.

П'єса М. Костомарова "Украинские сцены из 1649 года" складається зі "сцени-майдану", чимось схожого на "віче", на якому ведуться перемовини між керівниками України й посланцями Польщі. Увесь подієвий ряд сцени першої будується в основному з хорового співу та виступу Хмельницького, а сцена друга – це такий суцільний діалог груп перемовників, який досить швидко переростає в надзвичайно гострий полілог між різносторонніми й озлобленими людьми, котрих об'єднують хіба що їхня взаємна неприязнь і непоступливість. І все-таки компонує репліки-виступи перемовників позиція Хмельницького – жити двом народом мирно й рівноправно, не ображаючи один одного. Тобто знову маємо схему такого компонування твору, сутність якого полягає в наявності й активній діяльності основного і в той же час наскрізного діяча зі стійким і багатогранним характером.

У "трагедії" "Переяславська ніч" М. Костомаров скористався прийомом такого композиційного контрасту, за допомогою якого вдалося згармонізувати характери двох дійових осіб, яких спочатку не можна було навіть примирити (священника Анастасія й Чужестранця – пізніше Лисенка), але біль від зневаги та жорстокості поневолювачів і перш за все бажання звільнити народ стали основними об'єднувальними факторами. Тут автор скомпонував твір з допомогою тепер уже двох наскрізних дійових осіб з різними характерами, на основі далекоглядної й масштабної ідеї, у формі вияву загальнолюдського гуманізму, що разом породило справді високохудожню цілісність і єдність п'єси.

Структура п'єси К. Гейнча "Поворот козаків з Трапезунда" компонується автором із декількох (як мінімум із трьох) часових шарів: свідченням наявності минулого є спогади старого козака Оришка про давні події, теперішній час домінує впродовж усієї змістоформи п'єси, а майбутній – у формах мрій, сподівань молоді й упевнених передбачень людей досвідчених. Але відсутність стійкої та логічної послідовності

подій твору постійно розкриває часову цілісність і характерів та колізій, і системи конфліктів та подієвого ряду.

Таким чином досягається ефект “інверсійного монтажу”, суть якого полягає в тому, що відбувається ніби “накладання” одного часового шару на інший. Реципієнт сприймає ніби два часових виміри одразу: один – той, у якому герої п’єси діють зараз (основний художній, сценічний час), та інший – той, у якому постають події, про які згадує дійова особа. Така часова організація дії в п’єсі вказує на те, що це “п’єса з монтажною композицією”, тобто з таким поєднанням подій, при якому очікуване повернення козаків із Трапезунда виконує своєрідні функції компонування.

Щодо особливостей композиції уривку п’єси “Никита Гайдай” Т. Шевченка, то тут знову ж таки робити будь-які висновки не варто, оскільки події п’єси лише розгортаються з дії третьої.

У п’єсі Т. Шевченка “Назар Стодоля” спочатку функції компонування виконує вербальний, а потім і дієвий поєдинок полковника Хоми Кичатого та його дочки Галі. Навіть тоді, коли цей конфлікт нібито розв’язано й ця асиметрична пара почала начебто набирати ознак симетричності, навколо них єднуються всі основні події твору. По-своєму об’єднує сюжет п’єси й Стеха, але ця дійова особа, граючи роль майже постійного медіатора, іноді доходить до того, що, притлумлена гостротою деяких зіткнень, стає просто вибуховою й небезпечною, а подієвий ряд будується на межі зламу трагічного.

І все-таки саме конфлікт доньки з батьком з’єднує всі події п’єси в один “подієвий вузол”, сприяє складанню тем у тематику, а проблем – у систему проблематики, з допомогою якої автору вдалося дуже майстерно передати цілісність життя основних станів тогочасного суспільства. Традиційно автор використав основні прийоми поетапного компонування: дегресі.

У п’єсі “Кремуцій Корд” М. Костомаров зробив характер і саму постать героя наскрізною, використав такий компонувальний прийом, як “композиційний контраст”. Завдяки прийому “композиційного контрасту” автор зумів не лише пов’язати всі ряди колізій і подій, а зіставити й порівняти окремі історичні епізоди та події в такий нерозривний потік часу, який (у свідомості історика й поета Сатрія) найоб’єктивніше судить істориків, правителів: “...обман, раболепство воцарились на месте прежних добродетелей!” [4, с. 300]. Такі й подібні думки та ідеї історика, контрастуючи з офіційною політикою римського імператора Тиверія, централізують сюжет і з’єднують майже всі складові змістоформи твору в один подієвий вузол. При цьому зміст кожної з дій п’єси подається у формі діалогу героя з групами його вимушених, прихованих і відвертих противників. Тож і в кульмінаційні ситуації (“п’єси-засідання”) Кремуцій Корд постає один проти всього сенату. Усе це також сприяє цілісності твору.

У “Бувальщині...” А. Велісовського сюжет наповнений випадковостями. Кумедні випадки об’єднують навколо себе сюжетні лінії й усіх дійових осіб. При цьому авторські акцентуації стають усе більш помітними й починають відігравати компонувальні функції, особливо в останніх явах п’єси, де відбуваються кульмінація і розв’язка основного конфлікту між матір’ю та пасербицею. Тобто поетапне компонування посилює компонувальні функції основного конфлікту. Приблизно такий принцип компонування характерний для “шутки” В. Дмитренка “Кум-мірошник...”, де випадкова ситуація, що трапилась між кумами, розвивається й розв’язується за відомим принципом “ігрової моделі дії”.

Про поетику компонування уривку І. Бужаненка “Бандурист” робити остаточні висновки не варто, оскільки це лише уривок. Проте сюжетно-подієвий ряд навіть частини твору централізує звістка про те, що в матері-одиначки у жовніри забирають єдиного сина.

Випадок зі “знімченим” Юрком у комедії І. Наумовича “Знімчений Юрко” централізує й усі переплетіння сюжету, й увесь подієвий ряд твору, він же об’єднує навколо себе всіх дійових осіб. Проте пізніше з’ясується й остаточно викривається, що то був не випадок, а новомодне (тобто досить поширене й навіть типове явище, яке вже зустрічалося у “Вояжерах” Г. Квітки-Основ’яненка) захоплення Юрка іноземщиною. До того ж, ще й комедійна інтрига цієї одноактівки відіграє певну структурно-композиційну роль

У п’єсі О. Духновича “Добродетель превышает богатство” ланцюг подій пов’язаний з родиною Многомава, у якій росте й виховується зловива дитина Федорцьо. Саме на вихованні дитини автор робить акцент у п’єсі. Умови, причини, наслідки виховання Многомавів складають основний предмет розмови всіх діалогів п’єси. Драматург настільки централізував увагу реципієнта на наслідках виховання Федорця, що максимально скомпресував події в третій дії, вказавши на те, що “случаєся по 10 годах поздне” [1, с. 127], а це у свою чергу порушило послідовно-часові зв’язки між елементами композиції, зробивши “стрибкоподібним” сюжет п’єси. Така концентричність композиції п’єси в поєднанні з композиційним прийомом постійного протиставлення родини Многомавів іншим незаможним родинам тільки підкреслює її художню цілісність і єдність. А в “українському дивоспіві” С. Руданського “Чумак” композиція має суто традиційні для жанру балади характер і ознаки нових поєднань досить натуралістичних подій та факторів із суто символічними й абстрактними роздумами. Так, поведінка Чумака, напружені життєві колізії надають композиції динамічності. А справді єднально-компонувальними виступають елементи суто гендерного світобачення – жінки й чоловіки в усіх ситуаціях не тільки виявляють своє ставлення один до одного, а й бачать світ по-різному.



Таким чином, більшість українських драматургів першої половини XIX ст. керувалися як концентричним, так і відцентровим і контрастним принципами komponування найголовніших аспектів змістформи п'єс. Складові змістоформи творів поєднувалися (компонувалися) так, щоб їх об'єднував основний наскрізний характер, конфлікт і рідше – тема, проблема, ідея, він і централізував увагу й сутність усього процесу зародження й розвитку подій твору; або ті ж самі складові спочатку об'єднувалися в певні блоки чи вузли (концентри), а вже потім з них будувалась архітектоніка п'єси; або дійові особи поступово чи вже з самого початку розділялися на два табори, і вони аж до самої кульмінації (чи до розв'язки) розкривали цілісність процесу протистояння сил у різних блоках. Нерідко весь хід подій драматург об'єднував навколо того чи того звичаєво-обрядового дійства або циклу ситуацій, колізій, конфліктів і перепитій твору, які сповна природно впліталися в процес такого дійства, яке по суті виконувало всі основні komponувальні функції. Крім того, автори нової української драматургії, лише іноді зберігаючи ознаки віршованої п'єси, поступово наповнювали твори народними піснями й приспівками (з обов'язковим пританцюванням), які по-своєму “склеювали” окремі діалоги, сцени, перетворюючи їх таким чином у розряд оперет і опер.

### **Література**

**1. Духнович О.** Твори / Олександр Духнович. – Ужгород : Карпати, 1993. – 192 с. **2. Квітка-Основ'яненко Г.** Зібрання творів у семи томах / Г. Квітка-Основ'яненко – Т. 2. Драматичні твори. Рання проза. – К. : Наукова думка, 1979. – 568 с. **3. Квітка-Основ'яненко Г.** Зібрання творів у семи томах / Г. Квітка-Основ'яненко – Т. 7. Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті, листи – К. : Наукова думка, 1981. – 568 с. **4. Костомаров М.** Твори : у 2 т. / Микола Костомаров ; упоряд., авт. передм. та приміт. В. Л. Смілянська. – Т. 1. : Поезія. Драми. Оповідання. – К. : Дніпро, 1990. – 538 с. **5. Котляревський І.** Поетичні твори. Драматичні твори. Листи / Іван Котляревський. – К. : Наукова думка, 1982. – 318 с. **6. Нирё Л.** Симиотика и художественное творчество / Л. Нирё. – М. : Искусство, 1977. – 335 с. **7. Паві П.** Словник театру / Патріс Паві. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с. **8. Хализев В.** Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / Владимир Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с. **9. Тополя К.** Чары, или Несколько сценъ изъ народныхъ былей и рассказовъ украинскихъ / Кирило Тополя. – М. : Типография А. Евреинова, 1837. – 100 с. **10. Українська драматургія першої половини XIX століття.** Маловідомі п'єси / [вступна стаття, підготовка текстів та примітки В. Шубраського]. – К. : Держлітвидав, 1958. – 428 с.

**Ковпик С. І. Поетика загального компоновання твору української драматургії першої половини ХІХ ст.**

У статті проаналізовано з точки зору поетики компоновання твору української драматургії першої половини ХІХ ст. Аналіз вказаних п'єс показав, що більшість українських драматургів першої половини ХІХ ст. керувалися як концентричним, так і відцентровим і контрастним принципами компоновання найголовніших аспектів змістформи п'єс.

*Ключові слова:* поетика компоновання, композиція.

**Ковпик С. И. Поэтика общего компонования произведения украинской драматургии первой половины ХІХ в.**

В статье проанализированы с точки зрения поэтики компонования произведения украинской драматургии первой половины ХІХ в. Анализ показал, что драматурги успешно использовали и концентричный способ компонования произведений, и контрастный, а также многие другие.

*Ключевые слова:* поэтика компонования, композиция.

**Kovpik S. I. Poetics of arranging of the Ukrainian drama in the first half of XX<sup>th</sup> century**

The peculiarities of poetics of arranging of the Ukrainian drama in the first half of XX<sup>th</sup> century are analysed in the article. The analysis have shown that dramatists successfully used concentric, contrasting methods of the play's arranging and many others.

*Key words:* poetics of arranging, composition.

УДК 821.161.2-2

**О. В. Когут**

**НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ:  
АПОКАЛІПТИЧНІ СЮЖЕТИ НА МЕЖІ ХХ – ХХІ СТ.**

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена переважанням постмодерного дискурсу в сучасній драматургії, насиченого апокаліптичними наративами та фантастично-містичними візіями, що є характерною ознакою літератури порубіжного періоду. Сучасна українська драматургія віддзеркалює морально-естетичні орієнтири інформаційного суспільства, реціпіюючи культурні концепції гри, ірраціоналізму, психоаналізу, феноменології, постмодернізму. Т. Гундорова вирізняє в сучасній українській літературі “риторичний апокаліпсис” Юрія Іздрика та Тараса Прохаська та “метафізичний апокаліпсис” Євгена Пашковського” [7, с. 41].

О. Бондарєва, розмірковуючи над моделями Апокаліпсису, притаманним новітній українській драматургії, вирізняє серед них “тотальну зневіру і дезактуалізацію будь-яких цінностей”, “національний колапс”, “Потоп”, “модальну ядерну катастрофу або її реальну проекцію – Чорнобиль”, “друге пришествя Христа”, “клінічна смерть або дивний сон” [2, с. 316]. Аналізовані нами п’єси Я. Верещака “144000”, А. Вишневського “Клаптикова порода”, В. Шевчука “Свічення”, О. Ірванця “Rekording” можна ідентифікувати в кількох означених моделях водночас.

Мета нашого дослідження: розглянути апокаліптичні сюжети в сучасній українській драматургії.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- виявити архетипні коди сучасних українських драм;
- з’ясувати способи міфологізації урбаністичного простору;
- простежити трансформацію міфу творення.

Н. Фрай за основу для теорії архетипних значень у літературі обирає Біблію, де вирізняє апокаліптичну, демонічну та аналогічну образність. Власне, цю теорію обрано нами для аналізу апокаліптичних сюжетів в сучасній українській драматургії. “Апокаліптичний світ Біблії представляє таку модель: світ божества – спільнота богів – Один Бог; людський світ – спільнота людей – Одна Людина; тваринний світ – овеча кошара – Одне Ягня; рослинний світ – город або парк – Одне Дерево (Життя); неорганічний світ – місто – Один Будинок, святиня, камінь. Концепт “Христос” об’єднує ці категорії в одну ідентичність: Христос є і Єдиним Богом, і Людиною, і Божим Ягням, і деревом життя або виноградною лозою, а ми її галузками. Він є каменем, який будівничі відкинули, і відбудованою святинєю, що ідентифікується з вознесеним тілом. Релігійні та поетичні ідентифікації відрізняються тільки своїми намірами, і якщо перші є екзистенційними, то другі – метафоричними” [14, с. 151].

Майже ідентично з означеною моделлю структурує сюжет Я. Верещак у п’єсі “144000”, де його герой постає в іпостасях Герцога – пана Президента нашого всемогутнього – Зюзі – Зюге – Богдана, проходить усі етапи переродження, утверджуючись щораз у новій ролі. Репрезентовано поліаспектний концепт героя, що вільно рухається не лише соціальною драбиною від олігарха до жебрака й назад, але й на архетипному рівні контамінує сюжетні матриці.

Епіграфом до п’єси драматург узяв слова із Одкровення Іоана Богослова, що налаштує на відповідне сприйняття й зчитування сюжетних та образних кодів, разом з тим, означуючи її жанр як “Апокаліптичне?” він вказує на відкритість, амбівалентність есхатологічного модусу. Дія розгортається опівдні на Водохреще, “коли скажений буран проковтнув древне місто” [4, с. 269]. Хронотоп п’єси оприявнює сакральний час і топоси Єдиного міста, Одного храму – Софії

Київської, що єднає його мешканців із небом, вкотре переповідаючи міф про створення світу. Кладовище для тварин – місце ламінарне, межа світів, і не лише людського потойбіччя, але й братів наших менших, котрі відчувають і сприймають нас за внутрішньою суттю. Це наче ілюстрація до легенди про хлібний колос, або про “собачий і котячий хліб”: раніше колос ріс до самої землі, Бог, караючи людей, зменшив його, залишивши зерна тільки на “собачу” та “котячу” долю, разом з тим постає й іронічний модус постмодерну, де стоїть надгробок Godly (Благочестивий) афганській вівчарці Герцога, засвідчуючи, що “собакам на цій планеті живеться краще, аніж людям!” [4, с. 269].

Дійові особи в драмі “зринають” (така риторика програмує архетипи пам’яті), серед них троє космічних шалапутів – Дум, Ненажера, Регіт (вони ж бомжі, Небесні Посли, “бандюки”: Засуджений, Отоман, Довготелесий) – префігурації Ангелів апокаліпсису, водночас архетипні образи праслов’янських жерців – Жеривола й под.). Присутні тут Діва, Перша дама, Предковічна жінка (Мати), Білявка – образи, котрі розкривають єдиний архетип Жінки (О. Забужко вказує на три основні архетипи культурної героїні – Матері, Діви, Яги [10, с. 53]). Дідуган – літературний архетип Бога (як у п’єсі М. Куліша “Народний Малахій”, котрий схожий на сивенького дідуся, що ходить десь у царині), це не суперечить його трансформації в образ Батька, у контексті християнського вчення Отця-прародителя – благого й всепрощаючого.

Герцог – архетип володаря темряви, що панує на землі, утверджуючи ілюзію могутності. В його руках зосереджено капітал, необмежений людський ресурс, песиголовці, навіть Сам запопадливо делегує власні права й повноваження, тільки б потрапити до числа обраних, але не через духовну потребу, віру чи, врешті, каяття або страх, а просто так, у разі потреби, на випадок, якщо це правда. Атрибути обраних – іконка Богоматері, незгасима свічка та килимок, що повинні захистити їх від найбільшого лиха: “холоду, снігу і нашої рідної влади” [4, с. 272]. Обираючи з числа людей сто сорок тисяч Небесні Посли роблять це в доволі дивний спосіб – 150 умовних одиниць з претендента в обмін на мотузку, дерево і якусь підставку. Малий наратив оповіді Жінки про спробу вчинити самогубство радше нагадує анекдот, що в цілій країні ніде собі й віку вкоротити, про все держава подбала: “дерева спеціально від сучків почистили, горища під квартири захопили, а трущоби хмарочосами заставили, хтіла-м втопитися, так на ріці лід метровий, а трамваї не ходять, і нинішні імпортні машини ще здаля бачать, хто хоче під них лягти...” [4, с. 271].

У ролі Зюзі, він теж не може покаятись, адже не зважаючи на те, що роздав усе майно бідним, терпів холод та поневіряння, напад “бандюків” і загрозу смерті, катарсису в його душі не відбулося. Але він мислить, а отже прагне пізнання, через нього він хоче прийти до віри. Врешті, думка, ідея втілена у слові творить світ – це первинна енергія Абсолюту, адже “Спочатку було слово і було воно у Бога”. Десь на рівні

підсвідомості Зюзя ототожнює себе з Юдою, піддаючи ревізії канонічну історію, намагається розгадати загадку тридцяти срібняків та поцілунку зради.

Пошук Любові (головна християнська парадигма) справжньої, не фальшивої за гроші, владу чи успіх, а за те що ти є на цьому світі, спричинює буттєві переродження Герцога. Всі його трансформації лише заради одного відсотка віри в Абсолют, у те, що є Вища сила за гроші, владу, і що людину можна все-таки змінити. Любов, нехай в очах синички, вона як істина, що повертає до джерела себе власного (трансформація міфу вічного повернення), справжнього, аж ніяк не успішного й “всемогутнього”, а душі дитини – чистої й не зіпсутої законами реального життя, котра пізнає і відкриває світ. Перевтілення в Зюге (істота в подирі вже не Зюзя, але й не Герцог) спричинює катарсис у його свідомості, адже він так і не знаходить пояснення добровільної жертви Мільки-Юди.

Оригінальну форму має архетип пекла та грішників – елітні мешканці елітного одоробла. Ідея очищення Землі від усілякої скверни типізує апокаліптичний сюжет із драмою А. Вишневського “Клаптикова порода”, де Етей бореться за справжній спів птахів, дзюрчання струмка, виступає проти панування електронно-віртуальних симулякрів.

Зюге-Богдан – актуалізує міф батьковбивства (Едіповий комплекс), знову ж таки не свідомий і не навмисний, лише щоб налякати, помститися за дріб’язкові образи. Зустріч із Батьком та Матір’ю відбувається у момент настання апокаліпсису у власній душі – архетипний сюжет подорожі потойбіччям, репрезентований міфом про Одісея, літературним архетипом “Божественної комедії” Данте Аліг’єрі, національним архетипом Марка в пеклі. Водночас “загубленість”, відірваність Зюге від батьківського та материнського життєвих кодів, його духовне сирітство оприявнює архетипний образ вічного блукальця – Агасфера, що сугестує образи Каїна та Юди.

Богдан – (Богом даний) ім’я-код української нації, що актуалізує літературний архетип (сюжет поеми Т. Г. Шевченка “Розрита могила”), так само як перефраз-напучування Жінки Реготом: “І не сваріться ні з ким – ні з живими, ні з мертвими, ні з чужими, ні з рідними” [4, с. 273]. Ритуал годування синичок гарбузовим насінням опосередковано вказує на притчу про Сіяча, “хто слухає слово про Царство, але не розуміє, проходить лукавий, і краде посіяне в серці його” [1, Марко:4,15]. Отже, пройшовши низку випробувань і перероджень, Богдана ініційовано в ролі справжньої людини, котра, як це не парадоксально, творець власної долі, з волі Отця Нашого, підтвердження цьому “мільйон книжок, тисячі фільмів”, ще й п’єса “144000”.

Аналогічний сюжетний код прочитуємо у драматичній поемі “По дорозі в Казку” Олександра Олеся. Характер Юнака вибудовано від зворотного, процес “героїзації” відбувається “за-висхідною”. Найслабший серед Юрби перероджується в іпостасі Провідника, котрий

може вивести народ із-під влади Лісу. Він – Пророк – Король – демон водночас, але варто йому задуматись, як сумніви полонять розум, а спогад про минуле безсилля та безвольність стає причиною нівеляції його як Героя.

Історія загибелі техногенного суспільства, яку оповідає А. Вишневський у п'єсі “Клаптикова порода”, актуалізує сюжетний архетип апокаліпсису та міфу творення водночас. Таке колажування є типовим для постмодерного дискурсу. П'єса сповнена сюрреальної поетики із “перетіканням” ролей одного персонажа в інший (Фест-Бовдур-Служник; Мати-Дівча-Технарх). Адже тут фактично представлено дві чоловічі та одна жіноча ролі, а дійові особи репрезентовано як типаж. Етей – основний із них, це чоловік 30-ти років, Перший – ембріон особистості, який перевтомився від очікування невідомих обставин, котрі ось-ось повинні змінити його життя. У сні він отримує дивні знаки, що віщують йому їх швидке наближення.

Сни, як відомо, оприявнюють підсвідоме людини, саме у них Етей чує голос Матері, яка оповідає казку про дивних Клаптикових Чоловічків, поява яких передуює хворобі – занепаду й руйнуванню цивілізації. Мати – спогад, тінь, голос, що читає казку про Велике Природне Перетворення, в результаті якого Земля переродиться й настане Нова Ера. Сон став означником есхатологічної поетики, адже він “сам собою є загадковою алюзією життя, якої не можна до кінця збагнути; але у кожному сні є міфічні елементи, які дають можливість його висловити” [12, с. 226], – стверджує З. Лановик, ґрунтуючись на дослідженнях Н. Фрая.

Так у п'єсі В. Шевчука “Свічення” діє Праправнук Степана Носа, котрий бачить віщі сни і пророкує апокаліпсис невмирущої родини. Спокутування смертного гріха Степаном – вбивства невинних людей заради грошей – відбувається досить у дивний спосіб – вічного життя. Поряд з ним та його дружиною – Надією живуть їх діти, внуки, праправнуки, прапраправнуки, ніхто не вмирає. Невеличкий хутір за цей час перетворився на чимале місто, заховане від сторонніх очей в степу. Смерть забула сюди дорогу, вона оминає навіть птицю і худобу родини. В сім'ї немає нікого неповносправного чи хворого – усі здорові. Праправнук спершу був свинарем, самотужки вивчився читати й тлумачити Книгу Книг, однак його не чують і не сприймають усерйоз.

Члени родини самозаглиблено й одержимо здійснюють ритуал Свічення, не зауваживши моменту, коли власне гра трансформується в сакральний ритуал, що передуює здійсненню пророцтва – помсти у прапращурах. “Ритуал, на думку Фрая пре-логічний, пре-вербальний і пре-людський (виражає природні інстинкти і потреби)” [12, с. 226]. Вочевидь, проведення цього дійства родиною Носів – підсвідомо, архетипна потреба чи бажання досягти гармонії – заповнити терези Всесвіту компонентом, що зник – смертю. Потяг до смерті такий же природній як і до життя (Ерос і Танатос як концепти людського буття).

“Архетип у свою чергу пов’язується, з одного боку, з ритуалом як глибинною формою збереження досвіду, з іншого боку, – зі сном як паралельною формою глибинної образності у фіксації людських прагнень. А єдність ритуалу і сну у формі вербальної комунікації є міфом” [ 12, с. 226]. Адже міф Божого втручання щоб зруйнувати місце, де панує зло і гріх постав із історії виходу єврейського народу з Єгипту. Образ Попика, якого покликано до мешканців дивного міста (він почув голос, який велів йому йти до оселі Степана Носа) є фактично префігурацією Старозаповітного Мойсея.

Сни і очікування віщувальних – сенс існування Праправнука та Етея. Знаковим архетипом є тотальна самотність, від якої хлопець божеволіє у порожньому домі. Водночас життя за готовими кліше поведінки, мислення, фраз, коли знання і пізнання вже не є потребою, життєво необхідною, а лише подається як готова мислеформа, подана кимось і принагідно застосована у певній ситуації.

Міфологізується топос міста, як втілення самого супертехногенного суспільства. Хронотоп ускладнюється на міфопоетичному рівні, естетизується замкнений простір “невеличкої кімнати”, “Щось Схоже На Авто”, “трон”, “крісло і ліжко”. Руйнація, безглуздість і непотрібність техногенних “цінностей” ХХ століття у ХХІ – представлені у п’єсі Ю. Когут “Деякі бажання здійснюються”.

Всупереч заяві, що Етей – основний дійовий типаж – автор представляє історію героя (архетипний сюжет), практично трагедійного, котрого долею визначено на цю роль. Водночас він не свідомий своєї місії, лише десь на рівні підсвідомості згадує сон у якому обіцяв врятувати цей світ. М. Еліаде вважає, що підсвідоме структуровано як міф, а окремі сегменти його “віддзеркалюють способи, процеси та призначення життя і живої матерії” [9, с. 77]. Неотехногенна спільнота, що постала, має аналогічну з попередньою цивілізацією інфраструктуру, прагне уподібнитись первісній (людській) буттєвої матриці, витворюючи симулякри, часом абсурдні та страшні. Андроїдів канонізує церква, у віртуальну мережу потрапляє інформація про генезу та праотців новітньої цивілізації. Так от із мікросхеми стародавнього робота Адама створили Єву, а загалом усі вони – результат еволюції людини. Кіборги асимілюють життєвий простір людей, невпинно створюючи симулякри реального суспільства, профануючи водночас те, що різнить особистість від тваринного світу та штучного інтелекту. Абсурдність ситуації на фоні тотального збайдужіння тих, у кого ще є душа, вказує на неминучість апокаліпсису.

Хлопець, який наважується на декларативні заяви про те, що йому набридло життя водночас залишається найреальнішим (справжнім) героєм. Він здатен і прагне не лише повної самоідентифікації, але й переоцінки та ревізії системи суспільних цінностей. Водночас він – офіра старому світу (аналогічно як у сюжеті п’єси Неди Нежданой “Коли повертається дощ”, коли задля здолаття демона пустелі, настання

моменту катарсису потрібна жива душа). О. Бондарєва зазначає, що “спонтанна актуалізація у драматургії досліджуваної доби архетипу жертви – сакральної данини новій організації світу та встановленню в ньому нових зв’язків, які були б ізоморфні світовідчуттю “постлюдини” “Міленаризм” останнього епохального і культурного помежів’я знову спричинив розгортання новітніх міфо-ритуальних “сценаріїв” есхатології та періодичного відновлення світу чи то його фрагментів...” [2, с. 47].

Виштовханий Фестом у подорож Етея викликає асоціації не лише із персонажами барокових п’єс, які вирушають на пошуки Бога та істини, мандруючи пізнають, і відкривають сенс власного буття, водночас, це і “мандри останньої людини” за Ніцше і сподівання Фрейда на відродження надлюдини у міфології. Апокаліптична напруга, замінена псевдоекзистенційними пошуками героя. Час і простір замкнені, кинуті у небуття персонального реєстру захворювання Етея, історії її перебігу.

Амбівалентність образу героя доповнює архетип нудьгуючої людини (інваріант “зайвої людини”, “покинutoї”) що не надає ваги словам, легко кидаючись фразами – “Життя нічого не варте”, “Бери що хочеш”, тому пропозиція Бовдура закласти замість власного життя увесь світ, одразу приймається. Слова для Етея нічого не значать, вони втратили сенс, сакральну силу творення й зцілення. “У спробах і відчайдушних пошуках сенсу люди звертаються до слів і в них шукають підтримку, в той час як вони потребують почуттів: на почуття впливають інші почуття, дії для цього зовсім не обов’язкові” [6, с. 116].

У фіналі Бовдур грається із наративами викриття-обвинувачення, імітуючи почасті пророка Старого Заповіту, Малахія, який звинувачував суспільство у занепаді моральності. Проговорювання цих тез у різних ситуаціях виконує різні функції від спонукальної до викривальної, оприявнюючи справжність буття “обраного”. Міф вмирання трансформується у меланхолійне світосприйняття, не бажання жити, радше пробування життя без його відчуття – сонне, хворобливе існування, позбавлене сенсу й мети.

Так само міфологізується образ Старого у п’єсі О. Ірванця “Recording”, котрий скніє у ідеальному бункері після того, як зробив Великий Вибір, спричинивши світову катастрофу. Чоловік, якому випадок вручив долю 15 млрд. дорослого населення означений автором в ремарках як “дуже-дуже старий. Або не дуже. А може зовсім не старий” [11, с. 19] – вочевидь, це стан героя, його відчуття себе, залежно від життєвих обставин. Сучасний Старому соціум означено такими рисами як позичання сусідами повітря та енергії (раніше позичали сіль, цукор чи сірники) та санітарною інспекцією сміття, одна з офіційних державних мов – шінгальська (як шенгенська віза), котру ніхто не знає. Час дії – після Четвертої світової війни “бабайців з мамайцями”, де не було ні переможців, ні переможених. Драма насичена доволі прозорими натяками на радянський устрій з наскрізною військовою підготовкою від дитячого садочка до пенсії, з спортивно-військовою грою “Зірниця”, та



неминучим компонентом шкільної програми – “воєнкою”, коли від вивчення української мови можна ще якось відкараскатись, а от від муштри – ніяк. У кращих традиціях 30-х рр. XX ст. “виборця” забрав чорний лискучий автомобіль, не давши змоги (згідно правил виборчого статуту) попрощатися з рідними.

П’єса структурована як сповідь-оповідь перед відеокамерою, магнітофоном і диктофоном. Старий передбачає/програмує власне мовлення на інших (уявних) слухачів/глядачів, орієнтуючись на їхнє сприйняття, відповідні реакції. Це не сповідь духівнику і навіть не класичний світський щоденник (цей прийом використала Неда Неждана в сюжеті драми “Мільйон парашутиків”) – це спроба резонувати власну життєву порожнечу, претензія на голос (чи глас) загиблої цивілізації, розповідь “як останній очевидець та безпосередній учасник”, такий собі модернізований наскальний малюнок.

ВеКа, Всепланетний Комп’ютер, Великий Комп’ютер – головна дійова особа (спрофанована префігурація Абсолюту), що знаходиться за межами самої драматичної дії, однак все дійство вибудоване навколо нього, адже саме він вершить долю мешканців планети. Вибір комп’ютера, незважаючи на доволі раціональне тлумачення нагадує християнське шляхи: “Шляхи Господні незвідані”.

Старий не свідомий і, врешті, позірно не причетний до трагедії, що відбулася, адже насправді, вибору не було, не має героя, натомість є результат аналізу крові із середньо арифметичним числом кров’яних тілець, визначених Всепланетним Комп’ютером. Бовдур теж залишає Етею життя без вибору. Вповні погоджуємося з висновками О. Бондаревої стосовно “семантичної революції” в суб’єктних моделях сучасних українських драм, коли “суб’єкт починає фігурувати не як активний і діяльний герой – радше як деперсоніфікована маріонетка, “фігура гри”, розщеплена на довільну кількість дискретних сегментів, як дезакцентований не-герой, для якого єдино можливою стає ”правда модальностей” як універсальний код фрагментарності сьогоденного буття” [3, с. 129].

Етей грає у гру, правил якої не знає, мимоволі втягнутий у неї, порушує сакральний простір буття, безглуздо закладає спершу власне життя, а потім і увесь світ. Сюжет продавання чи закладання життя і світу – архетипний і часто зустрічається у чарівних казках. Хлопця спонукає невинне на перший погляд бажання – справжньої природи, із дзюрчанням струмка, співом пташок, шелестом листя, а не віртуальних симулякрів. Наступне його прагнення – врятувати світ – ґрунтується на ілюзії власного вибору-діяння, коли він – маріонетка, зняряддя у руках Феста-Адміністратора-Бовдура-Служника, котрі свідомі “непорушних” основ техногенного супер світу. У їх суперечці перемагає Другий типаж – модерний архетип лукавого, що спокушає марнословством, псевдо знанням і самовпевненістю веде і підштовхує останню людину із живою душею до певних вчинків, прочитується й

матриця давньогрецького міфу про могутнього Хроноса. Міф батька – фактично відсутній у житті сина, натомість мати – духовний орієнтир, джерело сакрального знання. Водночас, другий типаж декодує тип жорстокого і демонічного батька, який легко долає нерозумного сина, котрий не будучи посвяченим (ініційованим) намагався скинути владу батька, за що і був покараний. Мати – сильна архетипна прив'язка. Такі культурно важливі міфи як про Діоніса й Аполлона німецький психоаналітик Гелен Дойч пов'язувала із символізацією стосунків сина та матері, а саме: Діоніс є тим сином, що рятує Матір, а Аполон – тим, що її вбиває [8, с. 78 – 81].

Представлені архетипні коди – смерті, життя, хаосу, любові, народження, Апокаліпсису, Матері, Батька-Бовдура, Клаптикових Чоловіків, що сугестують власне апокаліптичну образність та авторський текст-міф. Ритуальна пісенька Клаптикових Чоловічків розкриває їх життєву філософію, адже Вони бережуть те, чого досягло людство – немічну дійсність – із залишків якої створюють майбутній світ. Вони наче проекція сучасної постмодерної культури, що складає себе із уривків, уламків, цитат, естетик і поетик попередніх епох, множачи це у кітчі масової культури. У п'єсі представлено архетип сучасника, свідомість якого поглинута віртуальним світом, а реальність сприймається вороже й упереджено – це Дівча, котре почувається комфортно й захищено лише у великому кріслі з плеєром у вухах, одягнувши темні окуляри. Клаптикові чоловічки – дивні каталізатори хвороби людства, діагностовано як – “непомірна жадоба до наживи, задоволення найганебніших бажань” [5, с. 77]. Бажання як головний код до пізнання буття постає у драмі О. Вітра “Станція”. Зникнення бажань – їх вичерпаність, прагнення щось осягати в житті призводить до меланхолії, тривалої депресії. Філософія бажань стала знаковою для людини ХХ століття.

Лише Етей помічає Клаптикових Чоловічків, отже, він – інший, не такий як всі, єдина надія цього світу на порятунок. У середині ХХ ст. драматурги шукали велику людину (драма І. Костецького “Дійство про велику людину”), витворюючи симулякр талановитої людини, харизматичного лідера, натомість тепер шукають звичайну людину із адекватним світосприйняттям.

Любов – перше сильне почуття, що пробуджує духовні сили Етея, але починається із замаху на вбивство (інсценізованого). Адже у свідомості чоловіка воно вже відбулося, так і не набравши конкретно-подієвого вираження, абстраговано й неозначено – для того, щоб осягти справжній світ (адже йому це наснилося), без мети і видимого сенсу для нього самого, а що ж далі? Знаряддя вбивства – Пістолет (самостійним персонажем він постає у драмі І. Липовського “Три патрони”, де апокаліптичний сюжет тісно сплетений із мотивом самогубства через непізнаність, неможливість осягнути людиною Вищий Логос, абсурдність самої гри словами без сакрального знання) –

псевдоромантична дуель героя зі злом не відбулася. Натомість, раціональна пропозиція вбити Технарха поки він спить – підступна, але дієва, адже згодом знищити цей надпотужний механізм буде вже неможливо. Не заряджена зброя із засохлою кров'ю – профанація, симулякр справжнього вбивства, вчинку на який має зважитися герой щоб урятувати цей світ.

Брехня – смерть, усе чітко і однозначно, як у комп'ютерній програмі. Отже, якщо людину нема кому вбити, то можновладцям доведеться її усе-таки вислухати, тим паче, що нема кому стратити, бо Кат, вчинив самогубство (у досить оригінальний спосіб: відрубавши собі голову). До того ж Технарх з'ясовує причини цього, адже він з Бовдуром розмовляв про “зміст життя, місце людини у світі, існування Бога” [5, с. 101]. Автобіографія яку розповідає Етей – виказує в ньому звичайного, нічим не примітного обивателя із неозначеним соціальним статусом, не кажучи вже про дивну історію загубленої сім'ї.

Володар роботів виявився дівчиною, до того ж привабливою та схожою на Матір героя. У п'єсі А. Вишневського архетип героїні синкретичний, він трансформується у конкретний типаж, відповідно до розвитку сюжету. Так образ Яги-Технарха – невідомий Етею, згодом набирає рис Диви, котру він повинен рятувати. У розмові із найдосконалішим механізмом хлопець намагається викликати бодай якісь емоції, образно-чуттєві асоціації. Як слушно зазначає В. Личковах, “сенсожиттєва цінність естетичного переживання полягає не просто в прилученні до минулого, теперішнього чи майбутнього. Естетичне переживання є найповнішим почуванням життя, його апофеозом. Це рух крізь життя минулого до майбутнього, від пам'яті до надії і віри. Воно єднає всі часи у почутті вічності” [13, с. 136].

Чоловік асоціює власний психологічний стан із смертю, і констатує у чуттєвому реєстрі: “Я люблю Смерть! Кохаю тебе! Вічно!” [5, с. 104]. Поєднує архетипи смерті і весільного обряду у сюжеті драми “Весілля” С. Новицька. Наскрізною є актуалізація значення слова як божественного Логоса, його деміургіка. Три вічні слова: “Я тебе кохаю” – суперечать тезі, що врятуватися можна лише любов'ю (профануючи головну християнську парадигму), натомість, спричинює апокаліпсис техногенної спільноти. Культурна цитата міфу про Данко, представлена в ремарках, як Історія в очах, вирішується пластично, вивершуючись симулякром філософії кордоцентризму у техногенному соціумі. Адже серце – центр буття, джерело інтуїтивного розуму, і лише потім – сховище почуттів, його биття, ритм – втілення самого часу. І як дві тисячі років тому поцілунок (християнська міфологема зради Месії), рокований долею чи Абсолютом, спричинює початок кінця, апокаліпсис, над яким іронізує звичайнісіньке коротке замикання.

Після вибуху Етей не може потамувати душевний біль за світом-самогубцем, що загинув через нього чи навпаки завдяки його невтручанню. Він не усвідомлює вповні “обов'язковість” кінцесвітнього

апокаліпсису, незважаючи на пояснення Служника, що настанню Нової Ери передуватиме кілька катастроф, катаклізмів, війна і трохи хаосу. У фіналі глядач зітхає з полегшенням, бо ця історія відбулася лише в хворій уяві чоловіка тридцяти років, якому доводиться іноді стимулювати його уявне середовище.

П'єса А. Вишневського витримана в апокаліптичному дискурсі, де хвороба та візії Першого, врешті полум'яні промови Другого типу сприймаються як свідчення проти інших, а зізнання героя, його неспокій і перестороги, поява Клаптикових Чоловічків – це ознаки, що передують загибелі цивілізації. Драматург оприявнює постінформаційну модель світу, що ретранслюється свідомістю й підсвідомістю героя-жертви. Представлений драматургом соціум може видатися сюрреальним, почасти абсурдним, де втома і відстороненість від реального життя – норма, а страх – єдина емоція.

Таким чином, в українській драматургії рубежу ХХ – ХХІ століть апокаліптичний сюжет контамінує кілька міфологічних та архетипних матриць (творення, Божого втручання, повернення, подорож потойбіччям, закладання життя) і притчово-легендарних наративів. У п'єсах Я. Верещака “144000”, А. Вишневського “Клаптикова порода”, В. Шевчука “Свічення”, О. Ірванця “Rekording” апокаліпсис постає як тип світосприйняття.

### **Література**

- 1. Біблія.** Святе письмо Старого та Нового завіту. – К. : БМВ, 1991.– 1528 с.
- 2. Бондарєва О.** Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія / О. Бондарєва. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
- 3. Бондарєва О.** Новітня українська драматургія як відкрита нелінійна динамічна система / О. Бондарєва // Курбасівські читання: наук.вісник / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2006 – № 3, ч. 2 : Екзистенційний локус у новітній українській драматургії. – С. 124 – 162.
- 4. Верещак Я.** 144000 Апокаліптичне? / Я. Верещак // 144000 : п'єси-фентезі / [упоряд. і авт. передм. О. Є. Бондарєва]; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 344 с.
- 5. Вишневський А.** Клаптикова порода. П'єси / А. Вишневський. – Рівне : Азалія, 2006. – 192 с.
- 6. Газнюк Л. М.** Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття. Монографія / Л. М. Газнюк. – К. : ПАРАПАН, 2008. – 368 с.
- 7. Гундорова Т.** Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Часопис “Критика”, 2005. – 263 с.
- 8. Deutsch H.** A Psychoanalytic Study of the Myth of Dionisus and Apollo. Two Variants of the Son-Mother Relationship / H. Deutsch – New York : International Universities Press, 1969. – P. 78 – 81.
- 9. Элиаде. М.** Аспекти мифа : [пер. с фр.] / М. Єлиаде. – М. : Академический проект, 2000.
- 10. Забужко О.** Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.

**11. Ірванець О.** “Rekording” / О. Ірванець // Лускунчик – 2004 : П’єси, вірші. – К. : Факт, 2005. – С. 18 – 36. **12. Лановик З.** Hermeneutica Sacra / З. Лановик. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 586 с. **13. Личковах В. А.** Співвідношення як переживання (феноменологія, онтологія і естетика “життя миттєвістю”) / В. А. Личковах // Філософська думка. – 1993. – № 5. – С. 136. **14. Фрай Н.** Архетипний аналіз : теорія мітів / Н. Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 142 – 172.

**Когут О. В. Новітня українська драматургія: апокаліптичні сюжети на межі ХХ – ХХІ ст.**

У цій статті автор розглядає апокаліптичні сюжети в українській драматургії рубежу ХХ – ХХІ століть. Для художнього аналізу обрано п’єси Я. Верещака “144000”, А. Вишневського “Клаптикова порода”, В. Шевчука “Свічення”, О. Ірванця “Rekording”.

*Ключові слова:* образ, архетип, міф, апокаліптичний сюжет.

**Когут О. В. Новейшая украинская драматургия: апокалиптические сюжеты на рубеже ХХ – ХХІ вв.**

В этой статье автор рассматривает апокалиптические сюжеты в украинской драматургии рубежа ХХ – ХХІ вв. Для художественного анализа избраны пьесы Я. Верещака “144000”, А. Вишневского “Лоскутковая порода”, В. Шевчука “Свечение”, А. Ирванца “Rekording”.

*Ключевые слова:* образ, архетип, миф, апокалиптический сюжет.

**Kogut O. V. Modern Ukrainian drama: apocalyptic plots of the border of ХХ – ХХІ centuries**

In this article investigates modern youth archetypes and mythologems in the plots of Ukrainian drama of the border of ХХ – ХХІ centuries. The play “144000” by J. Vereshchak, “Scrappy species” A. Vyshnevskiy, V. Shevchuk “Testimony”, O. Iryanets “Rekording” is chosen for literary analysis.

*Key words:* character, archetype, myth, plot.

УДК 811.42.131.1

**А. В. Козлов**

**ПСИХОПОЕТИКА ОПОВІДАННЯ  
Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА “ЗНАХАРЬ”**

Відомо, що шукаючи в психіці письменника і в психології його творчості те найважливіше, що втілило б саму сутність його особистості, необхідно опрацювати море матеріалів і, може, всю його творчість. Але іноді буває й по-іншому – досить узяти один лише твір і побачити в ньому (точніше – в словесному образі автора) й саму душу (“психос”) митця.

Одним із таких творів є російськомовне оповідання Г. Квітки-Основ'яненка “Знахарь”, адже і в особливостях авторського мовлення, і в мисленні, мовленні та діянні героя та другорядних персонажів розкриваються такі психофізіологічні та перш за все мисленнево- й чуттєво-психологічні тонкощі та глибини, обшири й виміри, лакуни локуси внутрішнього світу людини, які не завжди може митець досягнути й передати в романі.

І все-таки (для надійності й переконливості) звернемося на цей раз до одного з документів із життя самого автора – до своєрідної автобіографічної “замальовки” (щось на кшталт сучасного “есея”) “Тятенька мой был умный человек...”, у якому без художньо-стилістичних тонкощів, але з досить помітною іронічною наївністю розповідається про родинно-суспільні “корінці” тих паростків психіки й характеру самого митця, які сконцентровано й виразно “проросли” й “розквітгли” в багатьох його творах, але найкраще – у щойно обраному: закладене ще в генетиці батька вдумливе й винахідливе ставлення до оточення; полохлива чутливість іще зовсім невпевненої в собі дівчини-матері, котра привела митця у світ ще до повноліття й пішла з життя через кілька років; пожиттєва “зарядженість” обережністю мами і грайливим оптимізмом (навіть якоюсь мірою – “баловством”) премудрого (а насправді – “хитрющого”) “тятеньки” одночасно і в той же час умінням передбачати хід подій; формування характеру в часи активного визрівання буржуазних відносин у суспільстві тодішньої російської імперії (одна тільки участь письменника в діяльності гуртка “пасквілянтів” чого варта !) – неминуче зробили цього митця неминуче популярним.

Хотів того автор чи ні, але назву твору він вивів не з найдавніших (праїндоевропейських, “корінних”) вед (можна ж було б узяти й назву “Відун”); не від популярного в той час “інтуїтивізму” чи такої ж популярної “теорії магнетизму” (звідти письменник вивів назву іншого його твору – “Ясновидящая”); а з найпростішого – зі слова “знати”, з яким прийдуть у світ науки й літератури “знавці” “натуральної

психофізіології”, появляться “достоевські” й “винниченки”, “фройди”, “юнги” й “фромми” та й усі сучасні “психопоетологи” з усіма їхніми теоріями й концепціями психіки й психології особистості митця та психопоетики твору. Тобто, уже тоді (в 1841 р.) автор показав, що для “практичного психолога” твору найважливішими були знання про свою власну психіку й про психіку навколишніх.

Зміст оповідання письменник подав (як на той час) дуже оригінально – у формі часової інверсії: у першій половині тексту твору помітно іронічно викладено “психодіяльність” конкретного героя-знахаря, а в другій – один із варіантів процесу формування психотипу, способу життя й суспільної ролі того ж таки знахаря в межах сільського “околоту”, але з натяком на масштабно-перспективні ролі знахарства в суспільстві взагалі.

Спочатку письменник начебто відверто іронізує: “Великое дело знахар!”). Але бажання переконати читача в істинності шойно сказаного, він поступово переводить “приціл” іронії зі знахаря на всіх і на тих, хто його оточують, і на сільське “начальство”, передовсім – на “волостного писаря”, адже саме вони кланяються знахареві найнижче і найдовше [1, с. 212]. Більше того, всі люди села, здалеку побачивши “знаюку”, дуже уважно “*смотрят на его приближение*” і з острахом та бажаннями “*ожидают к себе внимания*” [1, с. 212], адже все, що відбувається в селі, йде від погляду чи слова знахаря: все зле – від його неповаги й зневаги, а добре – від його доброти – “*Великий человек знахарь! Опасно прогневать его!*” [1, с. 213].

Загалом твір – це найпростіший вербальний виклад одного з найскладніших емоційно-чуттєвих та світоглядно невизначених, але страхом запрограмованих, процесів рецепції та помітно хворобливої рефлексії освіченої й неосвіченої, але назавжди самозалюканої «публіки» села з витворами її уяви та домислів: “*Зато какое утешение, когда знахарь к кому внимателен!*” [1, с. 213] – тоді все й завжди буде дуже-дуже добре, борщ і той звариться “отлично”.

Так автор від іронії переходить до сатиричного “серйозу”, а від нього – до відвертого сарказму. Але на початку ХХ ст. В. Сосюра зробить “супервідкриття”: “Я знаю силу слова!” – а герой-знахар, як і всі його “колеги” із сусідніх і дальніх околотів, як і всі знахарі минулих віків, знав уже не лише силу слова, а й силу погляду, жесту, паузи та інтонації, повнити вимови слів, мовлення “*сквозь зубы*”, букету емоцій і особливо – настроїв, станів та почуттів. Герой не тільки “знає” силу своєї “сугестії” (до розуміння сутності якої дещо пізніше придуть європейці, а з ним й І. Франко), а ще й уміє “соразмерять” цю силу відповідно до того, на кого вона спрямовується: одному вистачить і ледве помітної посмішки очей, а іншому потрібен цілий “букет” таких досить зматеріалізованих “флюїдів”, від яких людина “скручується” як листок на сонці. Та й загалом цей чоловік “*не сделает ни шага, не рассчитанного, не продуманного прежде*” [1, с. 214].

При всьому цьому автор крізь призму волі й свідомості знахаря пропускає фактично всі без винятку соціуми села та ще й у чітко визначеній системі.

Першими сугестії знахаря (Родівонovichа) піддаються найнедосвідченіші і найменш самостійні – сільські дівчата, у свідомості й пам'яті яких (ще за довго до зустрічі з героєм) накопичено безліч “байок”, “страшилок”, навіть справжніх “легенд”. Дівчата дійсно дуже бояться знахаря і (в той же час) дуже хочуть почути від нього хоча б натяки на їхнє майбутнє.

Другою групою постають жінки, передовсім, молодиці та вдовиці – це вони натворили навколо знахаря масу міфологем.

На третій сходинці – чоловіки. Цій групі людей властиве майже все те ж саме, але чоловіки (до пори до часу) видаються більш стриманими, від чого в критичні моменти переживають ще сильніше – дуже лякаються й надіються.

Далі коротко подаються реакції й рефлексії родин і родів, села й інших сіл – всі його не тільки знають і бояться, але й покладають на нього майже всі їхні надії. А все це разом виглядає своєрідною соціо-психологічною пірамідою, в основі якої поставлена громада на чолі з головою і перш за все – волосним писарем. А тому вершинні вияви сили “психовпливу” знахаря на оточення подаються під час двох його появ на зборах громади.

Перший раз, коли громада без нього зібралася й хотіла було щось вирішити, а він (нібито випадково проходячи мимо), зупинився на мить, непривітно “покачав головою”, пішов далі – всі крикнули: “Бросай дело!”, – розійшлися, майже розбіглися.

Удруге – складніше: тоді всі зібралися й довго, але терпляче чекали його, а потім, при появі, зустрічали, як святого, намагалися вгадати, де і як він стане чи сяде, з ким і про що заговорить, як і на кого подивиться тощо. А під час руху знахаря по приміщенню люди прагнуть зрозуміти особливості його ходи, тривалість і виразність мовлення, напрямки його поглядів і рухів... – фактично кожен прояв його особистої психофізіології. А в цілій громаді, як і в психіці кожної окремої особини, з самого початку сплітаються цікавість і острах, сліпа довіра й обережність, котрі часом “переплавляються” в страх і навіть у миттєві вибухи жаху. Але завершується все те (і це найважливіше) відвертою і всезагальною покірливістю всієї громади як дивовижно одностайного й безвільного натовпу – воістину: “Така їхня доля!”.

Та ще складнішою постає “психокартинка” “співпраці” громади зі знахарем всі чекають, – поки в натовпі не “шепнули”: “Дядюшка Радівонovich пожаловал!” [1, с. 216].

Все прийшло в рух – всі знову в здогадах і в роздумах. Навіть начальство, яке досі мовчало стоячи, розгубилося – почало кланятися, шукати і пропонувати йому почесне місце. А він, вибравши “известного по простоте” “старичка”, сів сам не туди, де хотіло начальство, та ще й



коло себе посадив того-таки непримітного старенького, чим остаточно шокував присутніх: “А что, пан голова! О чем вы радитесь?” [1, с. 213]. Першим подало голос начальство, але одним поглядом знахар примусив заговорити всіх і одночасно. Випробували свої голоси навіть вічні мовчуни.

Бедлам зупинила притча знахаря про сіно і волів та коней, котрим треба щось їсти. Цей прозорий натяк на “данину” дуже швидко й надійно заспокоїв усіх. Замовк навіть той чоловік, котрий побував і в самому Херсоні, і в самій Одесі – від не дуже загадкових слів знахаря він аж поблід.

Саме тоді всі присутні остаточно зрозуміли: усе, про що люди лише збираються думати й говорити, що збираються вирішувати, Родівонович уже знає. Їм залишається все це лише визнати правильним і “скинутися” всією громадою начебто для писаря, а той уже сам знає, що до чого – все зовсім просто: “Здайте!”.

Не менш цікавою постає й друга частина оповідання – у ній максимально стисла історія формування характеру та вмінь знахаря, котрий колись звався просто Данилом; був “краснобаєм”, “танцюрою” і “джигуном”, любив побешкетувати й похизуватися своєю силою й своїм розумом. Але сталося щось майже неймовірне – одного разу гуляка Данило навчив покійника рухатися й переміщуватися по хаті чим привів у стан жаху не тільки двох бабусь, котрі ночували коло мерця, а й усе село – парубок став чаклуном і справжнім “страхополохом”.

А далі все пішло і легко й важко одночасно: примітивний “фокус” із бубликом і перші уроки у москаля-хитруна; справжні народні “рольові ігри” з обов’язковими “підтекстовими” навантаженнями і уроки у справжніх знахарів; заварювання зілля і для лікування, і для чаклування – лікував панів, а чаклував селянам; вибір місця для проживання – на окраїні села (щоб не заздрили); одруження з “*чарочкою обнесённой девкой*” після 30 та ще й без любові; постійні утаювання своїх думок і намірів; уникання конкурування з іншими знахарями і співпраця з ним і т. ін. А врешті-решт – отримання надзвичайного прізвиська від панів – “филомел”, яке деякі вчені називають спорадично видозміненою лексемою “феномен”, а сучасники письменника трактували цю образність як один із варіантів імені Сивілі – Філомена, тобто одно-, дво- чи мінливо статева міфічна істота, котра могла творити і зло, і добро – в залежності від її власного настрою, а частіше – від характерів дій тих, на кого спрямовувалися її власні дії.

А в наслідок усього цього міняється й психіка самого знахаря: на слова й повагу від “високого” оточення він реагує спокійно, а страх і покору від залежних та “нижчих духом” приймає як належне; у поведінці й у способі життя проявляються щирість, відвертість і максимальна упевненість. Навіть тоді, коли знахар нічим не міг допомогти людині, яка йде з життя, він кликав її останні сили до боротьби за життя. З жінками цей чоловік став відвертим, з ворогами – безпощадним, зі слабкими –

безжальний. Він більше нікому не заздрить і заздрити не хоче. Та й господарство розпродав, щоб не забиравало дорогого часу – статки самі потекли в господу і “навіки” заспокоїли й самого знахаря і його дружину: прийшло до нього найбажаніше – незалежність і спокій, зникло будь-що непередбачуване й небажане, з них будь-який острах перед будь-чим чи перед будь-чим.

Тобто уже тоді Г. Квітка-Оснoв’яненко ставив питання: Чи не переводяться знахарі в селах? Чи не дрібніють вони там від мізерності тамтешнього життя? І не навмання, а зі знанням справи відповів на ці питання просто і перспективно: “дрібніші” знахарі залишаються в селах, а “знахарі-філомели” виходять на простори суспільних морів та “океанів”: *“Большому кораблю большое и плаванье; но на основах натуры своей...”* [1, с. 230].

А останні слова звернені чи не до нас сьогоднішніх (і знахарів-політиків, і від них залежних): *“Сравните и судите”* [1, с. 230].

Особливу увагу хочеться звернути й на те, що вже тоді письменник упевнено й природно вживав такі лексеми, терміни й поняття, якими користуємося в галузі психології ми сьогодні: “мода” на переживання, “рідкісні почуття”, “кредит довір’я” до слів і обіцянок людей, “кандидат у Знахарі”, “угроблення” людей обіцянками, “одурювання” їх термінами і т.ін. – одна лиш метафорична характеристика жінки (“чарочкою обійдена”) чого варта!

І все це разом, у деталях і в принципі, більш ніж чітко достатньо чітко спрямовується на добро чи зло. Прекрасне і огидне, прекрасне й жахливе – все свідчить не лише про високу майстерність і вищу психологічну обізнаність та про остаточну зрілість автора, а й про вищу художню довершеність його твору, яку досягає автор перш за все завдяки багатству психологізму, вираженого різноманітним мовленнєвим засобам, прийомів та найдоступніших текстуальних структур. й висловлювань і комбінацій, не лише повноцінності змальованих ситуацій, характерів, образів і навіть загальної картини життя сільського “околотку”; не лише нетрадиційною композицією загальної, змістоформи твору, а перш за все надзвичайно тонкими, багатоманітними психолого-аналітичними спостереженнями й характерами фактично всіх персонажів і соціумів твору, навіть детальним відтворенням деталей їхньої психофізіології. Психопоетика цього твору унікальна.

### **Література**

**1. Квітка-Оснoв’яненко Г.** Зібрання творів у семи томах / Г. Квітка-Оснoв’яненко. – Т. 6. Прозові твори – К. : Наукова думка, 1981. – 568 с.

**Козлов А. В. Психопоетика оповідання Г. Квітки-Основ'яненка “Знахарь”**

Стаття А. В. Козлова присвячена вивченню психопоетики оповідання Г. Квітки-Основ'яненка “Знахарь”. Автор, виходячи з того, що психопоетика твору літератури – це детермінована станом і світоглядом автора та реципієнта система процесів рецепції, осмислення, оцінювання й відображення в формі уявних чи домислених характерів чи образів предметів і явищ, людей і соціумів, простежив становлення й функціонування характеру й психіки знахаря і прийшов до висновку, що письменник ще в 1841-му році відтворив майже всі можливі вияви психіки унікального психотипу – знахаря і виявив при цьому надзвичайну майстерність проникати у внутрішній світ особистості й соціумів різних рівнів.

*Ключові слова:* психопоетика, внутрішній світ, світогляд, автор.

**Козлов А. В. Психопоэтика рассказа Г. Квитки-Основьяненко “Знахарь”**

Статья А. В. Козлова посвящена изучению психопоэтики рассказа Г. Квитки-Основьяненко “Знахарь”. Автор исходя из того, что психопоэтика произведения литературы – это детерминированная состоянием и мировоззрением автора и реципиента система процессов рецепций, осмысления, оценивания и отражения в форме воображаемых или домисленных характеров или образов предметов или явлений, людей и социумов, проследил становление и функционирование характера и психики знахаря и пришёл к таким выводам: писатель ещё в 1841 году отразил почти все возможные выявления психики уникального психотипа – знахаря и установил при этом чрезвычайное мастерство проникать в внутренний мир личности и социумов различных уровней.

*Ключевые слова:* психопоэтика, внутренний мир, мировоззрение, автор.

**Kozlov A. V. Psychopoetics of the short story “Sorcerer” (“Znahar”) by G. Kvitka-Osnov’yanenko**

The article is devoted to the psychopoetics of the short story “Sorcerer” (“Znahar”) by G. Kvitka-Osnov’yanenko. The author comes from the statement that psychopoetics of literary work is determined with the state of mind and Weltanschauung of author and recipient system of processes of reception, giving a meaning, estimation and reflection in the form of imaginary or conjectured characters or images of objects or occurrences, people and societies, have retraced formation and functioning of the character and psyche of the sorcerer, and have concluded that the writer reflected almost all possible exposures of psyche of the unique psychotype – sorcerer in 1841, and ascertained an unsurpassed skill to show inside world of personality and society on different levels.

*Key words:* psychopoetics, inside world, Weltanschauung, author.

УДК 821.161.2 Гуменна

**М. І. Лаврусенко**

**РЕФЛЕКСІЯ ЯК ПРИНЦИП ХУДОЖНЬОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ  
ПРАІСТОРИЇ УКРАЇНИ В РОМАНІ  
ДОКІЇ ГУМЕННОЇ “ЗОЛОТИЙ ПЛУГ”**

Літературна спадщина діаспорної письменниці Д. Гуменної мало відома пересічному українському читачеві. Хоча після здобуття незалежності нашою державою ім'я цієї авторки повернуто у вітчизняний мистецько-художній процес, лише кілька її творів були видані на батьківщині: “Діти Чумацького Шляху”, “Хрещатий яр”, “Благослови, мати!”. А доробок цієї авторки складають ще й унікальні за своїм змістом есе, романи, повісті й новели на дохристиянську тематику “Минуле пливе у прийдешнє”, “Родинний альбом”, “Золотий плуг”, “Велике Цабе”, “Небесний змій”, “Прогулянка алеями мільйоноліть”, Предметом художнього осмислення цих творів стала доба Трипілля та Скіфії – часи світанку цивілізації на теренах України, не зафіксовані в писемних джерелах.

Ця тема в доробку Д. Гуменної не залишилась поза увагою літературознавчих розвідок. Оцінку історичній прозі письменниці дали П. Сорока [12], В. Петров [8], Т. Николук (Т. Садівська) [6;7;11], М. Лаврусенко [3;4] та ін. Є в працях зазначених авторів і згадка або побіжний аналіз роману “Золотий плуг” – твору, з якого читач відкриє для себе не лише праісторію України, а й радянське буття нашої батьківщини 30-40 років ХХ ст. Зауважимо, що найґрунтовніші фахові висновки щодо цього роману представлено в монографії П. Сороки “Докія Гуменна. Літературний портрет” [12] та статті Т. Николук “Інтертекстуальні особливості роману Докії Гуменної “Золотий плуг” [6], однак розмова про цей твір, на наш погляд, ще не вичерпана.

Отож, у цьому дослідженні ми ставимо собі на меті, враховуючи досвід літературознавчих оцінок здобутків письменниці, висвітлити типи рефлексій наукових знань з дохристиянської доби та форми викладу їх у романі Д. Гуменної “Золотий плуг”. Завдання, яке ставить перед собою автор статті, безперечно, не дасть цілісного уявлення й вичерпної оцінки твору письменниці. Пропонована розвідка стане ще одним кроком до ґрунтового дослідження зазначеного роману й історичної прози авторки загалом.

Як твердить літературознавча наука, рефлексія – “емоційне осмислення у художньому творі автором власних переживань, роздуми над динамікою душевного стану” [5, с. 590]. Однак зауважимо, філософи цей термін використовують для позначення такої риси людського пізнання, як “дослідження самого пізнавального акту, діяльності самопізнання, що дає змогу розкрити специфіку духовного

світу людини” [14, с. 577]. Психологи визначають рефлексію як “процес самопізнання суб’єктом внутрішніх психічних актів і станів” [10, с. 340 – 341]. Вона (рефлексія) досліджується в межах чотирьох аспектів: кооперативного (спільна діяльність людей різних професій), комунікативного (міжособистісне сприймання), інтелектуального (когнітивного) (вміння виділяти, аналізувати і співвідносити з предметною діяльністю дії) та особистісного (осмислення власного сприйняття проблеми) [13]. Саме цими теоретичними підходами ми будемо керуватися, аналізуючи роман Д. Гуменної “Золотий плуг”.

Зауважимо, що авторці рефлексійний шлях осягнення дохристиянської епохи був дуже близьким і зрозумілим, адже вона сама вивчала історичні праці, була учасником археологічних розкопок трипільських поселень. Саме на осмисленні побаченого й прочитаного будувалися письменницькі роздуми в науково-популярних творах “Благослови, мати!”, “Родинний альбом”, “Минуле пливе у прийдешнє”. У художніх же творах Д. Гуменна намагалася “подивитися зі сторони” на розвиток думок своїх сучасників (роман “Золотий плуг”, збірка новел “Прогулянка алеями мільйоноліть”) чи інопланетних мешканців (повість “Небесний змії”), які оцінюють доісторичну епоху України.

На думку П. Сороки, роман “Золотий плуг” – це щасливо віднайдена оригінальна форма белетристичної оповіді, що дозволила розповісти про минуле цікаво й захоплююче” [12, с. 389]. Читача тримає в полоні любовна інтрига твору – стосунки історика Миколи Мадія й письменниці Гаїни Сай. Змальовуючи долю своїх героїв, Д. Гуменна знайомить нас із їхніми роздумами про дописемні часи нашої землі.

Якщо в повісті “Небесний змії” та збірці мікронovel “Прогулянка алеями мільйоноліть” авторка пропонувала читачам ідеальну картину осмислення прадавньої історії України чи то інопланетянами, чи то землянами-українцями, які живуть в еміграції, то в романі “Золотий плуг” мисткиня змальовує долю студента Миколи Мадія, який в радянській державі робить спробу дослідити дохристиянське минуле свого народу. Він спочатку не розуміє, що тема його розвідки йде врозріз з ідеологією влади. “Це свідчить про те, що над людиною тяжіє якась вища сила, саме вона веде її, диктує лінію поведінки, змушує ігнорувати суспільну небезпеку” [12, с. 390]. Але коли історія починає відкривати юнакові свої таємниці, мрії про наукову кар’єру руйнуються.

Рефлексія подій скіфської доби на Україні Мадієм (її варто визначити як когнітивну, особистісну й комунікативну (домінує перша й друга)) відбувається через аналіз писемних джерел того часу, історико-археологічних наукових розвідок, лінгвістичних даних, фольклору та міфології. У цьому романі через авторську мову, діалоги та внутрішні роздуми персонажа письменниця не просто намагається синтезувати різнофахові дані, а розкрити експресію мислення, простежити хід думки конкретної людини, яка одержима метою правдиво описати історію

дохристиянського буття України і якій на заваді стає радянська ідеологія, що не вітає таких досліджень.

Варто зауважити, що хід аналізу Миколою долі Скіфії Д. Гуменна починає з осмислення ним найважливішого писемного джерела тієї епохи – “Історії” Геродота. Цитуючи цього автора або посилаючись на нього, письменниця у внутрішніх роздумах героя подає коментарі до історії кочовиків. Спочатку розуміння цієї проблеми Миколою не систематизоване: “Якби так фільмом зловити його думки, то на плівці знайшлася химерна мішанина”, – зауважує авторка [2, с. 17]. Проте заглиблення в науковий матеріал починає вибудовувати в уяві героя серйозні, науково достовірні висновки щодо скіфів. Кожне з міркувань Миколи, оперте на цитування праці Геродота, М. Грушевського, Біблії, – це уявна картина, стоп-кадр з філософським коментарем подій давнини. Мадієвій оцінці піддаються суспільна організація кочовиків, їхні звичаї, традиції, зв’язок з народами Індії, Кавказу, Персії. У цьому плані висновки героя не суперечать історичній правді. Об’єктивністю відзначається й систематизація наукових знань щодо спірних питань історії скотарів: “Ні, мабуть, мають слушність ті, що вважають їх зайдами з Азії, іраномовними кочовиками. Десь з’явилися, побули й так само раптово десь поділися. Вважається, що їх поглинуло слов’янське море й у ньому вони розплилися, безслідно зникли” [2, с. 17]. Правдивість цього художнього висновку, спираючись на Геродота, підтверджує Н. Полонська-Василенко: “Геродот був у Ольвії, бачив там скитів і писав, що скити прийшли з Азії і вигнали кіммерійців” [9, с. 57 – 58]. Сучасний дослідник О. О. Чайченко також твердить: “У скитський час на всій території України не відбулось змін археологічних культур привнесенням їх зовнішніми носіями. Відбулося взаємне проникнення культур на місцево-регіональному рівні в процесі розвитку” [15, с. 256].

Микола осмислює загальні тенденції розвитку скіфського суспільства, міркує над археологічними знахідками прадавньої доби, висловлює, зокрема, свої думки щодо одягу, зброї, кінської зброї. Стиль викладу позиції героя нагадує науково-популярні твори Д. Гуменної. Читаючи в книгозбірні монографії та звіти про золоті скарби скіфів, їхній побут, герой белетризує ці відомості: “Ті, що жили в часи висипання могил, мали дуже комплексне побутове устаткування, високу техніку обробки шкіри, металю, дерева, складні й розвинені ритуали та міти. Друге, що вразило дослідників, – надзвичайно високий естетизм, що ним був перетканий увесь побут цих людей. Нема речі, щоб не була прикрашена” [2, с. 74]. Коли ж Мадій від відтворення чужих думок переходить до власних, то вони доповнюються ще й оригінальними висновками щодо зв’язку скіфів з реаліями української історії: “Або ж одяга: та хіба ж на цих золотих і електричних вазах не відтворено наших дядьків, – з бородами, з башликами, у шараварах, сачках?” [2, с. 18]. Микола також проводить типологічні паралелі між скіфами й

запорожцями, порівнюючи військову спритність та традиції. У цьому випадку висновки героя відбивають позицію М. Грушевського, який вказував на ідентичність звичаю побратимства у скіфів і козаків [1].

У внутрішніх роздумах Мадія присутні лінгвістичні спостереження, які доповнюють висновки героя щодо скіфської доби. Вони побудовані, як і в інших творах письменниці, на типологічному зіставленні фонетично та лексично близьких слів різних мов, на пошуку рідно- та різномовних синонімів, що слугують матеріалом для пояснення значення слова чи його етимології. Авторка пише: “На Миколину думку, то що за різниця між словами скотар і скит? Може це й є значення цього слова, що об нього розбивають собі лоби вже ціле століття вчені? То, мабуть, скити – як звали їх греки, саки – як звалися вони у персів, аскгузаї – як вони були відомі в Передній Азії та Месопотамії, чи ашкеназ – як звала їх Біблія, все це однаково шкірятники...” [2, с. 28]. За такою ж логікою подані міркування Мадія щодо слів “арій”, “сай” та ін.

Оцінка історії Скіфії головним героєм роману простежується й на рівні міфології. Її аналіз відбувається за тією ж схемою, що й історії та археології. Микола спочатку констатує відомості про віру й богів скіфів, коментує їх, а потім пропонує власне бачення, проводить оригінальні паралелі з традиціями та віруваннями українців. У його міркуваннях досліджено, наприклад, зв’язок між легендами кочових народів, зокрема скіфським богом Аресом і слов’янським Ярилом та ін. Також Мадій по-своєму, наприклад, трактує символіку відомої скіфської легенди про золотий плуг, золоте ярмо, золоту сокиру й золоту чашу: “Плуг і ярмо – символ орачів-хліборобів, що орали волами. Сокира – символ приходців-“бронзовиків”, що розсіялися по мапі Євразії із своїми сокирами-зброєю. Чаша – символ кровної спорідненості народу, що витворився з усіх цих метаморфоз на державотворчих антських дріжках” [2, с. 148].

Осмислення Мадієм праісторії України подається Д. Гуменною через внутрішнє мовлення героя, авторську оповідь, проте письменниця вдається й до “відкритої”, діалогічної рефлексії (комунікативний рівень) подій скіфської доби персонажем. Така форма викладу простежується тоді, коли Микола розповідає своїй подрузі Майї казку про амазонок, коли разом з археологом Тарасом та його дружиною Аріадною шукає типологічну близькість між культурою трипільців, скіфів і сучасних українців. Авторка й сама вступає в уявний діалог зі своїм героєм, вона повертає його увагу в потрібне русло, наприклад: “Сором, тобі, Миколо, що ти втямиш, чому це так. Хіба ти забув стародавній переказ про своє походження від спільного предка? Кожна дитина знає, а ти забув її. То слухай же!” [2, с. 125].

Прикметною ознакою роману “Золотий плуг” є пошуки героями паралелей між буттям українців ХХ ст. й далекими кочовиками. Микола ототожнює себе зі скіфським ватагом Мадієм, свою ж кохану Гаїну Сай відносить до нащадків славетного царського роду саїв. Молоді люди країни Рад, у прізвищах яких відбилась славне минуле нашої землі,

відчувають свою зайвість у новій державі, бо прагнуть пізнати національну історію. “Сай! Дві з половиною тисячі років – досить часу, щоб перетворитися із степової принцеси на куркульське охвістя” [1, с. 32], – міркує Микола над прізвиськом і трагічною письменницькою долею Гаїни. Та й власна історія життя героя виявилася не кращою, бо його дипломна робота оцінена як: “Буржуазний націоналізм, рабське наслідування ворожих концепцій контрреволюційного історика Михайла Грушевського...” [2, с. 162]. Герой відзначає схожість суспільних процесів у скіфській і радянській Україні. Вожді кочовиків “чомусь нагадують Миколі нашу партійну аристократію, різних князків-секретарів райпарткомів” [2, с. 144], – зазначає Д. Гуменна. Мадій вражений, що про рабовласницьку Скитію треба було писати “за вказівками мудрого нашого вождя товариша Сталіна...” [2, с. 207]. “Що ж ті раби у Скитії робили? – читаємо у внутрішніх роздумах юнака. – Ні міст, ні колгоспів не було, Біломорканалу скити не будували даровою силою тисяч рабів...” [2, с. 207]. Отже, студент-історик розуміє, що радянські закони куди жорстокіші й антигуманніші за правила життя, що були у скіфів-кочівників.

Вміння аналізувати й зіставляти події дохристиянської історії з сучасністю, висувати власне розуміння праминулого України й ділитися своїми роздумами з іншими, виховуючи в такий спосіб гордість за свою батьківщину, – ось ті риси, якими наділяє авторка головного персонажа свого роману “Золотий плуг” Миколу Мадія. Але такий ідеальний, з письменницької оцінки, герой реалізації як науковець у радянському суспільстві не буде мати. Д. Гуменна це розуміє й не вибудовує щасливої розв’язки твору. Через свого персонажа вона показує, що власні роздуми й оцінки фактів національної історії у радянську епоху можливі були лише в неозвучених міркуваннях (когнітивна, особистісна рефлексія) і, зрідка, у розмові з довіреними людьми-однотумцями (комунікативна рефлексія). Влада намагалася позбавити людину пам’яті минулого, закликала починати нове життя з чистої сторінки. Микола, захоплений скіфською добою, і його кохана Гаїна, що писала правду про сучасне життя (автобіографічний момент – Д. Гуменну також відсторонили від літературної діяльності за правдомовні статті про радянську колективізацію), за романом, є ворогами політичної системи країни. Але на них письменниця покладає місію духовних рятівників нації, бо герої знають і цінують свою історію, бачать у сучасному відгомін попередніх епох.

Осмислення роману Д. Гуменної “Золотий плуг”, як і творчості письменниці загалом, ще потребує серйозних розвідок. Наше дослідження – це ще одна спроба розкодувати специфіку художніх здобутків авторки, що утверджують віру в незламність української нації, самобутність її культури.



### **Література**

- 1. Грушевський М.** Ілюстрована історія України / Михайло Грушевський – К. : Наукова думка, 1992. – 543 с. **2. Гуменна Д.** Золотий плуг / Докія Гуменна – Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників “Слово”, 1968. – 288 с. **3. Лаврусенко М.** Трипільський світ в художньому осмисленні Докії Гуменної (на матеріалі повісті “Велике Цабе”) / Марія Лаврусенко // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2004. – №3. – С. 192 – 204. **4. Лаврусенко М.** Українська прадавнина у повісті Докії Гуменної “Небесний змії” / Марія Лаврусенко // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград, 2005. – Випуск 56. – С. 188 – 197. **5. Літературознавчий словник-довідник** [за ред. Р. Т. Гром'яка] – К. : Видавничий центр “Академія”, 1997. – 750 с. **6. Ніколюк Т.** Інтертекстуальні особливості роману Докії Гуменної “Золотий плуг” / Тамара Ніколюк // Мова і культура. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11. – Т. XIII (125) – С. 46 – 52. **7. Ніколюк Т.** Інтертекстуальність як спосіб “інакомовлення” у повісті Докії Гуменної “Небесний змії” / Тамара Ніколюк // Слово і час. – 2005. – № 10. – С. 22 – 30. **8. Петров В.** Лист-рецензія / Віктор Петров // Гуменна Д. Велике Цабе. – Нью-Йорк, 1952. – С. 149 – 155. **9. Полонська-Василенко Н.** Історія України: У 2 т. – Т. 1. До середини XVII століття / Наталя Полонська-Василенко – К. : Либідь, 1992. – 640 с. **10. Психологія. Словарь** / [под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского]. – М. : Политиздат, 1990. – С. 340 – 341. **11. Садівська Т.** Твори Докії Гуменної в контексті “наукової белетристики” / Тамара Садівська // Слово і час. – 2004. – №3. – С. 70 – 76. **12. Сорока П.** Докія Гуменна. Літературний портрет / Петро Сорока. – Тернопіль, 2003. – 495с. **13. Турчин Т.** Особитісна рефлексія як предмет психології / Тетяна Турчин // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до публікації: [http://www.interklasa.pl/portal/dokumenty/r\\_mowa/strony\\_ukr02/psychologia/refleksja.htm](http://www.interklasa.pl/portal/dokumenty/r_mowa/strony_ukr02/psychologia/refleksja.htm). **14. Філософський словник** / [за ред. В. І. Шинкарука]. – К. : Головна редакція української енциклопедії, 1986. – 796 с. **15. Чайченко О. О.** Укри – арії. Дослідження родоводу українців / О. О. Чайченко. – К. : Варта, 2003. – 301 с.

#### **Лаврусенко М. І. Рефлексія як принцип художньої реконструкції праісторії України в романі Докії Гуменної “Золотий плуг”**

У статті досліджується специфіка презентації праісторії України в романі Д. Гуменної “Золотий плуг”, зокрема акцентується на рефлексії як головному принципі представлення наукових знань з дохристиянських часів нашої землі.

*Ключові слова:* Докиа Гуменна, дохристиянська історія України, когнітивна, особистісна, комунікативна рефлексії, внутрішнє мовлення, авторська оповідь, діалог.

**Лаврусенко М. І. Рефлексия как принцип художественной реконструкции праистории Украины в романе Докии Гуменной “Золотой плуг”**

В статье исследуется специфика презентации праистории Украины в романе Д. Гуменной “Золотой плуг”, в частности акцентируется на рефлексии как главном принципе представления научных знаний с дохристианских времен нашей земли.

*Ключевые слова:* Докиа Гуменная, дохристианская история Украины, когнитивная, личностная, коммуникативная рефлексии, внутренняя речь, авторская речь, диалог.

**Lavrusenko M. I. Reflection as principle of artistic reconstruction of Pre-christian times of Ukraine in the novel “The Golden plough” by Dokiya Gumenna**

In the article the specificity of Pre-christian times of Ukraine presentation in the novel “The Golden plough” by D. Gumenna is investigated, in particular accent is made on a reflection as the main principle of scientific knowledge representation from Pre-christian times.

*Key words:* Dokiya Gumenna, pre-christian history of Ukraine, cognitive, personal, communicative reflections, internal speech, author's speech, dialog.

УДК 821.161.2-2.09+929 Старицький+7.094

**О. А. Лапко**

**“НОВОРІЧНИЙ МЮЗИКЛ”  
М. ПАПЕРНИКА “ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ”  
ЯК АДАПТАЦІЯ П’ЄСИ М. СТАРИЦЬКОГО  
ДО РОЗВАЖАЛЬНОГО ЖАНРУ**

Телевізійні канали щороку пропонують глядачам розважальний жанр, що вже набув певних усталених рис, – новорічні музичні проекти, створені, як правило, за відомими літературними сюжетами: “Вечори на хуторі біля Диканьки” (режисер С. Горов, 2002), “Попелюшка” (режисер С. Горов, 2002), “Снігова королева” (режисер М. Паперник, 2003), “Шалений день, або Весілля Фігаро” (режисер С. Горов, 2003), “Сорочинський ярмарок” (режисер С. Горов, 2004), “За двома зайцями” (режисер М. Паперник, 2004) та ін. Специфіка прочитання літературного

першоджерела в них визначається, на наш погляд, тими самими чинниками, що зумовлюють трансформацію художнього змісту в процесі переведення твору письменства у формат ігрового кіно. Разом із тим, інтерпретація літературного матеріалу набуває певних особливостей, пов'язаних із його адаптацією до своєрідного розважального жанру.

Новорічні музичні проекти в цілому відповідають канону кіномюзиклу та власне мюзиклу як музично-драматичному жанру [докладно про специфіку цих жанрів див.: 1, с. 142 – 143; 2, с. 6 – 7; 3, с. 5], характеризуються динамічним розгортанням дії, яскравістю і барвистістю декорацій та костюмів, синтетичністю, дискретною музично-драматичною формою, яка передбачає органічну інтеграцію музично-хореографічних номерів у сюжетну канву, а також розважальністю, наявністю мелодраматичної лінії, інтриги, проте, на думку А. Іванчик, певною мірою відрізняються від зразків цих жанрів, оскільки “мають шоубізнесову, мозаїчну, кліпову, а точніше попсову побудову, вигідно показуючи естрадного виконавця (непрофесійного актора) в контексті успішного літературного сюжету” [3, с. 7]. Дослідниця пропонує вживати на позначення цього жанру термін “телемюзикл”, адже він “створюється брендовими телеканалами і не має прокату у кінотеатрах” [3, с. 7].

“Новорічний телемюзикл” є досить своєрідним явищем сучасної масової культури, яке постає на перетині художньої літератури, ігрового кіно, естради, театраль-но-музичного мистецтва. Його наукове осмислення тільки розпочинається, зокрема, у цитованій праці А. Іванчик окреслюються ті специфічні риси, що відмежовують його від класичного кіномюзиклу [3]. Хоча дослідження “новорічного телемюзиклу” має не лише мистецтвознавчу, але й літературознавчу перспективу, залишається зовсім не висвітленим питання про особливості втілення літературного сюжету і трансформацію художнього змісту літературного першоджерела у цій модифікації синтетичного жанру. З'ясування специфіки такої трансформації в процесі порівняльного аналізу літературного твору та його екранної версії, на наш погляд, дозволяє глибше осягнути як поезику конкретних творів, так і особливості художньої мови окремих видів мистецтва та сутність їх взаємодії у єдиному просторі сучасної культури. Отже, мета нашої роботи полягає у спробі з'ясувати особливості інтерпретаційного прочитання літературного першоджерела в телемюзиклі М. Паперника “За двома зайцями”.

Оскільки “текст має здатність зберігати пам'ять про свої колишні контексти... входить у зв'язки з культурною пам'яттю і традицією і відкладається у свідомості аудиторії”, рецепція твору актуалізує його інтерпретації” [4, с. 30]. У новорічному телемюзиклі “За двома зайцями” ураховується ефект “пам'яті тексту” про попередні прочитання: як повідомляє “голос за кадром” на початку фільму, увазі глядача пропонується не просто нагадування “старої історії”, а історія, що

повторюється “у новому місті з новими героями” [5]. Подібна рецептивна настанова вмотивовує і зміну історичного колориту, і наповнення сюжету реаліями сьогодення, і наближення персонажів до певного типажу кінця ХХ – початку ХХІ століття, зміну їх імен і навіть нове звучання їх діалогів. Так, замість крамаря Прокопа Сірка з’являється власник супермаркетів Коля Коров’як. Проня, яка навчалась у пансіоні шляхетних дівчат, перетворюється на Тоню, що мріє про сцену і навіть намагається реалізувати себе на “Фабриці зірок” (щоправда, зазнає фіаско), “промотаний цилюрник” Голохвостий, який ушляхетнює своє прізвище, називаючи себе Галахвастовим, та удає з себе успішного комерсанта, – на збанкрутілого власника перукарні Льошу Чижа, що іменує себе стилістом міжнародного класу Олексієм Чижовим. Образ перекупки Секлити Лимарихи трансформується у не менш колоритний образ продавщиці новорічних ялинок Світлани Марківни – саме ця зміна привносить новорічну атрибутику. Побутові деталі, згадувані у п’єсі М. Старицького, дістають осучаснені відповідники: нагріте шампанське – торт із петардами замість свічок, чепчик з червоними стрічками – супермодні перука та боа тощо. Із загальної стилістики кінця ХХ – початку ХХІ століття “випадає” хіба що ретро-дизайн автомобілів. Отже, прочитання сюжету комедії “За двома зайцями” у мюзиклі М. Паперника дистанціюється і від літературного першоджерела, і від його успішної екранізації, здійсненої В. Івановим у 1961 році. Із п’єсою М. Старицького нову інтерпретацію об’єднує лише загальна схема розгортання подій, спроектована на реалії зовсім іншої доби. Проте і сама схема розвитку дії зазнає суттєвої трансформації, зумовленої потребою адаптувати літературний сюжет до специфіки жанру.

Хоча М. Паперник заявляв, що не буде обігрувати фільм-прототип [6, с. 10], автори новорічного телемюзиклу іноді усе ж відштовхуються не від твору М. Старицького, а від його кіноверсії, відтак окремі епізоди сприймаються як інтерпретація інтерпретації літературного першоджерела. Услід за В. Івановим, М. Паперник обирає своєрідний спосіб побудови епізодів експозиції. Якщо у п’єсі це діалог Сірків, розмова кожум’яцьких парубків та монолог Голохвостого, виголошений на самоті, то в її екранному втіленні експозицію становлять динамічні сценки, прокоментовані “голосом за кадром”, які виконують функцію презентації не лише центральних, але й деяких другорядних дійових осіб (Голохвостого-Чижа, подружжя Сірків-Коров’яків, Секлити-Марківни, її приятельок). В обох випадках образ головного персонажа доповнений образами його приятелів, а також введені епізоди, яких немає у М. Старицького: сцена, у якій Голохвостий-Чиж приходиться до рятівної ідеї одружитися з Пронею-Тонею, епізод укладання угоди між ним та його кредитором, його перша зустріч з Галею (вони сприймаються як переведення монологу центрального персонажа [7, с. 358 – 359] в аудіовізуальний формат). Водночас подруги Тоні з їх глузливими зауваженнями більше схожі на задрісниць Настю й Наталку з твору

М. Старицького, ніж на відповідних дійових осіб (Устю і Настю) з його екранізації, репліки яких редуковані до мінімуму. У телемюзиклі приятельки Марківни, Соня і Валя, отримують нові “професії”: одна продає квіти, інша – лікарські трави; як бачимо, художнє вирішення образу останньої актуалізує не літературний прототип (черевичниця Устя), а образ Секлиної куми – “слуги народної медицини” – з кінострічки В. Іванова. Епізод, у якому Тоня намагається назвати домашню робітницю вишуканим ім’ям “Люсія” (“Люсія! Люсія! Люська!” [5]), так само є своєрідним цитуванням екранізації комедії. Таким чином, телемюзикл усе ж несе відбиток “пам’яті тексту”, актуалізуючи не тільки (а в окремих епізодах і не стільки) літературний сюжет, але і його попередню кіноверсію.

Загальним вектором трансформації художнього змісту п’єси М. Старицького в екранізації В. Іванова і – ще більшою мірою – у телемюзиклі М. Паперника, на наш погляд, є нівеляція дидактично-викривальної, “серйозної” складової та усе більш увиразнюване акцентування розважальності, що в цілому відповідає жанровій природі екранних утілень твору. Блискучі комічні сцени у п’єсі М. Старицького оприявнюють не лише дидактичну настанову не “ганятися за двома зайцями” (на що вказує заголовок – алюзія до відомого прислів’я), але й проблему маргіналізації особистості, її відриву від свого середовища і культурної традиції.

У літературному першоджерелі основою конфлікту виступає не тільки зіткнення інтересів дійових осіб, але й протиставлення свідомостей маргінала і носія певної культурної традиції. Проня і Голохвостий вирізняються на тлі оточення поверховим засвоєнням чужої культури, що і надає цим персонажам комічності. Конфліктність відчувається у стосунках Проні з батьками, які не завжди схвалюють “новації” своєї дочки і навіть намагаються чинити їй опір (хоча й пасивний). Неприйняття доччиної поведінки звучить насамперед у репліках старого Сірка (достатньо навести згадки про пансіон у різних варіаціях: “Отой пенціон у мене ось де! (Показує на потилицю)”); “В пенціоні не були...” [7, с. 372, 374] тощо). Цей персонаж приходиться до усвідомлення власної помилки: “По-моєму, оті панські науки та примхи тільки перекурили дочку” [7, с. 371]. Прихильник традиційного укладу життя, Прокіп Сірко бажає видати Проню заміж “за міщанина, трудящого чоловіка; такий би і гроші не розтринькав, і дитину б жалував, і нас би не зневажав, держався б свого звичаю” [7, с. 371]. Однак і на його свідомості позначилось прагнення бути причетним до іншої, на його погляд, рафінованої культури. Старий Сірко ставить себе значно вище від простої перекупки Секлити, усе ж хвалиться перед нею перебуванням Проні у такому ненависному “пенціоні”, задовольняє (хоч і не без певного опору) доччині примхи і навіть перекучує “по-благородньому” власне прізвище (“Не Сірко, а Серков!” [7, с. 376]).

В. Іванов суттєво змінює саму концепцію образів старих Сірків, зводячи майже до мінімуму ті риси, які спонукають сприймати персонажів як антитезу Проні і Голохвостому. У кіноверсії комедії протистояння Проні та її батьків значно послаблюється, їх незадоволення поведінкою дочки дістає вираження хіба що в небажанні Сірчихи зняти “міщанську хустку” (таку носили і її бабка, і мати), у її несміливих зауваженнях щодо Прониного поведіння з тіткою та у відповідно проінтонованій репліці-рефрені батька “Пенціон!”. Задля досягнення динамічності дії в екранному втіленні комедії М. Старицького вилучено значну кількість реплік старих Сірків, у яких звучить критична оцінка доччиних учинків, що оприявнює певну життєву мудрість, оперту на традиції. Без сумніву, у кінематографічному прочитанні п’єси образи Сірків набувають іще більшої комічності, але й утрачають свою неоднозначність. В екранізації В. Іванова усе ж залишається озвучена Сірчихою фраза “Простота не гріх!”, яка спонукає розглядати конфлікт поколінь у вимірі антитези “традиційне – запозичене”, адже простота стає синонімом традиції, за яку тримаються старі Сірки. М. Паперник остаточно згладжує конфліктність у родині Коров’яків. Ставлення Люсі і Колі до своєї дочки – замилювання і повне схвалення, що унеможливорює критичну оцінку, яка обмежується хіба що спробою матері виправляти мовленнєві помилки Тоні. “Перевдягання” її батьків перед візитом Чижа вписується в параметри “буденне – гламурне”, але не “традиційне – запозичене” (як у п’єсі та її екранізації). В результаті постає комічний мікс зі спортивного костюма, коштовних прикрас і капелюшка.

Одним із найважливіших засобів зображення Голохвостого як маргіналізованої особистості виступають уїдливі сатиричні характеристики, які він дістає від Степана та інших хлопців з Подолу (“Натягне штани-галанці, узе чоботи на рипах, та ще напне на голову капелюха, та й дметься, як шкурат на огні!” [7, с. 355]). У кіноверсії комедії вони вилучені, однак протиставлення Голохвостого та міщан з його середовища залишається відчутним завдяки сповненій іронії сцені на Володимирській гірці. У новому екранному втіленні сюжету немає жодного епізоду, який міг би бути аналогом словесних “дуелей” між Голохвостим і парубками з Подолу, адже Льоша Чиж, як персонаж новорічного телемюзиклу, має бути об’єктом висміювання рівно настільки, наскільки дозволяє жанр. Про це свідчить і трансформація змісту пісень-самохарактеристик Голохвостого в екранізації В. Іванова та центрального персонажа телемюзиклу. В обох випадках вокальні номери виконують функцію своєрідної презентації героя, але пісня Голохвостого і його приятелів має сатирично-викривальний характер, оскільки через досить відверте розкриття своїх життєвих пріоритетів (“А ми підем вип’єм, погуляєм – в цьому все життя і весь наш резон” [8]) персонажі постають у невідповідному світлі, тоді як у пісні “Дар” подібне забарвлення відсутнє: у ній йдеться лише про вміння Чижа виходити з будь-якої скрутної ситуації, що подається (хоча й не без певної іронії) як його

чеснота. Така концепція образу узгоджується з новим варіантом фіналу, продиктованим вимогами жанру.

У творі М. Старицького Голохвостий, що “од міщан одстав, а до панів не пристав”, за висловом В. Панченка, “у сенсі своєї одночасної належності до різних соціальних верств, професійних і національних ніш, – маргінал, людина, про яку можна сказати, що вона ні там ні сям” [9]. Подібна роздвоєність характеризує і Проню, що об’єктивується навіть на мовному рівні. Залежно від ситуації обидва персонажі розмовляють то більш-менш природною мовою, то чудернацьким українсько-російським суржилом із псевдофранцузькими вкрапленнями. Голохвостий виходить із ролі “образованої” людини, спілкуючись з Галею, Секлотою та її гостями, у монологів на самоті. У дубльованій російською мовою екранізації В. Іванова його “мовна клоунада” (В. Панченко), як і специфіка мовлення Проні, майже не відчувається, що фактично нівелює національний аспект проблеми маргіналізації. Отже, один із центральних мотивів п’єси – “мотив плачевних наслідків національного “перевертання” [9] – в її екранному втіленні набуває інших параметрів. Тональність у потрактуванні проблеми, на наш погляд, задає кількасекундний фрагмент, коли у кадр потрапляють вивіски, що рекламують іноземний крам. Таким чином, вірність національно не визначеному “своєму” тут протиставляється схилинню перед усім чужоземним. На відміну від літературних прототипів, Тоня Коров’як і Льоша Чиж не протиставлені оточенню, що живе за традицією, як відступники від цієї традиції. Швидше, інші дійові особи уподібнюються їм, а отже, маргінальність перестає бути визначальною рисою центральних персонажів, поширюючись передусім на образи батьків Тоні, Марківни та, більше того, надаючи цим персонажам комічного і навіть фарсового забарвлення.

Відповідно до вимог жанру, фіаско Голохвостого трансформується у хепі-енд – одруження Тоні й Олексія. Персонажі уникають заслуженого “покарання”, і дидактичність сюжету-першоджерела остаточно поступається місцем перед розважальністю, а у фінал телемюзиклу привноситься цілком доречний для жанру мотив новорічного дива, що відлунує і в заключній пісні.

Вилучення епізодів, які оприявнюють окремі аспекти конфліктних відношень центральних персонажів та їх оточення не лише певною мірою трансформує зміст твору, але й спрощує структуру наративу, концентрує дію навколо центральної інтриги. Власне, цього й вимагає дискретна музично-драматична побудова мюзиклу. Спрощення торкнулось і форми кінонарративу, який, порівняно з попередньою кіноінтерпретацією, втрачає іронічний підтекст, створюваний, зокрема, невідповідністю візуального ряду й коментарів, які дає „голос за кадром” в епізодах експозиції.

Літературний сюжет, використаний у телемюзиклі “За двома зайцями”, адаптується не тільки до специфіки жанру, а й до сприйняття в

контексті сучасної масової культури. Ця адаптація відбувається не лише завдяки перенесенню дії в сучасність, наближенню персонажів твору до певного типажу кінця ХХ – початку ХХІ ст. Вхідження у сучасний культурний простір забезпечує інтертекстуальність, зокрема алюзії, джерелами яких є широко відомі кінофільми: “Службовий роман” (неочікуване перевтілення Марківни під час святкування дня народження завдяки цитатам сприймається як пародійне повторення метаморфози Людмили Прокопівни), “Суєта суєт” (працівниця РАГСу цитує головну героїню: “Зійдіть з килима!”), “Іронія долі” (Чиж наспівує одну з пісень із кінофільму) та ін. Однією з доміант образу Марківни (“дружини прапорщика”, як вона себе називає) так само є алюзія: художнє вирішення зовнішності героїні, стиль поведінки та висловлювань відсилають до образу прапорщика – центрального персонажа сучасного армійського фольклору.

На думку Ю. Лотмана, “міфологізована особистість актора виявляється у фільмі не меншою реальністю, ніж його роль” [10, с. 118]. Це спостереження актуальне передусім для жанру телемюзиклу, у якому імідж естрадних артистів, що виконують головні ролі, накладається на характери персонажів (а часто й заступає їх). Отже, Тоня Коров’як сприймається не інакше як Алла Пугачова, що “приміряє” нове амплуа [6, с. 10] і навіть вдається до самопародіювання. Видається достатньо органічним поєднання іміджу пародиста Максима Галкіна й авантюрного характеру його героя, який постійно грає роль, удає з себе іншого. Причому навіть пародіювання В. Жиріновського та Маші Распутіної не виводить виконавця з образу персонажа. Образ Марківни (починаючи від зовнішності й завершуючи особливостями мовлення) цілком витриманий у стилістиці Верки Сердючки. Андрій Данилко грає Верку Сердючку, яка грає Марківну.

Отже, у телемюзиклі “За двома зайцями” переосмислюється не лише сюжет комедії М. Старицького, але й її кіноінтерпретація, здійснена режисером В. Івановим. Слід зазначити, що таке переосмислення попередньої кіноверсії літературного першоджерела відбувається в параметрах дистанціювання / наслідування. Адаптація літературного сюжету до жанру “новорічного телемюзиклу” зумовлює суттєві зміни у схемі розвитку подій (зокрема новий варіант фіналу) та в концепції образів дійових осіб, насамперед центрального персонажа, а також редуцію конфліктних відношень, які оприявнюють антитезу “традиційне – запозичене” і виводять проблематику твору зі сфери лише морально-етичних питань.

### **Література**

**1. Волынцев А.** Азбука жанра / А. Волынцев // Театр. – 1967. – № 9. – С. 141 – 147. **2. Кампус Э.** О мюзикле / Э. Кампус. – Ленинград : Музыка, 1983. – 128 с. **3. Іванчик А.** Кіномюзикл: ретроспектива та сучасність / Іванчик Ангеліна Олександрівна // Мистецтвознавчі



записки. – 2009. – Вип. 16 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mz/2009\\_16/17.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2009_16/17.pdf).  
**4. Ткаченко А.** Гоголь і кіно: інтертекстуальні та інтерсеміотичні моделі / А. О. Ткаченко // VII Міжнародні Гоголівські читання : [зб. наукових праць] / Полтавський державний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка. – Полтава, 2004. – С. 29 – 33.  
**5. За двома зайцями** (реж. М. Паперник), 2004.  
**6. Соколовская Я.** Максим Паперник, режиссер: Кая и Герду сыграют Николай Басков и Кристина Орбакайте / Янина Соколовская // Известия. – 2003. – 29 ноября. – С. 10.  
**7. Старицький М.** Твори : в 6 т. / Михайло Старицький. – К. : Дніпро, 1989 – 1990. – Т. 2 : Драматичні твори. – 1989. – 575 с.  
**8. За двома зайцями** (реж. В. Іванов), 1961.  
**9. Панченко В.** Голохвостий іде! Комедія Михайла Старицького “За двома зайцями” як національний хіт / Володимир Панченко // День. – 2004. – 16 січня // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/24619/>.  
**10. Лотман Ю.** Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Эсти Раамат, 1973. – 124 с.

**Лапко О. А. “Новорічний мюзикл” М. Паперника “За двома зайцями” як адаптація п’єси М. Старицького до розважального жанру**

У статті подається компаративний аналіз комедії М. Старицького “За двома зайцями” та “новорічного мюзиклу” М. Паперника, створеного за мотивами цієї п’єси. Авторка робить спробу виявити й описати окремі аспекти трансформації художнього змісту літературного твору, яка характеризує його втілення у форматі “новорічного мюзиклу”.

*Ключові слова:* “новорічний мюзикл”, екранізація, інтерсеміотичне перекодування.

**Лапко О. А. “Новогодний мюзикл” М. Паперника “За двома зайцями” как адаптация пьесы М. Старицкого к развлекательному жанру**

В статье подается компаративный анализ комедии М. Старицкого “За двумя зайцами” и “новогоднего мюзикла” М. Паперника, созданного по мотивам этой пьесы. Автор предпринимает попытку выявить и описать отдельные аспекты трансформации художественного содержания литературного произведения, которая характеризует его воплощение в формате “новогоднего мюзикла”.

*Ключевые слова:* “новогодний мюзикл”, экранизация, интерсемиотическое перекодирование.

**Lapko O. A. New Year’s musical “For two hares” by M. Papernyk as adaptation of M. Starytsky’s play to entertaining genre**

In the article comparative analysis of M. Starytsky’s comedy “For two hares” and New Year’s musical by M. Papernyk, created on basis of this play,

is made. The author makes an attempt to describe some aspects of the literary work content transformation, which takes place in the process of embodiment in the format of New Year's musical.

*Key words:* New Year's musical, screen version, intersemiotic re-coding.

УДК 821.161.2-31(092):21(043-3)

**О. В. Ларіна**

### **ПРОБЛЕМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХРИСТИЯНСЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ**

Питання української духовності і моральності, які пов'язані з віковичними християнськими традиціями, завжди цікавили українських літературознавців. За часів тоталітарного режиму в країнах колишнього Радянського Союзу проблеми впливу християнської філософії на розвиток духовності суспільства, особистості ігнорувалося в усіх сферах науки: культурології, літературознавстві, історії, політології, психології, філософії.

В останні роки значно зріс інтерес дослідників до цієї проблематики, що викликає неоднозначні, інколи навіть діаметрально протилежні погляди на проблему інтерпретації християнської філософії в художній літературі, зокрема середини ХХ ст. Сьогодні науковці намагаються по-новому осмислити морально-етичний зміст християнського вчення в цілому, звертаючись до образу Христа, Богоматері, їх загальнолюдського подвигу. Крім притчових сюжетів і мотивів, використання оповідей про діяння пророків-праведників, апостольських проповідей українська література сьогодні здійснює художнє переосмислення євангельських сюжетів у вітчизняній класичній літературі – “Марія”, Т. Шевченка, де син Божий виступає як син людський, “Давидові псалми”, “Пророк”, “Неофіти”, “Саул” та інші твори Великого Кобзаря; сонети XXXVI – XXXVIII., “Мойсей” Франка, які порушують проблему відповідальності людини за свої вчинки; “На полі крові”, “Вавілонський полон” Лесі Українки (у якій понад п'ятнадцять творів з біблійними сюжетами).

Це свідчить, що, використовуючи біблійні сюжети в українській літературі, наші письменники викривали світ насильства і пророкували народові світле майбутнє. Таким чином, на основі вивчення порівняльно-історичних передумов трансформації феномену християнства в українській літературі середини ХХ століття, ми можемо визначити особливості та тенденції художньої інтерпретації християнської філософії у період соціалізму. Саме це питання є

недостатньо дослідженим в українській літературі і вимагає додаткового наукового вивчення.

Мета статті – проаналізувати та узагальнити наукові погляди дослідників-літературознавців щодо художньої інтерпретації християнської філософії в українській літературі середини ХХ ст.; з'ясувати порівняльно-історичні передумови трансформації феномену християнства в українській літературі у період соцреалізму; виявити особливості та тенденції відображення даного питання в наукових розвідках вітчизняних вчених.

Звернення українських письменників до гуманістичного потенціалу християнського вчення, шляхи його художнього переосмислення і творча інтерпретація ставали предметом багатьох наукових пошуків. За останні десятиліття українське літературознавство поповнилося низкою наукових досліджень, пов'язаних з рецепцією Біблії в українській та світовій літературах, трансформацією, переосмисленням християнських елементів у творчості українських письменників різних літературних періодів (Є. Сверстюк [18], М. Жулинський [11], А. Нямцу [15], І. Бетко [8], В. Антофійчук [2], В. Сулима [20], М. Клочек [12] та ін.). Характерним є те, що сучасні дослідники розглядають християнство в новому ідеологічному контексті, який поступово формується у свідомості суспільства на діаметрально протилежній літературознавчій думці часів соцреалізму.

Оцінюючи історію української літератури ХХ століття з християнської позиції, не можна залишити поза увагою епоху класики. Євангельську основу творів І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та ін. [2], вплив християнства на світобачення письменників глибоко досліджено Є. Сверстюком [19], В. Антофійчуком [1], І. Бетко [8] та іншими науковцями, праці яких мають важливе значення для розвитку українського літературознавства.

Досліджуючи літературну спадщину Г. Сковороди, визначний український вчений Є. Сверстюк зазначає, що мандрівний філософ у своїй творчості керувався перш за все релігійними мотивами, закликаючи до самопізнання, віднайти своє призначення у світі [19]. Втілення християнських ідеалів дослідник вбачає також і у творах Івана Котляревського, особливо у “Наталці Полтавці” (етика, побут життя, почуття персонажів). У контексті нашого дослідження привертає увагу літературна спадщина Великого Кобзаря, в якій виокремлено не лише національний і соціальний характер творів, а християнська любов та релігійна духовність самого письменника, значимість і вплив яких на його світосприйняття доводить сучасна літературознавча думка [18].

На думку українського дослідника Є. Сверстюка, центральними у драматургії Лесі Українки стають саме колізії духу людини, хоча і не відкидаються прогресивні віяння часу, які мали вплив на творчий доробок письменниці [19, с. 54]. Продовжуючи традиції свого попередника, Н. Банацька вичерпно розкриває зміст і функції “вічних

образів” у драматичних творах письменниці крізь призму християнського сприйняття, з’ясовує причини звернення Лесі Українки до Біблії та роль християнських елементів у розкритті проблеми морально-ціннісної орієнтації особистості [7].

Питання релігійної еволюції Івана Франка, який від творчого матеріалізму прийшов до ідеалістичних мотивів (“Мойсей”, “Іван Вишенський”, “Смерть Каїна”, “Страшний суд”), неодноразово ставало предметом багатьох наукових досліджень сучасників [1, 7].

Отже, ми бачимо, що досліджуючи історичні передумови трансформації феномену християнства в українській літературі середини ХХ ст., у творчій спадщині українських письменників-класиків найглибше рефлексуються релігійні традиції.

У логіці нашого аналізу важливе значення мають погляди вітчизняних літературознавців на феномен трансформації християнства в українській літературі у період соцреалізму. Варто зауважити, що післяреволюційний період відзначився насамперед стрімким відхиленням від християнських традицій, які згодом були замінені псевдо ідеалами, що унеможлилювали існування всього релігійного і християнського в українській культурі загалом та літературі зокрема. Українські письменники прочитувалися однобічно, співзвучно з ідеологічною схемою, натомість головний смисл всієї класики – духовний – фальсифікувався через замовчування. Саме тому у тоталітарні часи християнська тема чи не найгучніше звучить в емігрантській літературі ХХ ст.

Прослідкуємо, як відбувалося звернення до проблематики християнської філософії у письменників в українській діаспорі.

Дослідженню процесів сюжетоскладання, соціально-ідеологічних факторів, які зумовили характер трансформації християнського матеріалу у прозі чи не найяскравішої діаспорної постаті – І. Багряного, – присвячували свої розвідки В. Гришко [10], О. Шугай [23], В. Усань [4], Л. Череватенко [5], М. Жулинський [11], М. Сподарець [20] та ін. Величезний крок у цьому напрямку здійснив М. Балаклицький. Науковець вперше вивчає творчість Івана Багряного з погляду “нової релігійності”, відтворює цілісну картину становлення письменника як релігійного мислителя. Окрім того, літературознавець виділяє головні ознаки української “нової релігійності”, з’ясовує сутність релігійних пошуків письменника та їх вплив на проблематику, систему образів його творів та його художній стиль [6].

Проте дослідник залишає поза увагою вивчення особливостей та тенденцій художньої інтерпретації християнської філософії у творах Івана Багряного, які впливають на визначення історичних передумов трансформації даного феномена в українській літературі середини ХХ ст.

В останні роки значну зацікавленість з боку літературної критики викликає творчість Наталени Королевої. Зокрема, видатний український вчений-літературознавець В. Антофійчук детально

розглядає “євангельський контекст” прози Наталени Королевої, передусім образ прокуратора Понтія Пилата [2]; І. Остащук [16] – концептуальні релігійно-філософські і літературні основи творчого мислення письменниці.

У радянській літературі питання інтерпретації християнських традицій та філософії відроджується лише у 50 – 60-ті роки. Новаторськими ідеями відзначалися письменники, які утверджували духовні та релігійні цінності. Одним з них був О. Гончар. Хоча деякі дослідники і вбачають неналежну глибину і розуміння ним даної проблеми [9], сьогодні, спираючись на “Щоденники” письменника, маємо змогу і потребу стверджувати про релігійність та християнську філософічність романістики Гончара.

Творчість сучасних прозаїків крізь призму релігійності чи не найглибше досліджено Ю. Прокопів, яка розглядає християнський елемент сучасної прози на матеріалі творів Степана Процюка, Юрка Гудзя, Миколи Закусила [17]. Поодинокі наукові розвідки з даної теми зустрічаються і у періодичних виданнях України.

Аналіз наукових праць щодо питання особливостей художньої інтерпретації християнської філософії та визначення порівняльно-історичних передумов їх виникнення неможливий без врахування біблійного досвіду в українській літературі. Проблему Біблії як певного культурологічного феномена творчості письменників розглядали у своїх літературознавчих студіях А. Нямцу [15], З. Савченко [18] та ін.

Першими найґрунтовнішими працями, які демонструють зв’язки української літератури зі Святим Письмом, є монографічні дослідження В. Сулими “Біблія і українська література” (1998) [21] та І. Бетко “Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX ст.” (1999) [8]. Авторка першої монографії присвятила свою роботу осмисленню проблемно-тематичної своєрідності функціонування Біблії в українській літературі XIX – початку XX ст. та проблемам поезики і жанровим особливостям аналізованого явища.

В. Сулима фундаментально розкриває основний зміст усіх книг Старого і Нового Завітів, вказала шляхи засвоєння їх українською християнською та культурно-літературною традиціями. Свої спостереження В. Сулима будує на основі величезного фактичного матеріалу, який охоплює тисячолітній здобуток української літератури в галузі художнього освоєння Біблії [21].

Величезна заслуга для вітчизняного українознавства у дослідженні цієї проблеми видатного літературознавця В. Антифійчука. Вдало використавши досвід попередніх науковців, праці яких здебільшого сконцентровані на конкретних проблемно-тематичних аспектах, автор узагальнивши, створює комплексну системну картину українського літературного процесу з погляду рецепції євангельського образно-сюжетного матеріалу. Науковець обґрунтовує інноваційну методу дослідження функціонування євангельського матеріалу в

українській літературі, визначає роль української літератури у створенні універсальних культурологічних моделей, побудованих на новозавітних ідеях, образах, мотивах. [2].

Вагомий внесок у цьому напрямку робить С. Сухарева. Досліджуючи українську польськомовну прозу кінця XIV – початку XVII ст., літературознавець пропонує герменевтичний підхід у вирішенні даної проблеми. Визначивши моделі релігійної свідомості письменників, авторка систематизує біблійні образи, паралелі та співвідношення прози поберестьейської доби, класифікує символічну лексику польськомовної полемічної прози України зазначеного історичного періоду [22].

Застосування світових методів і підходів до дослідження твору не минуло і українське літературознавство. Актуальність проблеми інтертекстуальності зумовлює виникнення праць, пов'язаних з розкриттям значення інтертексту для усвідомлення інтертеорії як світогляду XXI ст. Новаторською у цьому сенсі можна вважати наукове дослідження Г. Новікової “Українська література II половини XX ст. у біблійному інтертексті (на матеріалі В. Дрозда, Р. Іваничука, К. Мотрич)” [14]. Дослідниця відповідно до сучасних літературознавчих тенденцій уточнює категоріально-термінологічний апарат, вдало простежує закономірності розвитку інтертеорії, з'ясовує типологію та специфіку біблійних інтертекстуальних модифікацій літературних творів II половини XX ст. у культурно-історичному контексті та крізь призму національного менталітету.

Отже, у вітчизняній літературознавчій науці частково розглядалась проблема трансформації християнських традицій та християнської філософії в українську літературу. На нашу думку, заслуговують на увагу подальші дослідження питання художньої інтерпретації християнської філософії в українській літературі середини XX ст.

Таким чином, проблема вивчення особливостей художньої інтерпретації християнської філософії в українській літературі має давні корені. Звернення до історії питання щодо вивчення передумов трансформації феномену християнства в українській літературі у період соцреалізму засвідчило складність і багатоаспектність проблеми та дало змогу прослідкувати динаміку розвитку думки науковців у проблемі, що розглядається.

Так, сучасна літературознавча думка здебільшого спрямована на вирішення проблеми рецепції Біблії в українській та світовій літературі, вивченню герменевтичної складової та біблійних інтертекстуальних зв'язків з творами українських письменників.

Переосмислення ж християнських питань, їх творча інтерпретація українськими письменниками XX ст. вимагає конструктивного дослідження, яке б увібрало в себе найкращий науковий досвід не тільки літературно-критичної думки останніх десятиліть, а й мало б під собою філософське підґрунтя.

### **Література**

- 1. Антофійчук В. І.** Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ ст. : дис. ... доктора філол. наук. : спец. 10.01.01 – “Українська література” / Володимир Іванович Антофійчук. – К., 2001. – 385 с.
- 2. Антофійчук В. І.** Євангельські образи в українській літературі ХХ ст. : [монографія] / Володимир Іванович Антофійчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 335 с.
- 3. Багрянний І.** Вибрані твори: у 2 т. / Іван Багрянний ; упоряд. О. Коновал, О. Шугай ; ред. і передм. О. Шугая. – Т. І. – К. : Юніверс, 2006. – 584 с.
- 4. Багрянний І. П.** Вірю! : [хрестоматія] / Іван Багрянний ; упоряд. і авт. післяслова В. Усань ; відп. ред. Є. Ходун. – Х. : [Б.В.] ; Детройт : Фондація імені Івана Багряного, 2000. – 544 с.
- 5. Багрянний І. П.** Людина біжить над прірвою : [роман] / Іван Багрянний ; післямова Л. Череватенка. – К. : Укр. письменник, 1992. – 320 с. – (Першотвір).
- 6. Балаклицький М. А.** Іван Багрянний : “нова релігійність” як конструктор художньої творчості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / М. А. Балаклицький. – К., 2003. – 19 с.
- 7. Банацька Н. А.** Християнські мотиви та образи в драматургії Лесі Українки (морально-ціннісні аспекти) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / Банацька Наталія Антоліївна. – К., 2000. – 195 с.
- 8. Бетко І. П.** Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / Бетко Ірина Петрівна. – К., 1992. – 211 с.
- 9. Гончар О. Т.** Щоденники : в 3 т. / О. Т. Гончар. – К. : Веселка, 2002. – Т. 1. (1943 – 1967) – 455 с.
- 10. Гришко В. І.** Живий Багрянний : доповідь на вічах у Нью-Йорку й Чикаго 5 і 6 жовтня 1963 року / В. І. Гришко // Багрянний І. Під знаком Скорпіона : 3 творчої спадщини письменника : поезія, проза, публіцистика / Іван Багрянний ; упоряд. та передм. О. Шугая. – К. : Смолоскип, 1994, – С. 220 – 236.
- 11. Жулинський М. Г.** Іван Багрянний (1906 – 1963) \ М. Г. Жулинський // Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. – Кн. 2. Ч. 1 : 1940-ві – 1950-ті роки : навч. посіб. / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1994. – С. 244 – 252.
- 12. Клочек Г.** Романи Івана Багряного “Тигролови” і “Сади Гетсиманський” : [навч. посіб.] / Григорій Клочек. – Кіровоград : Степова Еллада, 1998. – 80 с.
- 13. Ковалів Ю.** Лабіринтами сталінського пекла / Юрій Ковалів // Київ. – 2007. – № 10. – С. 168 – 173.
- 14. Новікова Г. А.** Українська література другої половини ХХ століття в біблійному інтертексті (на матеріалі творчості В. Дрозда, Р. Іваничука, К. Мотрич) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. – “Українська література” / Галина Анатоліївна Новікова. – Х., 2007. – 21 с.
- 15. Нямцу А. Є.** Легендарно-міфологічна традиція у світовій літературі (теоретичні та історико-літературні аспекти) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.04 ; 10.01.05 / Нямцу Анатолій Євгенович. – К., 1997. – 34 с.
- 16. Остащук І. Б.** Релігійно-філософський дискурс у романах

Наталени Королевої : дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / Іван Богданович Остащук. – Івано-Франківськ, 2004. – 195 с. **17. Прокопів Ю. В.** Сучасна українська проза крізь призму християнської традиції (на матеріалі творів Степана Процюка, Юрка Гудзя й Миколи Закусила) / Юлія Володимирівна Прокопів. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 80 с. **18. Савченко З. В.** “Романтика вітаїзму” (активний романтизм) в українській прозі першої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. – “Українська література” / З. В. Савченко. – К., 1999. – 20 с. **19. Сверстюк Є.** На святі надій : вибране / Євген Олександрович Сверстюк ; упоряд. В. Андрієвська, Р. Лиша. – К. : Наша віра, 1999. – 782 с. **20. Сподарець М. П.** Іван Багряний – романіст (Проблематика та жанрово-стильова своєрідність) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / М. П. Сподарець ; Харків. держ. ун-т. – К., 1997. – 16 с. **21. Сулима В. І.** Біблія і українська література : [навч. посіб.] / Віра Іванівна Сулима. – К. : Освіта, 1998. – 400 с. **22. Сухарева С. В.** Біблійна герменевтика української польскомовної прози кінця ХVІ – початку ХVІІ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / С. В. Сухарева. – К., 2008. – 20 с. **23. Шугай О.** Іван Багряний, або Через терни Гетсиманського саду : роман-дослідження / Олександр Шугай ; післямова В. Ярошенка. – К. : Рада, 1996. – 480 с.

**Ларіна О. В. Проблема інтерпретації християнської філософії в українській літературі ХХ століття**

В статті розглядаються особливості художньої інтерпретації християнської філософії та порівняльно-історичні передумови трансформації феномену християнства в українській літературі ХХ століття.

*Ключові слова:* християнська філософія, християнська традиція, релігійна духовність, біблійна рецепція, інтертекстуальні зв'язки.

**Ларина О. В. Проблема интерпретации христианской философии в украинской литературе XX века**

В статье рассматриваются особенности художественной интерпретации христианской философии и сравнительно-исторические предусловия трансформирования феномена христианства в украинской литературе XX века.

*Ключевые слова:* христианская философия, христианская традиция, религиозная духовность, библейная рецепция, интертекстуальные связи.



**Larina O. V. The interpretation problem of Christian philosophy in the 20-th century Ukrainian literature**

The article examines the peculiarities of artistic interpretation of Christian philosophy and comparative-historic prerequisites of transformation of the Christian phenomenon in the 20-th century Ukrainian literature.

*Key words:* Christian philosophy, Christian tradition, religious spirituality, biblical reception, intertextual connections.

УДК 821.161.2.09+929 Шевченко

**Ж. Т. Ляхова**

**ЮНІСТЬ ГЕНІЯ: СВІТОВІДЧУТТЯ, ВРАЖЕННЯ, ОТОЧЕННЯ  
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Первые движения детского ума нередко проявляют те идеи, для распространения которых гениальная натура призвана в мир.  
Дизраели

Всепланетарний геній Тараса Шевченка, властиво, почався з його родоводу: відомий польський письменник-шевченкознавець Єжи Єджиєвич визначив його як “ночі українські” (Jerzy Jędrzejewicz. *Noce ukraińskie albo Rodowód Geniusza. Opowieść o Szewczence.* – Warszawa, 1972).

О. Кониський про “дитинний вік” Тараса Шевченка (1814 – 1829) так само переймається глибоким враженням і сумною думкою: “Ледве чи можна вказати якого іншого ще великого поета, щоб у його був такий сумний, безрадінний, так скорботно охмарений вік дитинний, який був у нашого генія слова... Усе, що тужить, заливає святий огонь вищого дару, – впало на Тараса Шевченка під час найліпшої доби віку людського” [1, с. 57 – 58].

Надзвичайно вразливим, кмітливим, образливим, запальним до відчайдушності, нервовим, діткливим на несправедливість сильнішого хлопцем ріс Тарас Шевченко. Водночас “кубический и белокурый мальчуган” виявив ще у дошкільний вік свої прагнення, спостережливість, інтереси, фантазію відив, схильність до захвату й поривань, допитливість, бажання проникнути в невідоме, задумливість і замисленість, – загалом хист до малювання й унікальну пам’ять.

Спогади Шевченка на початку повісті “Княгиня” – “очаровательное видение” села і пошук “залізних стовпів”, зустріч із чумаками; вечеря родини “около хаты, на тёмном зеленом бархатном

*шпорыше* (курсив автора); навчання в школі за “справжнього запорожця” і “справжнього спартанця”, “жалкого скитальця”, обраного громадою, нестихарного дяка Совгиря з “тетрадью из синей бумаги с сковородинскими псалмами” [2, с. 112 – 114]; життя в родині, чумакування з батьком в степах на Єлисаветградщині [2, с. 86], – було “майже щасливою епохою” [2, с. 114], його “ніжною юністю” з дитячими роздумами, безтурботним, безцільним дитинством – простим, натуральним, розумним дитям природи був Тарас із своєю наївною вірою.

Ці дитячі враження склали перші сприймання, завчасні, попередні усвідомлення зовнішнього світу, відчуття добра і дитячі роздуми. Для “передсвідомого сприймання” (Фрейд) в процесі розмислів провідну роль відіграє “зорове мислення”, конкретний матеріал, передсвідомі фантазії. “Мышление при помощи зрительных образов является, следовательно, лишь очень несовершенным процессом осознания”, – заважував З. Фрейд про систему сприймань свідомого і несвідомого [3, с. 19]. Вчений розрізняв онтогенезу – несвідомі процеси мислення і філогенезу – мислення за допомогою слів.

Від часу смерті батька почався довгий найсумніший, найбезрадіснійший, найбезвідрадіснійший період життя Тараса – перебування школярем-наймитом у п’яного стихарного дяка П. Богорського, “деспота”, що поселив у підлітка “на всю жизнь глубокое отвращение и презрение ко всякому насилию одного человека над другим” [2, с. 353].

Шкільна наука Тараса Шевченка скінчилася природним вибухом протесту наймита: “Мое дитяче серце мільони разів було ображене отим нащадком деспотичних семінарій і я скінчив на тому, на чому звичайно спинаються люди беззахисні, у яких порвався терпець” [1, с. 47]. Підліток зв’язав “п’яного попа в науці” і вибив його різками, скільки стало дитячих сил і таким чином поквитовав з ним за його жорстокість” [1, с. 47]. Так ще у несвідомому світовідчутті Тарас на своє глибоке переконання виявив “засадничо двополюсне бачення світу: Добро – Зло” [4, с. 52].

У петербурзькому журналі “Народное чтение” Шевченко “решил обнаружить несколько печальных фактов своего существования... выбившегося своими способностями и делами из темной и безгласной толпы простолудинов” [15, с. 93 – 94]. Школяр-попихач, стративши надію стати коли-небудь хоч посереднім маляром, – розповідав поет у листі редактору цього видання, – повернувся у рідне село перенести всі випробування: “Усвоить великое искусство, хоть в малой степени, желал я страстно... Мое воображение своей скромной участи придавало, однако же, какую-то простодушную прелесть: я хотел сделаться, как выражается Гомер, “пастырем стад непорочных”, с тем, чтобы хотя за громадскою *ватагою* (курсив автора) читать свою любезную краденную книжку с кунштыками” [15, с. 95]. Але й цього призначення доля йому

пошкодувала.

Молодий поміщик Павло Енгельгардт, щойно успадкувавши володіння свого батька, взяв Тараса як спритного й меткого хлопця в кімнатні козачки. За вродженої “предерзости характера” у цій ситуації підліток порушував зобов’язання лакея й таємно змальовував зі стін в панських покоях картини суздальської школи. Практичний пан безупинно їздив у справах то в Київ, то до Варшави, то у Вільно і тягав за собою в обозі Тараса. Подорожуючи з паном по заїзних дворах, козачок зібрав колекцію “лубочных картинок”. Особливими його улюбленими були історичні герої: Соловей-розбійник, Кульнев (Кульнев Яків Петрович (1763 – 1812) – генерал-майор, герой Вітчизняної війни 1812 р. Лубок у Вільно 1829 – 1830 // Шевченко Т. ПЗТ: у 12 т. – К., 2003. – Т. 7. – С. 197), Кутузов, козак Платов та інші. Непереборним бажанням Тараса було “срисовать с них, как только возможно, верные копии” [15, с. 96].

Над дитячою головою сироти у злиднях, невігластві та приниженні проминули лихі й нікчемні чотири роки. Однак вже у дитинстві Шевченко, за його зізнанням, бачив свою любу батьківщину “прекрасною, грандіозною, а о нравах молчаливых обитателей – составил уже свои понятия, гармонизируя их, разумеется, с пейзажем” [2, с. 115].

“Живі” розповіді діда-гайдамаки, поетичні скарби української пісні, степові мандрівки й ночівлі з батьком, зачарування місячною ніччю – “Ночь лунная, светлая, тихая очаровательная ночь! В степи ничто не шелхнется, ни малейшего звука, ни малейшего движения; только когда проедешь мимо могилы, то на могиле будто *тырса* (курсив автора) пошевелится, и тебе сделается чего-то страшно” [2, с. 100 – 101].

“Безперечно, що тут, у степу, вперше зросла в його душі “потреба вживатися в безмір вселенної”, – простежував Павло Зайцев. – Те, що переживав, лягло потім в основу відповідних космічних мотивів у його ранніх поезіях... У космічних мотивах заспіву до “Гайдамаків” виразно бринять струни ще тих *глибоких дитячих вражень* (курсив мій – Ж. Л.) і дум” [5, с. 18 – 19].

В історичних мотивах “Кобзаря” 1840 р. бачимо так само пережиті враження степового чумакування з батьком: “О могилы! могилы! высокие могилы! Сколько возвышенных, прекрасных идей переливалось в моей молодой душе, глядя на вас, темные, немые памятники минувшей народной славы и бесславия” [2, с. 101].

Автобіографізм світовідчуття дитячих вражень Тараса Шевченка в ранніх поезіях та російських повістях “Княгиня”, “Наймичка”, “Варнак” виявляє філогенетичне мислення автора.

“Природну здібність Тараса до малярства помітили в селі змалку, а в школі намальовані на грубому сірому папері коні і москалі Варфоломій Шевченко бачив поприліплюваними на стіні в хаті Гончаренка, шкільного Тарасового товариша” [1, с. 49]. “Часом він малював вуглем на коморі або на стайні; малював півнів, людей, церкви”

[1, с. 54], навіть київську дзвіницю погоничем у о. Григорія Кошиця [8, с. 41].

“Це рисування не було у хлопця звичайною забавою: було воно виявом непереможної внутрішньої потреби віддавати лініями зорові враження, і ця потреба ніде і ні за яких обставин його не покидала” [5, с. 24], – наголошував П. Зайцев. Дослідник слушно обґрунтовував наступне: “Згодом у нього не могло не виробитися та не скріпитися й переконання в тому, що він має й хист... до рисування. Переконання таке скріпитися могло не лише під впливом його *внутрішнього почуття* (курсив мій – Ж. Л.), а й під впливом похвал та подиву як ровесників, так і дорослих: керелівчани довго зберігали в пам’яті цю його надзвичайну вмільсть, яку він виявляв дуже активно і яка цікавила, видно, все його оточення” [5, с. 24].

У Кирилівці, за спогадами родичів, Тарас дістав на панському дворі “перші початки елементарної науки” від Яна Димовського, якому вже з Петербурга просив брата Микиту надсилати свої листи-відповіді. У Вільшаній виявилась пристрасть до малювання: “Своїм пильним оком вбирав він орнаменти на вишивках, на писанках, у розписах хат, у народній архітектурі... Але ні в ті часи, ні пізніше Тарас не був релігійним. Для нього, як і для всієї селянської маси, релігійні звичаї були певною традицією”, – стверджував академік Євген Кирилюк (Т. Г. Шевченко. Біографія. – К., 1984. – С. 24).

За старого пана у Вільшаній вчився живопису від шляхтича, художника-самоука Степана Превлоцького, “досить пристойного живописця”, богуславець Іван Сошенко, який залишив у маєтку В. Енгельгардта, за спогадами П. І. Лебединцева, картину полювання: “цим полюванням кожного разу милувався і я у дитинстві”. Від свого першого вчителя С. С. Превлоцького Сошенко “дещо почув ще у Вільшаній” [8, с. 38, с. 52].

Отже, юний Шевченко пройшов певну мистецьку науку від С. Превлоцького. “В усякому разі, у списку дворових кріпаків, яких відряджали разом з паном (Павлом Енгельгардтом – Є. Кирилюк) до Вільно про Шевченка зазначено: “Годен на комнатного живописця” [12, с. 41].

Своїми вільнолюбними традиціями Вільно (Вільна) “славилася з середніх віків, як твердять писемні джерела, ще з часів його легендарного засновника великого князя Гедімінаса, тобто з першої половини XIV сторіччя. Вільна була столицею Великого князівства Литовського, об’єднання якого почалося ще в 30 – 40-і роки XIII ст. Тривалий час до складу Великого князівства Литовського входили не тільки землі сучасної Литви, Білорусі, але й більша частина сучасної України” [13, с. 11]. М. Грушевський слушно зауважував, що українці, “не почувуючи якогось антагонізму до своїх литовських володарів (які, до речі, легко асимільовувалися з місцевими українцями та білорусами), жителі Великого князівства Литовського часто називали себе

“литвинами”, підкреслюючи тим самим не національну приналежність, а свою громадянську причетність саме до Великого князівства Литовського” [13, с. 11].

“Литовцев и их северных соседей латышей называют балтами, язык которых относится к балтийской, или летто-литовской группе индоевропейской семьи языков. В письменных источниках Литва и литовцы впервые упоминаются в 1009 году. Около 1240 года большинство литовских земель было объединено под властью великого князя в единое государство, которое вскоре стало одним из самых могущественных в Восточной Европе”, – читаємо в історично-краєзнавчому виданні “Четыре века Вильнюсскому университету: 1579 – 1979”.

В 1570 р. за привілеєм Сигизмунда II Августа (1520 – 1572) у Вільні відкривається колегія єзуїтів. А 1 квітня 1579 р. колегія була перетворена в університет, названий “*Almae academia et universitas Vilnensis*”. Із другої половини XVI до початку XIX ст. він був “центром науки литовського, польського, белорусського, українського, російського, латышського и некоторых других народов Восточной Европы” [14]. У всі часи стародавній Віленський університет був відкритий для людей різних національностей і віросповідань.

Вихованець Віленського університету професор Мацей Казимеж Сарбевський (Сарбевиус; 1595 – 1640) уславився своїми виданнями “*Lugicogum libri tres*” на всю Європу. Титульний лист одного із його видань намалював видатний фламандський художник Питер Пауел Рубенс [14].

На початку XIX ст. у Віленському університеті сформувалися галузеві наукові й художні школи, зокрема викладачі-художники: П. Смуглявічюс (1745 – 1842), Йонас Рустемас (1762 – 1835), В. Смакаускас (Смоковський; 1797 – 1876) та інші. У Вільні у художника грецького походження Йонаса Рустемаса перші знання із живопису здобув видатний український поет і художник Тарас Шевченко [14].

Юний художник-кріпак Тарас Шевченко прибув до Вільно – центру громадського й культурного життя краю з перевагою в ньому поглядів французьких енциклопедистів, російських та українських декабристів, матеріалістичного світогляду й антиклерикалізму – у валці Павла Енгельгардта восени 1829 року.

У Вільні, в типографії Віленського університету, ще за Великого князівства Литовського (1593) були видані перші литовські книги [14]. Місцеві професори, передусім астрономи, історики, дослідники культури (поезія, музика, образотворче мистецтво), анатоми й математики успішно співпрацювали з науковцями європейських держав. Литва відзначалася глибокими антикріпосницькими традиціями. Так, дослідження професора права Арона Олександровича Оледаровського (1618 – 1659) “*De politica hominum societate*”, де він виступив проти кріпацтва – неволі панщизняної, було широко відоме в Європі [14].

“Существенный вклад в историческую науку Литвы внес Теодор Нарбут (1784 – 1864)”. М. Грушевський, висвітлюючи політичну історію українських земель у складі Великого князівства Литовського та королівства Польського протягом ХІУ – середини ХУІ ст. (до 1569 р.), посилається на дослідження Нарбута “Dzieje narodu Litewskiego”, зокрема про тестамент в. кн. і короля Казимира Ягайловича й змову князів 1480 – 1481; оригінальні його відомості про цілий ряд замків, збудованих Витовтом в степах, де стояли литовські залоги (Історія України-Руси. – Т. IV. – К., 1991. – С. 482 – 483, 315). Витовт під час походу 1398 р. підбив собі околиці нижнього Дніпра й для оборони їх поставив на Дніпрі город св. Івана (с. 315) – [11, т. 2, 133, 443].

Науковими працями, прогресивною політичною діяльністю був відомий історик, географ і бібліограф Іоахим Лелевель (1786 – 1861). “Он первым в университете начал читать курс истории Литвы” [14].

Перша адреса Тараса Шевченка, де оселився зі своєю сім’єю та челяддю ротмістр російських військ, ад’ютант Віленського губернатора П. Енгельгардт у Вільні – на Замковій вулиці, що вела до Королівського замку та Замкової брами [16, с. 166]. Кам’яниця, придбана ще 1575 р. від Садовської з роду Радзивілів [16, с. 175], належала відомчому власнику-каноніку, тобто католицькому соборному священику, А. Ігнатовичу, який походив із дворян Краківського воєводства, завершив освіту у Львівському університеті, у Віленському університеті здобув ступінь доктора теології й був обраний каноніком Віленського кафедрального собору, помер 13 березня 1831 р. [16, с. 176 – 178].

У сусідньому з кам’яницею Ігнатовича містилися книгарні Юзефа Завадського: французька зі складом музичних нот і польська [16, с. 230]. Завдяки шевченкознавчим розшукам Анатолія Непокупного, можемо з’ясувати, які книжки міг бачити а, можливо, й читати Т. Шевченко. З мого погляду, юного читача мав зацікавити передусім польсько-російський словник Станіслава Мюллера, виданий “в друкарні Юзефа Завадського, його власним накладом” 1829 року [16, с. 230] як довідник з польської мови та історико-культурних джерел про Литву і Вільну. Тарас міг дізнатися з нього, що Віленський університет було засновано ще 1579 року королем Стефаном Баторієм.

За інформацією з архіву книгарні й друкарні Юзефа Завадського у Вільні з літ 1805 – 1865 (Wilno, 1935), у книгарні в продажу були дослідження з історії Литви і Польщі Немцевича і Лелевеля. На праці цих дослідників так само посилався М. Грушевський: про першу роль Литви у справі Лівонії 1561 р. на Віленській сеймі (Niemcewicz. Zbir pamietnikow, т. 11) і що важливо для вивчення спадщини Т. Шевченка – праці Лелевеля.

На жаль, вчений не вказав, якими саме виданнями І. Лелевеля з вітчизняної історії міг зацікавитися ще у цьому віці Т. Шевченко. Але вже 30-річним у Петербурзі поет у товаристві польських і білоруських друзів читав дослідження історика “Pozbirz dzieł obejmujących albo dzieła

rzeczy polskie” (1844), вивчав його Atlas historyczny do dziejow polskich (Вроцлав, 1844) – М. Грушевський посилався на ці видання: т. IV, с. 315, 503.

Віленський університет закінчили всі організатори та активні учасники таємного студентського товариства філоматів (друзі науки), декларована культурницька програма якого в тогочасних умовах, коли Польща була розкряяна кордонами чужих імперій, не могла не передбачати й завдань ширшого характеру, що, зрештою, засвідчило створення інших товариств, зокрема філаретів (друзів добродієвства)” [18, с. 3].

Третя частина “Дзядів” А. Міцкевича була написана в Дрездені [18, с. 174] після жорстокого придушення російським царизмом польської революції (як називав польське повстання 1830 – 1831 рр. Шевченко). Учасники патріотичних організацій Польської молоді стали героями й прототипами героїв III частини поеми. “Світлої пам’яті” активним учасникам повстання, “з якими ділив навчання ув’язнення, заслання за любов до вітчизни гнаним, з туги за вітчизною вмерлим в Архангельську, в Москві, в Петербурзі – народної справи мученикам присвячує автор” – так починається III частина “Дзядів”. Вона 2003 р. друкується українською мовою вперше [18, с. 173]. Шевченко у Вільні читав уривки з поеми вперше [16, с. 232] – “Спів стрільця” “з літографії Віленського університету” гарною “з віньеткою, що зображувала стрільця на коні” [16, с. 232].

“Друге, значно дужче, сильніше покликання виявилось порівняно пізно, коли Шевченко був уже, власне, художником, – підкреслював Є. Кирилук, – в атмосфері українських пісень (але від народної пісні до літератури ще далеко), треба було знати, читати *зразки цієї поезії* (курсив мій – Ж. Л.), яка повинна була захопити юнака так, щоб він саме поезії віддав перевагу перед малярством. Ще на Україні почалось його знайомство з українською літературою. У Вільно він, можливо, читав або слухав поезії Міцкевича” [12, с. 19].

“Перші, навіть ранні поетичні спроби Шевченка мають не наслідувальний, не епігонський характер, а вражають своєю самобутністю, сміливістю, новаторством. Вони свідчать про широкий виднокруг молодого поета. Шевченко дуже багато читав, і саме це читання заповнювало істотну прогалину в його освіті” [12, с. 50], – це про лектуру й культурне оточення юного генія у Вільні, “городі преславнім”.

У книгарні Юзефа Завадського у лютому 1830 р. була в продажу літографована в Москві “Дума” Юзефа Богдана Залеського про гетьмана Косинського – один з перших літературних творів жанру українського героїчного народного епосу [16, с. 232]. Шевченко вперше побачив у Вільні надруковану поезію українського автора, уродженця Київщини, з оточення Черкащини: юнак знайшов у ньому відомі йому з дитинства й фольклору історично-географічні топоніми, події героїчних походів і

битв українських козаків, пейзажні замальовки й картини рідного краю – “свої” України –

То ньенька рідненька, то сестри стоять –  
В степу при дорозі – високі могили...

[2, т. 1. – К., 1989. – С. 290].

Ця рання лірична медитація [2, с. 514] сироти в сірій свитині закінчується провідним висновком віленських вражень, переживань, свідомого світовідчуття.

III-я частина “Дзядів” була надрукована вперше у Парижі 1832 року, як 4-й том зібрання поезії Міцкевича [18, с. 174]. Починається вона: “Литва. Пролог. У Вільні при вулиці Остробрамській, в монастирі ксьондзів Базиліанів, перелаштованім на державну в’язницю, камера в’язня” [18, с. 26].

1822 р. А. Міцкевич “здебільшого проводить у Вільні” [18, с. 4]. Сюди К. Рилєєв Міцкевичем і його друзями-філоматами Франтішеком Малевським і Юзефом Єжовським передав Ф. Немцевичу свої поетичні переспіви з історії України та Литви (Рилєєв К. Ф. Сочинения. М., 1987. – С. 313, 82, 398). У листі дружині 1824 р. поет писав про повинь в Санкт-Петербурзі. Важливо, що Міцкевич в додатку до III-ї частини “Дзядів” подає картину “Напередодні Петербурзької повені 1824”:

...Сніг тане, вечір ще лише минає,  
А твань, як в Стіксі, рине каламутно.  
Щезають сани, зірвано полоззя  
З карет, ридванів, грім коліс по бруку,  
Угледіти їх оком не прийшлося –  
Пар, морок, дим... [18, с. 162 – 163].

Рилєєв писав: “Поэзия и чувства влекут меня на Украину...” [18, с. 314] – історико-естетична генеза його “Дум”. У щоденнику Ф. Малевського 19 лютого 1827 р. лаконічно описано вечір у М. Полевого, на якому, окрім самого Малевського і друга його Міцкевича, були присутні Пушкін, В’яземський, Дмитрієв, Соболевський, Баратинський, Полторацький (Цявловская Т. Г. Пушкин в дневнике Франтишека Малевского. – Лит. наследство. – М., 1952, т. 58) [17, с. 67]. Юзеф Єжовський, котрий був родом з околиць Канева, 1835 р., одержавши амністію, замешкав у Таганчі (Таганца), в повіті Канівським, в гостинній оселі Діонізії Понятовської [19, с. 156] – (переклад з польської мій – Ж. Л.).

22 жовтня 1823 р. Міцкевича арештовують за причетність до таємних студентських товариств. “Царские власти развернули репрессии, безжалостно расправились с антицарскими обществами “филоматов” и “филаретов”, в которые входили видные деятели науки и культуры Польши и Литвы” [14]. “На той час весь обшир землі від Просни аж до Дніпра й від Галичини до Балтійського моря було замкнено і впорядковано як величезну в’язницю, – писав А. Міцкевич у “Посвяті”. – Підступний сенатор Новосильцев головний катівський осередок заклав у



Вільні, науковій столиці литовсько-руських провінцій. Тоді молодь об'єднувалась в різних літературних товариствах, що мали метою збереження польської мови й національної самобутності” [18, с. 24].

Після ув'язнення, заслання, знайомства з декабристським рухом Міцкевич опинився за кордоном. Перша частина лишилася фрагментарною, написання якої дослідники відносять до віленського періоду (1822 – 1823 рр.). “Жить в повноті і силі” [20, с. 55]: поєднувати в гармонії минуле (спогади про єднання філоматів, філаретів) й майбуття [20, с. 55], “Порая ставного” [20, с. 60] – лицар з княжою шапкою, родинний герб Міцкевича [20, с. 76] – “з ніжним нарцисом славне кохання” (“чарівна панна зі знатного роду” Марина Верещак [18, с. 3], “між Німаном рівнина і Дніпром” [20, с. 60], “безжурний щасливець – відважний мисливець” [20, с. 62] – “Пісня стрільця” [20, с. 62 – 66], примітки перекладача: [20, с. 74 – 76]. Як Густав “погнався за музою” [20, с. 63], так юний Тарас знайшов те “світло полум'я” [20, с. 63], що заблиснуло йому в поезії польського геніального поета (“глибоке людяне та просвічене почуття, що було основою його патріотизму, в найкращім світлі” (Франко):

...На вітер, в гай, туди,  
В мрій плеса!..  
Дивна річ! Та *враження* завжди,  
Мої бачить, чує хтось *сльози*, і *зітхання*,  
Й круг мене, наче тінь, не припиня *кружляння*  
(курсив мій – Ж. Л.).

Перекладач для підкреслення в поемі “драми тиранії й любові” (Гуменюк) навів для прикладу одну з українських пісень про голубину пару: “рядки, ймовірно, навіяні Міцкевичу українським фольклором” [20, с. 75]:

Ой під горою, під кам'яною –  
Там сидів голуб із голубкою.  
Цілувалися, милувалися,  
Сизими крильми обіймалися.  
Налетів орел з-за чорної хмари,  
Розбив-розлучив голубів з пари.  
Голубка ходить, жалібно гуде,  
Що вже з голубом жити не буде [20, с. 75].

Про кохання й дошлюбні взаємини, де любовний запал порівнюється з релігійним, під тиском цензури Міцкевич змушений був зняти цей діалог: “Дозволив вилучити оте порівняння цілунку, як дозволяють вийняти око, аби голову зберегти” (з листа поета до Я. Чечота 1823 р. – 20, 73). Вилучений текст зберіг брат Міцкевича Олександр, в середині ХІХ ст. професор Харківського університету [20, с. 73]. Невипадково, вважав І. Франко, перший український переспів з'являється саме в Харкові [18, с. 16].

Оскільки “Пісню стрільця” Шевченко читав “з літографії

Віленського університету” з нотами романтичної мелодії для іспанської гітари [16, с. 232], В. Гуменюк подає у примітках до поеми її історично-реальний коментар: “Написана на мотив хору мисливців – одного з коронних номерів славетної опери К. М. Вебера (1786 – 1826) “Вільний стрілець” (прем’єра відбулася в Берліні в червні 1821 р.” [20, с. 76].

Перші враження, переживання й відчуття неповторної музики Шопена, Моцарта, Бетховена юний Шевченко здобув у Вільні – в культурно-мистецькому оточенні подружжя Енгельгардтів, можливо, у товаристві молодих рисувальників, відвідувачів класу Йонаса Рустемаса, згодом у Варшаві: в художній студії Лампі Іоганна Батиста (1775 – 1837), відомого варшавського портретиста, академіка петербурзької Академії мистецтв [Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів. – К., 1966, с. 458]. Іоганн Батист – автор писаного маслом портрета графа Олександра Андрійовича Безбородька (1747 – 1799), російського державного діяча й дипломата, секретаря Катерини II (Руський музей Ленінград) [Литературное наследство. – Т. 29 – 30. – М., 1937. – С. 415]. Разом із братом Безбородьком Іллею Андрійовичем (1756 – 1815), сенатором, учасником Російсько-турецької війни і походу на Польщу, О. А. Безбородько був засновником Гімназії Вищих наук у Ніжині (1821) [Летопись жизни и творчества Н. В. Гоголя: нежинский период (1820 – 1828). – Нежин, 2009. – С. 185, 230].

Іоганн Лампі висловив П. Енгельгардту думку, “що у Шевченка вельми видатна кебета малярства” [1, с. 68]. Художник-портретник “згодився брати Тараса до себе в дім, щоб він ходив учитися до нього” [1, с. 68]. “Шевченкові тоді минуло 16 літ”: у товаристві молодих художників він відвідував Варшавську оперу а, можливо, навіть під час приїзду з паном чи подружжям, – “все це могло лише більше скріпити його мистецьке покликання та до певної міри виробити в ньому мистецький смак. У майстерні Лямпі в Шевченка вперше могло встановитися й замилювання до форм класичного мистецтва” [5, с. 37].

О. Кониський писав про Іоганна Батиста Лампі: “Перебуваючи у Варшаві, Енгельгардт віддав Шевченка в науку... Виїздячи з Варшави, покинув Шевченка, щоб не переривати йому науку у Лампі” [1, с. 67 – 68, 70 – 71]. Це був австрійський художник, який працював у Відні, у Варшаві мав художню майстерню. Під час повстання 1830 р. у Варшаві, як посилався Кониський на спогади М. Костомарова, Тараса “революційний уряд випроводив у гурті з іншими “руськими”, давши їм грошей тодішніми асигнаціями революційними” [1, с. 71]. Зі свого спілкування з польським кореспондентом Болсуновським К. Д., студентом (1858 – 1861 рр.) Київського університету, Кониський додавав: “варшавський комісар Енгельгардтов в лютому 1831 р. вирядив з Варшави до Петербурга разом усю Енгельгадтову челядь, значить і Шевченка”. П. Зайцев учителем Шевченка у Варшаві вважав Франциска Лампі [5, с. 37 – 39]. А. Непокупний писав про двох братів Лампі: старший жив у Відні, молодший – у Варшаві. Проте як портретист був

відомий саме Йоганн Батист – “історичний маляр Лампі, професор і придворний імператорський маляр у Відні”: 18 жовтня 1829 р. зупинився перед своїм від’їздом до Петербурга у Вільні [16, с. 270]. На підтвердження думки про Йоганна Батиста, вчителя юного Шевченка у Варшаві, Непокупний, на мою думку, подає важливий факт на основі дослідження М. Радоемського із бібліотеки Оссолінських (Wrocław, 1976): княгиню *Т. В. Юсупову* “увічнив пензель саме Лампі” (очевидно, *Лампі-батька*) – курсив мій – Ж. Л.) [16, с. 287]. Зібрану дипломатом кн. М. Юсуповим, адресатом Вольтера, колекцію картин, скульптур та бібліотеки (Юсупова галерея) в будинку його сина Б. Юсупова (Набережна р. Мойки) відвідував Т. Шевченко (повість “Художник”) (Зб. праць 36-ї наук. шевч. конф. 18 – 19 квітня 2007 року. – Черкаси, 2007. – С. 162). Погодитись, що Лампі-старший і молодший – це брати, неможливо: юний Шевченко навчався у Йоганна в Варшаві, у Вільні – він супроводжував до майстерні на сеанси Франциска Лампі С. Г. Енгельгардт.

1984 року Глафіра Паламарчук у статті “Портрети російських полководців” висловила гіпотезу: Т. Шевченко, ілюструючи книгу М. Полевого “Російські полководці” (квітень 1845), виконав портрети Г. Потьомкіна-Тавричеського за копією Боровиковського або за гравюрою Валькера. Оригінал портрета Г. Потьомкіна був власністю котрогось із нащадків князя. “Портрет Потьомкіна написаний з натури відомим віденським живописцем Лампі (батьком) у 1788 році в Яссах, куди художника було запрошено спеціально з цією метою” (В сім’ї вольній, новій. Шевченківський збірник. – К., 1984. – С. 274 – 283). За оригіналами Шевченка портрети були вигравірувані на сталі визначним англійським майстром Джоном Енрі Робінсоном і віддруковані в Лондоні” (В сім’ї вольній, новій. Шевченківський збірник. – К., 1984. – С. 276).

“Останню, варшавську крапку” в тривалих пошуках А. Непокупного на основі “Словника польських та іноземних митців” (Wrocław, 1986) було поставлено 1996 р.: Франциск Лампі написав портрет С. Г. Енгельгардт у Вільні 1829 – 1830 рр. (за станом 1911 р. зберігався у Києві, де жили прямі нащадки П. В. Енгельгардта (III Міжнародний конгрес українців. Харків, 26 – 29 серпня 1996. – Київ, 1996. – Літературознавство. – С. 373 – 379).

У путівнику “Львівська картинна галерея” (видання 70-х років ХХ ст.) серед інших чорно-білих фотографій творів відомих художників минулого можна побачити писаний Франциском Лампі “Чоловічий портрет”. Нагадаємо: “У Вільні якимсь чудом аж до 1920 року зберігся нарисований 15-літнім Шевченком портрет його батька” [5, с. 35]: “Знайдений у приватному зібранні у Вільнюсі рисунок виконання на папері (перо, пензель). Зображення супроводжується двома написами: “Се мій батько” (чорнилом) та (пізніший) “Rys. Taras Szewczenko” (олівцем), авторство яких невідоме” [16, с. 272]. Розшуканий у Вільнюсі

1917 р. і опублікований у “Каталозі Шевченківської вистави з портретом батька Т. Шевченка. – Львів, 1920” – в академічному виданні віднесено до сумнівних робіт Шевченка (Т. Г. Шевченко. Біографія. – С. 26): “портрет цей зберігся в тогочасній гарній стилевій оправі і хист рисувальника звернув на себе чимось прихильну увагу” [5, с. 35].

Варто, зрештою, завважити факти про малюнки юного Шевченка олівцем у виданні “Т. Г. Шевченко в епістолярії відділу рукописів” (1966), де йдеться й про 16-річного художника. 3 грудня 1914 р. інженер Л. Поплавський в листі М. Біляшівському наголошував: “...по фотографії нельзя определить работу художника... Вам не безызвестно, что Шевченко было 16 лет, когда его отдали в науку к какому-то комнатному живописцу по указанию одних биографов в Вильно, а по указанию других – в Варшаве и даже к известному варшавскому портретисту Лампі (Лампи). Следовательно, возможно допущение, что Шевченко рисовал эту картину (Л. Поплавський відправив М. Біляшівському лист з невідомим нині малюнком Т. Шевченка – Ж. Л.) или копировал в раннем периоде” [с. 440].

Можливо, йдеться про копію з естампа “Погруддя жінки” (“Жіноча голівка”) або якісь інші “карандашніе рисунки Шевченко”, котрі необхідно піддати експертизі [с. 440]. “Произведения, предлагаемые мною Вам, бесспорно, кисти Шевченко” [с. 441]. “Посему прошу отнестись серьезно и серьезно исследовать картины Шевченко – подлинники” [с. 440], – це буде завжди сучасною проблемою.

Упорядники збірника слушно вважали “відомим варшавським портретистом” академіка Петербурзької Академії мистецтв Іоганна-Батиста Лампі, але це не син” і не брат (Непокупний), а батько.

Юність Тараса Шевченка – це, звичайно, в першу чергу – Вільна, де “бакалярів розігнали // За те, що шапки не знімали // У Острій брамі (“Мала книжка”).

“Царские власти развернули репрессии, безжалостно расправились с антицарскими обществами “филаретов” и “филоматов”, в которые входили видные деятели науки и культуры Польши и Литвы. Наконец, имевшие место в университете революционные волнения нашли выход во время восстания 1830 – 1831 годов в Польше и Литве, направленного против царского самодержавия. Большая часть преподавателей и студентов была на стороне повстанцев. В 1832 году царские власти закрыли это нелояльное по отношению к ним высшее учебное заведение. Литва почти на столетие лишилась университета, на три четверти века – высшего учебного заведения” [14].

Сейм у Варшаві “uchwała detronizacje cara, który koronował sie na krola polskiego. Piszе Adam Mickiewicz:

Warszawa jedna twoje mocy sie uraga,  
Podnosi na cię rękę i korona sciaga,  
Korona Kazimierzów, Chrobzych z twojej glowy,  
Bos ją ukradł i skrwawil, synu Wasilowy”

(Warszawa. – Sport i turystyka. – 1974).

“Міцкевич в “Пилигримі польським” спонукав слов’ян до співдіяльності. Майже одночасно постали з ініціативи Богдана Залеського Польське товариство любителів Слов’янщини (шанувальників) і Міцкевичеве Товариство З’єднаних Братів у складі Братства Святого Станіслава. І тут одним з перших його членів був Богдан Залеський”, – писав Є. Єджеєвич у “Родоводі генія” (Warszawa. – 1972. – С. 134).

А. Міцкевич у листі від 20 травня 1832 р. до свого вчителя-емігранта Йоахима Лелевеля писав про третю частину “Дзядів”: “Твір цей вважаю за продовження війни, яку тепер, коли мечі заховано в піхви, треба вести пером” (Дзира Я. Міцкевич і Шевченко // Літ. Україна. – 9.ІІІ.2000).

У сцені ХУІІ (Вільна, слідча комісія) Міцкевич у діалозі сенатора Новосильцева з лікарем (провокатор): “Там ще професори. А головне світило в них Лелевель, котрий усім керує вміло” [18, с. 112]. Шевченко в “Художникє” писав про нього як ідеолога-історика, а князь Чарторийський у “Дзядях” – дійова особа: “Тут змова, і зібрав усю таємну зграю князь Чарторийський” [18, с. 111]. У час подій 1830 – 1831 рр. він міністр іноземних справ Росії за Александра І – “куратор Віленської наукової округи, а отже й університету” (примітка перекладача) – [18, с. 186].

Нотатки Юзефа Богдана Залеського в щоденнику, пов’язані з світоглядом і позицією стосовно головного – майбутнього облаштування суспільства з пріоритетом свободи особистості, і в 50 – 60-х роках засвідчують його глибокий зв’язок з особистістю Адама Міцкевича. Після смерті великого сучасника – мислителя й однодумця Ю.-Б. Залеський практично став провідником революційної еміграції. У Парижі вже старий і хворий доживав свого віку (до речі, в одному помешканні з Домбровським) “кумир” (Шевченко) польської революційної молоді 20 – 30-х літ Йоахим Лелевель. У нотатці Ю.-Б. Залеського зафіксована зустріч з ним, уже смертельно хворим, 28 травня 1861 р. За три дні потому (1 червня 1861 р.) разом з однодумцями, серед яких був і земляк, друг юності С. Гоцинський, вони провели свого вчителя і провідника в останню дорогу [8, с. 239].

Юний Шевченко у Варшаві бачив перебіг окремих подій 1830 – 1831 рр. На мою думку, Ядвіга Гусиковська була варшав’янкою, вона допомагала юному художнику глибше засвоїти польську мову, першою могла познайомити з ранньою творчістю А. Міцкевича, з нею Шевченко міг побачити Варшаву з історично-мистецького погляду: місця зустрічей патріотів-учасників революційного руху того часу, побувати в якомусь костьолі, де збиралася так само революційна молодь.

Тарас і Ядвіга відвідували передмістя Варшави, бачили кам’яниці й мости старого міста. Передмістя столиці, мости над Віслою межували з Широкиим Дунаєм. Маршалківська вежа, краєвиди й кам’яні сходи, замки

давньої Варшави, будинки в архітектурному стилі готики – за цими враженнями й відчуттями Шевченко усвідомлював історію й мистецтво стародавньої Польщі. Перед ним відкривались зразки архітектурно-мистецьких стилів, пам'ятники історії народу, культури попередніх століть: храм Святого Яна XIII – XIV ст. (перебудований в XVII-XVIII), костюл Святої Анни, заснований княгинею Анною Мазовецькою 1454 року, і комплекс забудови Королівського замку початку XVIII ст.; Колонна Зигмунта III, палац Радзівіллів, пам'ятник князю Юзефу Понятовському (1763 – 1813) скульптора Б. Торвальдсена, представника датського класицизму, пізніше автора пам'ятника Дж. Байрону для Кембриджа (1830 – 1831), – юний художник вперше побачені зразки західноєвропейського мистецтва усвідомить їх історико-культурний контекст в Академії Мистецтв в Петербурзі. У повісті “Художник” в перших рядках він згадає долю Торвальдсена як типовий приклад драматичного шляху персонажа повісті й своїх страждань на засланні незалежного поета-живописця. У класі Карла Брюллова Шевченко, зрозуміло, від першого імпульсу вражень 1830 – 1831 рр. перед палацом Радзівілів проникав за доступними йому зразками скульптури Торвальдсена (“Три грації” – 1817 – 1819; “Амур і Психея” – 1807); “Жіночий портрет” – УЕС. – В трьох томах: т. 3. – К., 1968. – С. 503) у своєрідність класичної скульптури. У ситуації заслання, в умовах заборони поезії і малярства, Шевченко звернувся до скульптури. Можливо, саме від першого імпульсу перед палацом у Варшаві він не лише пригадав Торвальдсена, але й свою супутницю Дзюню, в товаристві якої він оглядав польську столицю. У “Журналі” Т. Шевченка цей контекст з'являється одночасно із розвідкою історика й археолога чл.-кор. Петерб. АН Ніла Попова “Королева Варвара” – про долю Барбари Радзівіллівни (“Руський вестник”. – 1857. – №1). “Записавши схвальну думку про наукову статтю Н. Попова письменника М. Салтикова, Шевченко звертається до “бессмертного Гоголя”, закликає науковців і письменників, за прикладом їх подати голос “за этого поруганного бессловесного смерда”. Думка Шевченка із щоденника є надзвичайно вагомою, бо він звертається одночасно до письменників і вчених.

Повертаючись до вулиць і площ Варшави, проходячи якими юний Тарас Шевченко міг спостерігати будівництво столичної опери (1826 – 1833), оздоблення її архітекторами, скульпторами, художниками [Warszawa. – Sport i turystyka, 1974].

Під час перебування у Варшаві, в науці маляра Лямпі, Шевченко, стверджував І. Франко (Зоря. – 1891. – №5), разом із Енгельгардом їздив “звичайно по ярмарках та контрактах”. Ці поїздки ротмістра мали не тільки власну, але й службову мету.

“Я думаю, что все народы Европы были представлены в этой победе, столь же европейской, как и французской”, – писав сучасник-француз про іноземних революціонерів “на поле битвы в Париже”. 29

листопада 1830 р. повстанням у Варшаві почалася нова боротьба за звільнення поляків від гніту царської Росії. Як і 1789 року французька демократія поставила Париж на чолі міжнародної армії прогресу. Голова Державної ради граф Кочубей говорив: “Ни о каких мероприятиях в пользу Бурбонов со стороны России не может быть и речи”.

Провідним фактором духовного розвитку юного генія віленського етапу стала польська революція 1830 – 1831 рр. Революційні події у Варшаві й Вільні були основним, найголовнішим універсальним джерелом світовідчуття й самоусвідомлення юного Шевченка, найважливішим періодом формування його суспільних й громадянських ідеалів, розвитку його індивідуальної творчої особистості, його художніх смаків.

Перебування в обставинах і ситуаціях чужини – іноземного, інтернаціонального оточення у юні роки, почуття й переживання в середовищі різних суспільних верств і міжконфесійного релігійного спілкування надавало юнаку можливості ґрунтовної обізнаності у практичному житті, формувало взаєморозуміння у стосунках, всебічність контактів юної особистості.

Юний Тарас Шевченко знаходився в екстремальних умовах Польської революції, спостерігав і переживав епізоди повстання, як і все “російське населення” (кріпаки П. Енгельгардта): у Віленській та інших суміжних з Королівством Польським губерніях було впроваджено військовий стан, заборонене будь-яке сполучення поміж жителями та Королівством Польським (Ф. Слесорюнас “Повстання 1830 – 1831 рр. у Литві” – Wilnius, 1974).

### **Література**

**1. Кониський Я. О.** Тарас Шевченко-Грушівський: хроніка його життя / Я. О. Кониський. – Київ, 1991. – 603 с. **2. Шевченко Т.** Твори у 12-ти т. – Т. 1-3. – Київ, 1991. – 395 с. **3. Фрейд З.** Я и Оно / Зигмунд Фрейд. – М., 1990. – 27 с. **4. В.І. Добро і зло // Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка.** – Київ, 2008. – 51-75 с. **5. Зайцев П. І.** Життя Тараса Шевченка / П. І. Зайцев. – Київ, 1994. – 395 с. **6. Листи до Тараса Шевченка.** – Київ, 1993. – 382 с. **7. Спогади про Тараса Шевченка.** – Київ, 1982. – 525 с. **8. Ляхова Ж. Т.** Тарас Шевченко і Юзеф Богдан Залеський / Ж. Т. Ляхова // Наукові записки Кіровоградського педагогічного університету ім. В. Винниченка. Філологічні науки (літературознавство). Вип. 56. – Кіровоград, 2004. – С. 218 – 250. **9. Тарас Шевченко.** Документи та матеріали бібліографії. 1814 – 1861. – Київ, 1982. – 432 с. **10. Франко І. Я.** Твори: у 50-и т. / І. Я. Франко – Київ, 1980. – Т. 50. **11. Куліш П. О.** Листи / П. О. Куліш. Том І. 1841 – 1850 – Київ, 2005. – 646 с.; т. II. 1850 – 1856. – Київ, 2009. – 670 с. **12. Кирилюк Є. П.** Тарас Шевченко / Є. П. Кирилюк. – Київ, 1979. – 263 с. **13. Kobzarz Tarasa Szewczenki.** Wladislaws Szczokomle. – Vilnius, 1863. – 120 с. **14. Четыре века Вильнюсскому университету.** – Вильнюс,

1978. **15. Тарас Шевченко.** Документи і матеріали. 1814 – 1963. – Київ, 1963. **16. Непокупний А. П.** Балтійські зорі Тараса // У Вільні, городі преславнім / А. П. Непокупний. – Київ, 1985. – С. 151 – 343 с. **17. Алексеев М. П.** Пушкин. Сравнительно-исторические исследования / М. П. Алексеев. – Ленинград, 1984. – 478 с. **18. Міцкевич А.** Дзяди: [поема], ч. III / Адам Міцкевич. – Сімферополь, 2003. – 195 с. **19. Міцкевич А.** Дзяди: [поема], ч. II, IV, I / Адам Міцкевич. – Сімферополь, 1999. – 78 с.

**Ляхова Ж. Т. Юність генія: світовідчуття, враження, оточення Тараса Шевченка**

У статті досліджується онтогенеза враження, підсвідомих світовідчуттів дитинства Тараса Шевченка, джерел його світосприйняття пейзажних картин, внутрішньої потреби передавати рисунками зорові враження, значущості генетично-родинного та сільського оточення, – загалом інтерпретація витоків хисту до малювання, унікальної пам'яті юного генія. Стаття наголошує на вартості порівняно пізніх як для геніальної словотворчості свідомих світовідчуттів, філогенези враження оригінальних зразків замилювання до поезії, акцентується увага на проблемі безпосередніх творчих імпульсів, реконструкції початків творчого процесу юного поета.

*Ключові слова:* онтогенеза, філогенеза, світовідчуття, творчий імпульс, родовід, комунікація.

**Ляхова Ж. Т. Юность гения: мироощущение, впечатления, окружение Тараса Шевченко**

В статье исследуется онтогенезис впечатления, предсознательного мышления детства Тараса Шевченко, источников его мироощущений пейзажных картин, внутренней необходимости передавать рисунками зрительные впечатления, значимости генетически-родового и сельского окружения, в целом интерпретация истоков таланта, уникальности памяти юного гения. Статья подчеркивает ценность сравнительно поздней как для гениального словотворчества сознательных мироощущений, филогенезис впечатлений оригинальных образцов поэзии, акцентирует внимание на проблеме непосредственных творческих импульсов, реконструкции начала творческого процесса юного поэта.

*Ключевые слова:* онтогенезис, филогенезис, мироощущение, творческий импульс, родословная, коммуникация.

**Lyahova Zh. T. Youth of the genius: an attitude, impressions, surroundings of Taras Shevchenko**

In the paper early impressions from early years of Taras Shevchenko, are investigated. Importance of social environment for becoming a famous artist is accentuated.



*Key words:* ontogenesis, phylogenesis, attitude, creative urge, genealogy, communication.

УДК 821.161.2-31+929 Слапчук

**Н. В. Мазнєва**

**ЖІНОЧІ ОБРАЗИ НОВЕЛИ ВАСИЛЯ СЛАПЧУКА  
“ПОТЯГ НАД МІСТОМ” (РОМАН “ОСІНЬ ЗА ЩОКОЮ”)**

Лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка Василь Слапчук – один із найвідоміших поетів, що репрезентують сучасну українську поезію, останній час працює над прозою. Протягом декількох останніх років вийшли його книги “Сліпий дощ” (2003), “Дикі квіти” (2004), “Осінь за щокою” (2006), “Клітка для неба” (2006), “Жінка зі снігу” (2008). Книги вражають глибинними філософськими асоціаціями, високою духовністю, неординарними творчими знахідками.

Літературознавці (В. Базилевський, Є. Баран, М. Кодак, І. Бондар-Терещенко, М. Жулинський), звертаючись до творчості луцького письменника, вказують на притаманні його творам витончений психологізм, афористичність, алюзійність, делікатну іронію, сарказм, парадоксальність, неоднозначність та багатоплановість філософських запитань.

На думку літературознавця Євгена Барана, “це той автор, який завжди націлений на діалог із читачем, не опускаючись при цьому до задоволення дешевих читацьких смаків. Література є його порятунком, а Василь є взірцем високого служіння Літературі” [1, с. 178].

Прозу В. Слапчука сприймають по-різному: для одних він – геній, оповідання і романи якого читаються легко, але вражають глибиною змісту та підтексту, інших читачів твори “не чіпляють”, але індивідуальний стиль автора, манеру письма легко впізнати навіть у невеликих за обсягом творах: його розповіді невимушені, сюжети – легкі й захопливі, мова – поетична...

Дещо незвичну, поетично-пародоксальну, але вже традиційну для Василя Слапчука, має його роман “Осінь за щокою”. Книга викликає багато асоціацій – книга-загадка, книга-колекція, книга-калейдоскоп, бо почуття, які може викликати роман, є насправді неоднозначними. Ним можна повністю захопитися, розкласти на цитати, а можна, навпаки, не сприйняти, не зрозуміти. Перед нами – модерний твір, незвичний за своєю композицією та мовою, роман, у якому переплелися потоки свідомості, ремінісценції, таємні знаки, фантазії та абсурдні фрази.

На сьогодні не існує системного вивчення творчості Василя Слапчука. Доробок талановитого письменника досліджено

фрагментарно. Існуючі наукові праці стосуються здебільшого його лірики (розвідки Є. Барана, С. Григоровської-Уманець, Н. Колошук, Л. Оляндер, статті М. Жулинського, Д. Стуса). Ті статті й рецензії, що стосуються прози Слапчука та які з'являлися в періодиці, мали насамперед на меті спопуляризувати його творчість, тому вони носили оглядовий, описовий характер (В. Вербич, О. Клименко, М. Мартинюк, В. Наливана). Літературознавче дослідження своєрідності творення жіночих образів, у тому числі новели “Потяг над містом” (у складі роману “Осінь за щокою”), відсутнє – тому постає завдання звернутися до його поглибленого розгляду.

“Осінь за щокою” – зібрання восьми новел, зібрання восьми різноманітних варіацій долі, по суті, одного і того ж героя, – письменника-невдахи. Невдахи не на літературному поприщі, а невдахи взагалі – він невлаштований, голодний, безнадійний. Особливо не щастить чоловікові в особистому житті, що і є, в цілому, головною темою всього роману. Калейдоскоп жіночих образів книги – як позитивних, так і негативних, підкреслює думку, що жінка для головного героя – це, передусім, джерело пристрастей, а звідси, як наслідок, і всі його проблеми.

Важко простежити, де в новелі “Потяг над містом” знаходиться межа між вигадкою та реальністю. Часто здається, що все відбувалося насправді й саме з автором. Що всі герої – разом і окремо – це Василь Слапчук, власне, його багатолике авторське “я”. Долі героїв переплітаються іноді настільки химерно, що, поринаючи в їхній світ, втрачаєш відчуття власної присутності, логічності усього, що відбувається.

При створенні цього твору Василь Слапчук обирає вільну (монтажну) форму подієвої композиції – тут відбувається значне порушення часово-просторових і причинно-наслідкових зв'язків між описуваними подіями. У творі співіснують дві подієві лінії: автор паралельно, по частинах (іноді обриваючи діалог або розповідь), описує історії розвитку особистих стосунків двох пар: автор-головний герой + Данута та І Ван + Ія + Зоя. І головний герой, й І Ван веде оповідь від першої особи однини. Читачеві пропонується незвичний лабіринт – сюжет у сюжеті. Вони настільки плавно переходять один в інший, що відразу й не помітно, що у чому. Реальність авторська і реальність літературна напластовуються одна на одну, і сам автор-герой не помічає, коли стає героєм-персонажем власних сюжетів.

На початку твору читач не бачить логічного зв'язку між описуваними епізодами, взаємозумовленість окремих частин відчувається на асоціативно-емоційному рівні. Лише потім стане зрозуміло – Данута стала прообразом головної героїні роману – історії “І Ван + Ія + Зоя”: “Я скажу тобі, що не дуже задоволена тим, як ти мене змалював у своєму романі. <...> І я не розумію, навіщо тобі було вигадувати для мене сестру?” [2, с. 125].

“Своєю довільною формою, стверджує Є. Баран, – балансуванням між літературною грою і людською реальністю – роман є нічим іншим, як спробою зняти межі між вигадкою і реальністю. Слапчук робить те, до чого вдаються майже всі в реальному житті, – поживляє реальність вигадкою і вигадку перетворює у реальність” [4, с. 2].

Перебуваючи у ролі головного героя, письменник фіксує на папері свої випадкові та обов’язкові зустрічі, даючи літературним персонажам дивні імена (І Ван, Ія, Данута). Так пояснює сам автор їх використання: “Я вигадую своїм героям імена, які б підкреслювали їхню нетутешність та інородність. <...> Дуже часто імена моїх героїв це не власні імена, а прізвиська, які покликані приховувати істинну суть. <...> Існує чимало наворотів, пов’язаних з ім’ям, для мене ж це тільки ще одна можливість, скориставшись цим подвійним дном, провезти, якусь важливу або цікаву для мене художню деталь контрабандою” [3, с. 76].

Зацікавлення Василя Слапчука східною філософією дається взнаки: у романі справжній каскад афоризмів, власне вони є важливою складовою сюжету роману: “Всі чоловіки люблять дітей, у яких симпатичні мами” [2, с. 111], “З жінками часто трапляються метаморфози, гідні чоловічого подиву” [2, с. 116], “Жінку можна обманути. Бо вона цього хоче. Але час не обманеш. Час не проходить повз нас. Він протікає *крізь* нас” [2, с. 118]. Лінію стосунків головного І Вана з сестрами Ією та Зоєю вибудовує в чистому “чоловічопоміркваному” вигляді. Погоджуючись мабуть з відомим висловом, що “шлях до серця чоловіка лежить через шлунок”, вибір чоловіка йде на користь Зої – вона пригощає самогонкою і салом, оскільки “Сало – це справжня їжа справжніх чоловіків” [2, с. 149]. Не дивлячись на нібито ніжні почуття, що відчуває герой до кожної з сестер, око його фіксує зовнішні принади: статуру (“форми”), розмір грудей “великі, але силіконові, а мені давай маленькі, але щоб справжні були” [2, с. 143] чи вологість або сухість поцілунку, а фантазія, що розгулялася від чималого дози алкоголю, дозволяє лише припустити, з якою з сестер він буде проводити ніч. За своє споживацьке ставлення до жінок І Вана буде покарано: сестри ігнорують захмелілого молодика, і він залишається один.

Опису взаємостосункам головного героя та Данути притаманний еротизм, що умовно можна розділити на духовний та тілесний. Автор новели з притаманним йому психологізмом порівнює Дануту з Євою: “То вона поводитися так, як Єва, що з’їла півтора кіло заборонених плодів і знає геть усе на світі, тому й не рахується ні з правилами, ні з умовностями, то, навпаки, виглядала Євою до гріхопадіння, якій ще нічого не відомо...” [2, с. 111].

Василь Слапчук подає опис зовнішності Данути, але основну увагу, в залежності від ситуації, приділяє очам, наприклад: “Усмішка в Данути волога й м’яка, а очі такі, наче вона пережила руйнівний землетрус. У людини з такими очима повинно б бути сиве волосся”

[2, с. 113], “Данута, не зводячи з мене розчулених очей, заперечливо хитає головою. Напевно, таким поглядом Дюймовочка дивилася на крота, який врятував їй життя” [2, с. 135]. Головного героя та Дануту, на перший погляд, пов’язують симпатія та ніжні почуття, вони розуміють один одного з півслова, але автор майстерно показує відмінність цих почуттів з точки зору чоловічої та жіночої психології. Данугі притаманні, як і будь-якій представниці прекрасної половини людства, тим паче закоханої, спостережливість, чуттєвість, вона “ловить навіть незначні порухи моїх думок, флюїди найтонших емоційних станів” [2, с. 144]. Вона влаштовує неординарне романтичне побачення, дарує чоловікові оригінальний подарунок та щиро зізнається у своїх почуттях, а зустрічає у відповідь з боку нашого героя лише красиві комплементи, іронічні зауваження та продовження романтичного побачення у ліжку: “ми продовжуємо те, що не завершили у спальні. Я не знаю іншого способу, щоб заспокоїти цю жінку” [2, с. 145]. І завершується їхня історія тим, що герой залишає свою жінку на самоті, знайшовши вигадане виправдання про незавершений твір, над яким ще треба попрацювати. І недаремно – тут уже яскраво вбачається авторська думка, – прийшовши додому, він так і не застав головного героя на місці, де його залишив. Слапчук іще раз доводить, що причина невдач цього чоловіка – у неправильному виборі життєвих цінностей, розстановки пріоритетів. Як зазначив письменник в одному з інтерв’ю: “Все, що робить чоловік, він робить для жінки за те, що вона приносить у його життя” [5, с. 2].

Як удаło помітив Євген Баран, “у творчості В. Слапчука відсутня тема жінки. У його поезії домінує Жінка. Домінує особистість. Така ж самотня, така ж велично-знехтувана світом і завжди – основа його. Сторінками книжок Слапчука розлитий запах жінки (чистоти, любові, вірності)” [4, с. 3].

Дослідження принципів образотворення у прозових творах Василя Слапчука відкриває нові перспективи для подальших наукових розвідок.

### **Література**

- 1. Баран Є.** Двадцять запитань поетові Василеві Слапчукові від критика Євгена Барана / Є. Баран // Березіль. – 2001. – № 7 – 8. – С. 178.
- 2. Слапчук В.** Осінь за шокою : [роман] / В. Слапчук. – К. : Факт, 2005. – 280 с.
- 3. Клименко О.** Інтерв’ю з В. Слапчуком “Текст – це і є життя” / О. Клименко // Кур’єр Кривбасу. – 2008. – №№224 – 225. – С. 74 – 86.
- 4. Баран Є.** “І кидаю я в тишу словом...” / Є. Баран // Луцьк молодий. – 2002. – 10 жовт.
- 5. Слапчук В.** “Що таке українська критика?” / В. Слапчук // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sumno.com/article/vasyl-slapchuk-scho-take-ukrajinska-krytyka>.

**Мазнева Н. В. Жіночі образи новели Василя Слапчука “Потяг над містом” (роман “Осінь за щокою”)**

У пропонованій статті досліджено принципи творення жіночих образів новели, проаналізовано композицію твору, зосереджено увагу на психологічності художнього письма.

*Ключові слова:* психологізм, афористичність мовлення, монтажна форма подієвої композиції.

**Мазнева Н. В. Женские образы новеллы Василия Слапчука “Поезд над городом” (роман “Осень за щекой”)**

В предложенной статье исследованы принципы создания женских образов новеллы, проанализировано композицию произведения, сосредоточено внимание на психологичности художественного письма.

*Ключевые слова:* психологизм, афористичность речи, монтажная форма композиции.

**Maznyeva N. V. Women’s images of Vasil Slapchuk novel “Train under the city” (novel “Autumn in cheek”)**

The principles of creating female characters of short stories are investigated in the proposed article. Here’s an analysis of the composition. A special attention is focused on psychology of the artistic writing.

*Key words:* psychology, aphoristic speech, assembly form of the composition.

УДК 070.447:32

**Ю. В. Нестеренко**

**ТЕМА ПОМАРАНЧЕВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ В ЕСЕЇСТИЦІ  
О. ПАХЛЬОВСЬКОЇ**

Проблема відтворення соціальних і політичних подій у сучасній вітчизняній публіцистиці залишається невивченою. Аналіз останніх джерел вказує на те, що чимало питань опиняються поза зоною уваги науковців. Метою нашої публікації є спроба визначити особливості розкриття політичної тематики в есеїстиці початку ХХІ століття. Предметом розвідки є визначення особливостей жанрової та тематичної єдності твору під час розкриття есеїстом соціально значущих та політичних проблем, а об’єктом – текст О. Пахльовської “Майдан, простір майбутнього”, в якому мова йде про вагомі події в новітній історії нашої держави.

Жанр, як спосіб подачі інформації, а також її впливу на маси, вимушений адаптуватись в умовах психології своєї доби. Описана

Н. Копистянською жанрова сфера 2 у книзі “Жанр, жанрова система у просторі літературознавства”, де саме поняття “жанр” розглядається як поняття історичне, закріплене за певним часом і літературним простором. “Кожен напрям, течія, літературна школа, що формуються потребами епохи, висувають свої естетичні вимоги у прямій чи опосередкованій залежності від суспільно-історичних обставин” [1, с. 36]. Така саме жанрова схема чітко вписується у процеси жанрової еволюції, потреби у певних типах творів, розуміння жанрової природи текстів вітчизняної журналістики. Розглядаючи поняття жанру французький дослідник Ц. Тодоров зауважує: “...жанри – це одиниці, які можна описати з двох різних точок зору – з точки зору емпіричного спостереження і з точки зору абстрактного аналізу. У суспільстві повторюваність певних дискурсивних властивостей набуває інституційності, а індивідуальні тексти продукуються і сприймаються відносно норми, яку становить така кодифікація” [2, с. 27]. Тоді жанри, їх популярність є способом засвоєння реципієнтами інформації своєї доби, її індикаторами. Якщо 50 – 70 роки ХХ століття серед публіцистичних жанрів першість отримує нарис, то есе – один із провідних жанрів деконструктивного періоду життя українського суспільства.

Есе, як і будь-який журналістський твір, містить у собі факти, що дає змогу відображати й “консервувати” історичні події, погляди на них, настрої в суспільстві тощо. Зауважимо, що переважна кількість есеїстики належить перу письменницькому, що доводять нам дослідження жанру есе. А звідси глибинність образів, мистецька довершеність, а отже, часова стійкість жанру.

Подіями, що сприяли вибуху творів на соціально-політичну тематику, стали четверті президентські вибори на пост Президента України, що відбулись у 2004 – 2005 роках. В пресі спостерігається жанрове розмаїття. Для есеїстів знадобився час, щоб осмислити події третіх президентських виборів в Україні.

Другий номер щомісячника “Сучасність” за 2005 рік значною мірою відрізняється від попередніх журналів. Замість зображення картин на форзацах подано “Фотолітопис помаранчевої революції”. Відкриває зміст щомісячника рубрика “Суспільне життя”. І хоча цей складний період в історії України, насичений протиріччями, не міг пройти повз увагу публіцистів, однак есеїстика відгукнулася на події трохи пізніше. У 2006 році читач нарешті відчув есеїстичне відлуння помаранчевої революції на сторінках щомісячника.

У рубриці “Суспільне життя” журналу “Сучасність” публікується твір О. Пахльовської “Майдан, простір майбутнього”, що належить до есеїстики політичного характеру. Багаточленний заголовок твору містить натяк на ідею твору й виконує номінативну функцію. Знайомство читача із заголовком твору налаштовує реципієнта на подальшу розмову з авторкою, чие завдання визначити наслідки й історичну цінність періоду суспільно-політичного життя України, окресленого як помаранчева

революція. І хоча оцінки окреслених подій спеціалістів з історії й політології часом набувають полярного характеру, усі вчені з цих галузей єдині у тому твердженні, що тут спрацювала масова свідомість нації. Відбулось “зростання національної свідомості населення”, завершилось “формування української політичної нації” [3, с. 215]. З іншого боку, помаранчева революція є лише частиною президентських виборів 2004 року. Розпочавшись вночі 22 листопада, вона тривала до 3 грудня 2004 року (дата відома нам завдяки вердикту Верховного Суду). Щоправда настрої у суспільстві панували і надалі. О. Пахльовська в есе “Майдан, простір майбутнього” підкреслює, що “хтось із британських політологів назвав Помаранчеву Революцію “найелегантнішою революцією Нового часу” [4, с. 42], адже судове розв’язання проблеми демонструвала нову віху в розвитку державної свідомості цілої країни.

Авторка привносить риси поетизації та загадковості подіям кінця 2004 року. Наведемо ілюстрацію: “Дивна риса історії: коли країна і справді ризикує небуттям, її народ постає, ніби його покликано магічним заклинанням. Вже не вірилося, що він, цей народ, є. Суспільство западало в апатію, в безсилу лють, в сонливе примирення, в інерцію фаталізму. І раптом – бунт. Яскравий, потужний, усміхнений, непоборний” [4, с. 42]. Отже, публіцистка переважно вживає епітети та метафори уособлення з метою підкреслення людського джерела обурення. Вживання обох слів з великої літери в історичній назві підкреслює не лише сказане, а й прихильність і схвалення О. Пахльовської “помаранчевого табору”.

Перебуваючи в ролі спостерігача, есеїстка зауважує: “Так раптом нам знову повернулося відчуття нації – не колективного бидла, яке можна послати на заклання, не аморфної біомаси, а – нації, свідомого дисциплінованого організму, злютованого почуттям волі до свободи, гідності і власної ідентичності” [4, с. 43]. Розмірковуючи над причиною державного занепаду, вдаючись до контрасту, авторка розмежовує Україну європейську та радянську (комуністичну), виділяючи ці поняття в тексті графічно регістром. Європейську О. Пахльовська описує так: “І хай ця європейська Україна дуже різна, але все ж вона злютована – злютована прагненням Європи, цивілізованого гідного життя, в якому будуть гарантовані основоположні людські свободи” [4, с. 43]. Однак причиною негараздів сучасної України на думку авторки є соціальна пам’ять, особи, що підтримують її. “Тому з боку тієї “радянської” України ми мали й маємо монолітний симбіоз режимних стереотипів. І, на жаль, не швидко позбудемося цих стереотипів: інтоксикація терором впродовж семи десятиліть ще буде виходити з суспільства різними патологіями. Досить згадати комуністичну маніфестацію 7 листопада: червоні прапори майорять між церковних корогв, – так, наче це не іменем тих кривавих прапорів зривалися в повітря хмарами і священників розпинали на стінах в’язниць” [4, с. 43]. Такий дисонанс у постколоніальному середовищі логічно викликає чимало питань.

Есеїстка пише: “Саме тут і виявляється громадянська зрілість нашого суспільства. Невже ж таки справді можна було б чекати, що сім десятиліть одного з двох найстрашніших тоталітаризмів ХХ століття вивітриться за кілька місяців – не лише з інституцій, а й з душ людських?”. Після низки в’їдливих питань авторка намагається віднайти відповіді.

Наведемо кілька тез із твору, що чітко відповідають реаліям і є спробою песимістичного пророцтва розвитку/загибелі української нації: “Розкидати каміння легше. А збирати доводиться – не лише каміння до каменю, а іноді – уламок каменя до іншого уламку каменя... Ми поки що продовжуємо бути країною покинутих батьків і покинутих дітей. Наші жінки по світу доглядають чужих батьків і вирощують чужих дітей... У нас за кордоном велетенський національний архіпелаг, – розкидані людські острови в чужих морях. Ті діти, що народяться за кордоном, і навіть ті, яким вдасться приїхати до своїх батьків, можуть не захотіти повертатися до України. Але в такому разі вони втратять українську ідентичність – і не набудуть цілковито ідентичності західної. Знову покоління перекотиполя, знову історична бездомність на окраїні цивілізованого світу...” [4, с. 44 – 45]. Проте у цілісному тексті відчувається незавершеність думки. Публіцистка лише логічним шляхом виводить спосіб, як перейти від виживання до процвітання. “Демократія – це розвиток, – пише О. Пахльовська. – А розвиток – це дія, тобто часом ризик, часом небезпека, часом помилки і прорахунки, – словом, діалектика. І в кожному разі насамперед – це індивідуальна відповідальність” [4, с. 45].

Відводячи від проблеми вартості однієї особи у соціумі, авторка звертається до символічного розуміння помаранчевої революції. На думку есеїстки, вона “не тільки не закінчилося, – вона рік тому щойно почалась. Буде продовжуватися в душах людських, у пам’яті, у свідомості, в роботі. Пережитиме кризи і злети, перемоги і втрати. А закінчиться вона лише тоді, коли Україна стане членом ЄС, – тобто політично формалізую то, чим вона є і завжди була за своєю культурною історією: європейською державою” [4, с. 45]. Фактично теорію постійного руху, роботи, безперервного самовдосконалення, які чудово вписуються у ментальну свідомість цілої нації, О. Пахльовська передає читачеві цитатою з твору Гете “Фауст”. А отже, процес трансформування України радянської в Україну європейську є складним поетапним процесом, що вимагає щоденної праці над цим кожного індивіда. Події помаранчевої революції виявилися показовими в тому сенсі, що українська нація вже не бажає миритися зі своїм постколоніальним становищем. Як бачимо, для доведення цієї думки до споживача форма есе виявилась досить зручною.

Наступні номери підтримують діалог. На сторінках щомісячника друкуються тексти Л. Шульмана “Чи справдилися наші надії? (Коментар до першого року помаранчевої влади)”, В. Каспрук “Чи зумів президент



Віктор Ющенко порозумітися зі своїм народом?”, В. Каспрук “У Єгипті “Фінікова революція” так і не відбулась”. Однак есе, як жанр, що особливо активізувався в добу постмодерної психології світу, дозволяє розміщувати в собі інтелектуальні діалоги на інші теми, окрім політичних питань, навіть якщо цим дихає все суспільство.

Отже, есе О. Пахльовської “Майдан, простір майбутнього” фіксує думки навколо політичних подій 2004 – 2005 років. Авторка в межах жанру описує особливості суспільного руху, а також виводить прогнози на майбутнє. Твір є знаковим для публіцистики нашого часу.

### **Література**

**1. Копистянська Н. Х.** Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: [монографія] / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с. **2. Тодоров Ц.** Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 162 с. **3. Гісем О. В., Мартинюк О. О., Трухан О. Ф.** Історія України в таблицях / О. В. Гісем, О. О. Мартинюк, О. Ф. Трухан – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного дозвілля”, 2007. – 480 с. **4. Пахльовська О.** Майдан, простір майбутнього / О. Пахльовська // Сучасність. – 2006. – №1. – С. 42 – 45.

#### **Нестеренко Ю. В. Тема помаранчевої революції в есеїстиці О. Пахльовської**

У статті розглянуто жанрові та тематичні особливості есе на соціальну та політичну тематику. Приділено увагу архітектоніці твору, а також відводиться увага авторському баченню проблеми.

*Ключові слова:* есе, публіцистика, політика.

#### **Нестеренко Ю. В. Тема оранжевой революции в эссеистике О. Пахлевской**

В статье рассмотрены жанровые и тематические особенности эссе на социальную и политическую тематику. Уделено внимание архитектонике произведения, а также учитывается авторское виденье проблемы.

*Ключевые слова:* эссе, публицистика, политика.

#### **Nesterenko J. V. Orange revolution in the essay of O. Pakhlevska**

The peculiarities of genre and themes of social and political essay are examined in the article. Attention is fixed on the architectonics of the work and also on the author's opinion of the problem.

*Key words:* essay, publicism, politics.

УДК 821.161.2 – 312.9.09'06

**К. О. Оселедько**

**МІСТИКОЛОГІЧНА СВІДОМІСТЬ  
ЯК ВИРАЖЕННЯ СВІТОГЛЯДНИХ МОТИВІВ ГЕРОЯ  
У РОМАНІ Д. БІЛОГО “ШЛЯХ СРІБНОГО ЯСТРУБА”**

Світ фантастики – це оригінальний світ індивідуальної авторської інтерпретації сучасної дійсності. Твори фентезі засновані на використанні казкових та міфологічних мотивів, отже фізичні закони можуть відрізнятися від реалій нашого світу. У фантастичних творах можуть бути реальними існування богів, чарівництва, міфічних істот та будь-яких інших фантастичних створінь. У той же час принципова різниця між фентезі та казкою у тому, що усі чудеса є нормою описуваного світу і діють системно, немов закони природи.

У другій половині ХХ століття розвиток фантастичного жанру відзначився акцентуванням на особистість, на духовний стан людини. “Особистість, заглиблена в своє внутрішнє “Я”, стає предметом зображення у творах українських фантастів” [4, с. 97]. Ця тенденція залишається актуальною і сьогодні.

Актуальність роботи зумовлена необхідністю дослідження містикологічної свідомості героя як вираження світоглядних мотивів в сучасній українській літературі, а саме – фантастичній літературі, адже теми сенсу людського буття, приреченості, смерті, відчаю, самотності, страху, боротьби є вічними та невід’ємними від творчості.

Мета нашого дослідження – проаналізувати взаємозв’язок світу матеріального та духовного із свідомістю людини, її прагненнями, сподіваннями, волевиявленням на прикладі історико-фантастичного роману Д. Білого “Шлях срібного яструба”.

Новизна роботи обумовлена вибором теми, яка ще вичерпно не висвітлювалася в історії сучасної української літератури, незначною кількістю дослідницьких матеріалів щодо творчості Д. Білого.

Дмитро Білий – український письменник, історик, доктор історичних наук, автор науково-популярної розвідки “Малиновий Клин” (1994 р.), романів “Басаврюк ХХ”, “Заложна душа”, “Чорне крило”, “Козацький оберіг”, “Шлях срібного яструба”. У творах письменника характерною особливістю є авторська містична інтерпретація реальних історичних подій, а роман “Басаврюк ХХ”, з його виразною гоголівською алюзією, є яскравим прикладом авантюрно-містичного характеру в сучасній українській літературі.

Українська фантастика, що розвивалася з фольклорних мотивів, починала своє утвердження в літературі як прийом відображення соціальної дійсності, викриття певних явищ. Це можна побачити на прикладах творів Григорія Квітки-Основ’яненка (“Конотопська відьма”,

“Мертвецький великдень”), Пантелеймона Куліша (“Мертвецький танок”), Марка Вовчка (“Чари”), Степана Руданського (“Упир”), Михайла Коцюбинського (“Відьма”) тощо.

Нечисленні праці українських науковців спрямовані радше в історію художньої фантастики (М. Дашкієв), ніж у теорію або описують обрані аспекти – фантастична література (В. Державин), наукова фантастика (М. Йогансен, Т. Катиш, Н. Чорна), фентезі (М. Назаренко), є також спроба дослідити поетику фантастики (А. Нямцу).

Наскрізними мотивами фантастичних творів є мотиви боротьби з несправедливістю реального оточуючого світу, людського суспільства, боротьби з перешкодами, що стоять на шляху до особистого щастя та світової гармонії, мотиви боротьби добра і зла як невід’ємних складових існування людини, соціуму, всесвіту.

Фантастична література бере свій початок від міфів Давньої Греції та середньовічних епосів. Вплинули на розвиток жанру також середньовічні романи, легенда про короля Артура з її магією, мечами та романтикою. Дослідники оперують такими поняттями як “фантастична література”, “наукова фантастика”, “фентезі”, “наукове фентезі”, “соціально-утопічна фантастика” тощо.

Міфопоетична свідомість відрізняється синкретизмом, сприйняттям картин, породжених творчою уявою людини, в якості “незаперечних фактів буття” [5, с. 170]. Для міфу не існує кордону між реальним та потойбічним, об’єктивним та суб’єктивним. Причинно-наслідкові зв’язки замінюються зв’язком за аналогією та фантастичними асоціаціями. Світ міфу гармонічний та непідвладний логіці та практичному досвіду.

Фантастика як метод утверджується в українській літературі у романах В. Винниченка “Сонячна машина” та Ю. Смолича “Господарство доктора Гальванеску”. “... Перша половина ХХ століття відкриває епоху еволюції самостійного жанру – фантастики. Стрімке зростання виробництва інтенсифікує розвиток механізації. Саме вади, негативні сторони механізаційних процесів відбиваються у творчості українських письменників” [4, с. 97]. Стрімкий технічний прогрес виступає на першому плані у фантастичному жанрі.

У другій половині ХХ століття в українській фантастиці основним героєм найчастіше виступає людська свідомість, що на фантастичному тлі виражається як автономна сила, владна впливати на долю людини і світу в цілому.

Свідомість людини, як психологічний стан, спрямована на індивідуальне осмислення оточуючого світу в найрізноманітніших його проявах. Таємне, потойбічне, містичне завжди мало місце у свідомості людини, але пригнічуване інформаційно-технічним прогресом, проявляється на рівні підсвідомого розуміння світу, як реального, так і потойбічного. “Така форма свідомості не просто віддзеркалюється у фантастичному творі, репрезентується у процесі

зміни з певним рівнем сакралізації та містифікації” [4, с. 97]. Отже, містикологічна свідомість героя є презентацією поєднання духовної та матеріальної сторін людського існування. В художньому тексті вона виражається як спілкування з померлими, з богами і духами, звертання по допомогу до потойбічних сил, надання особливого чаклунського сенсу певним словам, фразам, використання замовлянь, молитов, проклять, відтворення певних обрядів, жертвоприношень.

Д. Білий використовує свідомість головного героя – юного скіфа Атея – як дзеркало, що відбиває сучасну для хлопця реальність. Автор демонструє зміни в цій реальності саме на прикладі внутрішнього стану юнака.

Містикологічна свідомість героя роману розвивається на підґрунті язичницьких вірувань, під впливом легенд та переказів, а також культур інших народностей, що населяли наддніпрянські степи: “Ще в дитинстві Атей почув легенду про прабатька усіх скіфів – могутнього воїна Таргітая – сина богів, якому вдалося на швидкому скакуні доскочити до обрії і, розігнавши коня, піднятися у небо й проскочити крізь сонце. З того часу і мріяв Атей стати подібним до легендарного воїна” [1, с. 4]. Саме явище проскакування крізь сонце є прикладом переходу з цього реального світу, обтяженого відчуттям недосконалості, короткочасності існуючої матерії, людського життя, до світу сакрального, утаємненого, духовного, де панує гармонія та досконалість, де людина може спілкуватися із богами та героями, впливати на власне та чуже життя, на долю світу.

Сонце, світло є символом кордону між світами поцейбічним та потойбічним. Сонце виступає як символ воріт до світу духовних матерій, світу богів, легендарного Простору Срібного Яструба.

У більшості вірувань, легенд і міфів світло ототожнюється з образом добра, що перемагає зло, як сонячні промені розсіюють нічну темряву, з мудрістю, що не дає людині залишатися сліпою і беспорядною, з життєдайною силою, яка наповнює все живе наснагою та бажанням жити.

Символом злої волі у романі стає чорний колір, що переважає в образі чаклуна Гістаса, в описі міста Мерців, туман, що не дає пробитися світлу і знищити темряву.

У романі підліток, скіф Атей стає зберігачем щита Таргітая, викуваного його батьком. Завдяки таємним знакам, викарбуваним на ньому, щит об’єднує і зберігає усю мудрість скіфського народу, у той час як Атей, завдяки своїй вірі, своєму тонкому відчуттю природних і духовних сил стає посередником між двома світами. Тілом і душею він належить до світу людського, матеріального, у той час як свідомістю своєю поринає у інші духовні виміри.

Внутрішній монолог, потік підсвідомості (через сни, марення, стан трансу) дають характеристику боротьби головного героя із самим собою, із фізичними та містичними ворогами, вказують на зростання

внутрішньої сили людини. Саме під час спілкування з могутніми предками, під час подорожі до потойбічної країни Нартії вирішуються головні питання та перемагаються найстрашніші вороги. Після повернення герої з допомогою вищих сил долають перешкоди, рятують життя, досягають поставленої мети.

У романі Д. Білого простежуємо наявність екзистенційних мотивів буття людини – самотності особистості, вибору, відчаю, балансування над прірвою, сенс існування, свобода як відповідальність, збереження цілісності й ідентичності “Я”.

Екзистенційне в мистецькому дискурсі з надзвичайною виразністю проявляється через існування як шлях до смерті. Але у романі смерть визначається не як закінчення життя, а як перехід із одного світу існування (фізичного) до іншого (духовного, Простору срібного яструба).

Під час подорожі головних героїв художньо осмислюються опозиції добро і зло, життя і смерті, образ людської душі тощо. Мотив обраності для кожної людської долі, мотив особистого вдосконалення актуалізується через образ-символ срібно яструба, шлях якого є шляхом світової гармонії, справедливості, знання, мудрості.

Екзистенційні мотиви роману “Шлях срібного яструба” є проекцією так званої “філософії існування”, яка трактує життя людини у суспільстві сповненим небезпекою і таким, що вимагає постійної боротьби, втечі, переховування у власному внутрішньому світі. Достовірні історичні факти формують причину, а містичне світовідчуття і фантастичні елементи допомагають розкрити сутність та актуальність вічних мотивів, спроектованих автором у творі.

Вражає мова роману – дивне відтворення характерної для літератури давніх часів мовної рясності, багатства на слова, бажання роздивитися предмет з усіх боків, описати його якнайдетальніше. Законом цього описання став найдавніший принцип алітерації, відомий ще за часів германо-скандинавських співців, принцип, за яким звуки повторюються та варуються, ллються один в один, надають читачеві змогу не тільки побачити, а й почути подію: чи гуркіт, чи тупіт, чи стукіт... Приклад алітерації можна простежити і в іменах героїв: Атей – син Аріанта – імена батька і сина несуть в собі відчуття волі, степового вітру, незалежності, до чого приводить повтор звуку “а”; те ж відчуття викликає в нас ім’я воїна Алаугана; повторення звуку “с” в імені чаклуна Гістаса викликає асоціації з сичанням змії, а отже – з небезпекою; у звуках імені легендарного героя Таргітая відчуваємо тупіт коней та гул битви; навіть ім’я гнома – Жехту – викликає асоціації з осипанням землі під ударами заступу. Навіть у своєму звучанні імена персонажів несуть певний містикологічний код приєднаності до тієї чи іншої потойбічної сили.

“Ментальність – це категорія, яка визначає сучасний контекст онтології людини в культурі, її світосприйняття та світобачення крізь призму власного етносу (нації, народності). Ментальність належить до

найбільш ґрунтовних основоутворюючих та фундаментальних культурних традицій. Спільним у поглядах вчених на це явище є акцентування зв'язків даного поняття з поняттям душі народу та її складовими: психічними характеристиками, волею, розумом” [7, с. 151]. Тому й вважається, що ментальність – це структура, що історично склалася поза усвідомленням самого процесу створення, водночас вона визначає думки, почуття, поведінку людей, цінності певної людської спільноти.

“... Кожен народ переконаний у тому, що його власні звичаї і спосіб життя певним чином є найкращими” [2, с. 84]. Етнічна ментальність проявляється в домінуючих життєвих настроях людей, у характерних особливостях світовідчуття, світосприймання, у системі моральних вимог, норм, цінностей та принципів виховання, у співвідношенні магічних і технологічних методів впливу на дійсність, у формах взаємин між людьми, у сімейних засадах, у ставленні до природи та праці, в організації побуту, свят, у конкретних актах самоорганізації етносу тощо.

Атей, подорожуючи в інших вимірах, зустрічається з воїнами, чудовиськами, відвідує міста, потрапляє у полон до ворогів, рятується з в'язниці, та й загалом світ, до якого він потрапляє, мало чим відрізняється від сучасної йому реальності. Поясненням такому вибору зображення потойбічного світу автором – істориком за спеціальністю – стають скіфські могили, які збереглися до нашого часу та досліджені археологами. Скіфи хоронили небіжчика разом із предметами, що могли знадобитися йому у світі іншому: зброєю, посудом, прикрасами, одягом. У випадках із похороном значних осіб, разом з ними мали піти з життя їх слуги, дружини, охоронці, яких хоронили разом з господарем. Скіфи уявляли собі потойбічне життя як певне відтворення дійсності, і тому світ, яким подорожує Атей, так схожий на реальне життя. Автор зосереджує увагу на духовному вимірі людини перед обличчям ворожого для неї світу.

Під час подорожі головних героїв художньо осмислюються опозиції добро і зло, життя і смерті, образ людської душі тощо. Мотив обраності для кожної людської долі, мотив особистого вдосконалення актуалізується через образ-символ срібно яструба, шлях якого є шляхом світової гармонії, справедливості, знання, мудрості.

Світоглядні мотиви роману “Шлях срібного яструба” є проекцією так званої “філософії існування”, яка трактує життя людини у суспільстві сповненим небезпекою і таким, що вимагає постійної боротьби, втечі, переховування у власному внутрішньому світі. Достовірні історичні факти формують причину а містичне світовідчуття і фантастичні елементи допомагають розкрити сутність та актуальність вічних мотивів, спроектованих автором у творі.

На сьогоднішній день творчість Д. Білого є нерозглянутою та проблеми самоідентичності, збереження свого “Я”, життя як вічної

боротьби, необхідності самовдосконалення привертають до неї велику увагу. У подальших роботах під час дослідження екзистенційних мотивів будемо звертатися до аналізу творчості письменника, а саме до роману “Басаврюк ХХ” як прикладу містичної історичної прози. Сучасна фантастична проза є невичерпним ґрунтом для дослідження актуальних та найгостріших проблем сучасного суспільства. Надзвичайно цікавим є питання втілення національної міфопоетики у фантастичних творах, на що буде зроблено акцент у наступних роботах.

### **Література**

**1. Білий Дмитро.** Шлях срібного яструба / Д. Білий. – Донецьк : ПП “ЦСО”, 2007. – 303 с. **2. Баран Є. М.** Українська історична проза другої половини ХІХ – початку ХХ століття / Є. М. Баран – Львів : Логос, 1998. – 144 с. **3. Брандис Е.** Фантастика и новое видение мира / Е. Брандис // Звезда. – 1981. – №8. – С. 41 – 49. **4. Гречаник І. П., Пінчук Т. С.** Українська фантастика : витоки, розвиток, становлення жанрів / І. П. Гречаник, Т. С. Пінчук. – Луганськ : Глобус, 2010. – 155 с. **4. Літературознавчий словник-довідник** / [за ред. Р. Т. Гром’яка]. – К. : Видавничий центр “Академія”, 1997. – С. 225 – 226. **5. Лосев А.** Філософія імени. / А. Лосев. – М., 1927. – 328 с. **6. Нямцу А.** Современная фантастика (проблемы теории) : [учеб. Пособие] / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2004. – 80 с. **7. Санакоєва Н.** Етнопсихологічна концепція особистості і засоби її поетикального вираження в романі П. Загребельного “Роксолана” / Н. Санакоєва // Вісник Запорізького державного університету: Філологічні науки. – 2004. – №2. – С. 151 – 154.

#### **Оселедько К. О. Містикологічна свідомість як вираження світоглядних мотивів героя у романі Д. Білого “Шлях срібного яструба”**

У статті розглядається роман Дмитра Білого “Шлях срібного яструба” в аспекті дослідження містикологічної свідомості героя. Детально досліджується теоретичне підґрунтя поняття та його складові. Увагу зосереджено на прийомах втілення містикологічної свідомості.

*Ключові слова:* екзистенційні мотиви, містика, свідомість.

#### **Оселедько Е. А. Мистикологическое сознание как выражение мировоззренческих мотивов героя в романе Д. Белого “Путь серебряного ястреба”**

В статье рассматривается роман Дмитрия Белого “Путь серебряного ястреба” в аспекте исследования мистикологического сознания героя. Детально исследуется теоретическая основа понятия и его составляющие. Внимание сосредоточено на приемах воплощения мистикологического сознания.

*Ключевые слова:* экзистенциальные мотивы, мистика, сознание.

**Oseledko E. A. The misticological consciousness as expression of world view reasons of hero in novel “The way of the silvery hawk” by D. Biliy**

This article is an attempt analyse the novel “The way of the silvery hawk” by D. Biliy as misticological consciousness research. The theoretical basis this concept and its components is in detail researched. The attention is concentrated on the methods to be incarnation this misticological consciousness.

*Key words:* the existentialistically motives, mysticism, consciousness.

УДК 811.161.2:35.088

**С. О. Пензова**

**ОПОВІДАННЯ О. П. ДОВЖЕНКА “МАТИ”:  
СИСТЕМА ПРИЙОМІВ ОБРАЗОТВОРЕННЯ**

Дослідженням творчого спадку О. Довженка займалася велика кількість літературознавців: написані й захищені десятки дисертаційних робіт (С. Касьянова, В. Гребньова, Н. Іванова, Н. Медвідь, А. Шаргородська тощо), монографій (І. Білодід, Ю. Барабаш, І. Корнієнко, С. Коба, І. Рачук, Ю. Кочерган, О. Поляруш), сотні статей. Його твори на теми війни досліджували В. Фащенко, І. Приходько, В. Борецький, О. Бабишкін, Н. Яременко та інші.

Так, аналізуючи особливості “творчої манери” О. Довженка, Ю. Барабаш зазначає, що оповідання “Мати” має композицію подвійного обрамлення, і “це наче розширює межі факту, допомагає глибше осмислити материнський подвиг” [1, с. 25]. В. Фащенко називає публіцистичним прийомом авторські монологи-звертання, останній з яких, на думку дослідника, – “гімн невмирущій красі слов’янки” [10, с. 344]. Т. Андрейчанка стверджує, що в оповіданні письменник створює образ жінки і тим “легалізує християнські “міф” ... во имя любви, у имя таго, каб “весь мир поклонился вашей красоте” [8, с. 323]. Тобто, питання про прийоми образотворення в оповіданнях О. Довженка літературознавцями так чи інакше порушувалися, але системно не досліджувалися.

Метою даної статті є вивчення системи прийомів творення образу матері в названому оповіданні О. Довженка. Для цього виконано такі завдання: з’ясовано, які саме прийоми обрав автор для створення образу жінки у творі; досліджена оригінальність змісту, форми, й головне – функцій обраних митцем прийомів образотворення; визначено, наскільки



повноцінний образ української матері створив письменник в даному оповіданні.

Проблему змістового наповнення поняття “прийом” досліджувало чимало вчених. Так, у літературознавчих словниках цей термін тлумачиться як “конструктивні принципи організації літературного висловлювання: сюжетно-композиційні, жанрові, стилістичні, віршові” [5, с. 270], як “засіб (композиційний, стилістичний, звуковий, ритмічний), що слугує конкретизації, виокремленню елементу оповіді” [4, с. 805], “призначений для увиразнення компонента нарації” [6, с. 270]. У даній статті під поняттям “прийом” розумітиметься така система функціонально близьких, мовно-нормативних, позанормативних, мовно-поетичних та інших засобів, яка піддається стилізуванню і підпорядковується більш-менш чітко окресленій авторській меті зображення, в тому числі й творення образів [3, с. 115]. Саме поняття “образ” також ґрунтовно вивчалось літературознавцями. Так, у “Теорії літератури” за редакцією О.Галича цей термін розглядається як “специфічна форма відображення дійсності” [9, с. 98], і розрізняються “мікро-” та “макрообрази”, до останніх “відносять зображених у творі людей” [9, с. 100]. Тобто образ людини розцінюється тут як один із видів літературно-художніх образів. У “Літературознавчій енциклопедії” Ю.Коваліва знаходимо таке визначення: образ – це “особлива форма художнього структурування дійсності, якій притаманна яскрава предметна чуттєвість” [6, с. 139]. Тож образ може поставати і як “персонаж, ліричний герой, ліричний суб’єкт, дійова особа, пейзаж, річ, емоція, символ” [6, с. 140]. Робочою дефініцією в даному дослідженні обрано таке визначення, яке подане у “Літературознавчому словнику-довіднику”: “образ – будь-яке явище уявного світу, котре завдяки творчій художній діяльності письменника сприймається читачем як щось цілісне, завершене...” [7, с. 428].

Оповідання “Мати” розпочинається зі своєрідного прологу, в якому автор, перш за все, повідомляє про мету свого наративу у формі протиставного речення: “Не ради сліз, і розпачу, й скорбот..., а задля слави нашого роду написано, і во ім’я любові, про цю високу смерть..., про матір Марію Стоян” [2, с. 330]. Вже сам вибір імені жінки свідчить про бажання автора співставити її з біблійною героїнею і впевнити читача у цьому. Фактично твір почато з кульмінації. За допомогою низки риторично-питальних речень, котрі слідує за цим (“Хто серед трупів ворожих біжить...? Хто це стогне...? Хто мертвий висить коло хати під небом?”), письменник створює жахливу картину зруйнованого фашистами села: син повертається додому і бачить повішену матір. “Чом не чую вашого тихого голосу? Де ви, голубко, матінко моя сива?” [2, с. 330], – запитує він, чим указує на спокійність і лагідність покійної матері.

Продовжується оповідання поверненням у часі до подій, які передували появі сина у рідному селі: до хати Марії Стоян заходять

юнаки – поранені військові льотчики. Жінка одразу їх приймає, називає “синочками” – її материнське серце й щира душа відкриті до однолітків її сина. Жінка-мати турбується й хвилюється за них – це підтверджується авторським описом дій Марії: “Вже обмивала й ноги їм гарячою водою, і грубу натопила, розігрівала разів зо три їжу, ... і плакала вночі і вдень, згадуючи своїх синів...” [2, с. 331]. А такі риси її характеру як доброта, чуйність, турботливість більш, ніж помітні. Спогади жінки про її власних синів підсилює дбайливе ставлення до юнаків. Почувши про їхнє завдання розкидати над країною антифашистські агітки, вона схвалює це: “велике діло робите, голубоньки мої...” [2, с. 331]. І ця далекоглядна мудрість Марії чи не вперше по-особливому хвилює молодих льотчиків: “уперше, слухаючи прості материнські слова на поневоленій землі, відчули Пшеницин і Рябов, яка велика місія їм випала в житті” [2, с. 332]. Тобто все те мовиться й робиться начебто дуже просте, але виявляється настільки важливим і потрібним, що сказане Марією, спонукає хлопців замислитися, ще й ще раз усвідомити вагомість їхньої справи. Така здатність жінки впливати на інших стає вирішальною. А констатація автором того, що вона – “два тижні ховала гостей”, говорить про готовність Марії ризикувати, аби прийти людям на допомогу будь-якою ціною. Та й подальший опис її дій (“стерегла хату, годувала, а коли все вийшло, ходила по селу просити милостині”) свідчить про беззаперечний альтруїзм жінки, про її здатність поступитися своїми правилами етикету – все заради порятунку справи і життя інших. І це посилюється упевненою авторською констатацією (“не пішла б же Стояниха отак просити для себе”) [2, с. 332].

У подальшому полілозі жінки і юнаків з фашистами розкриваються й такі риси характеру Марії, як рішучість і навіть готовність до самопожертви: “Не дам! Бийте мене... Не дам, людоїди!” [2, с. 333]. Жінка готова заприсягтися навіть у неправді, аби врятувати юнаків: “Сини мої... Не брешу, клянуся!”, – та й репліка-звернення жінки до фашистів (“не трогайте, не вовчиця ж вас народила, а людина, мати!”) свідчить про прагнення Марії будь-якою ціною врятувати льотчикам життя. Усе це підсилюється апелюванням її до односельчан, котре одразу набуває форми благання: “Люди добрі, адже мої діти Василь і Іван! Погляньте-бо, хіба ж не визнаєте? – билася Стояниха, мов чайка об дорогу. – Кажіть же, що мої!... – благала мати...”, а рішучість і впевненість жінки досягає такого ступеню, що вона здатна піти і на прокльон: “Палажко, скажи – сини, бо прокляну на цьому і на тому світі...” [2, с. 333]. Фашисти, здогадавшись про зговір, розстрілюють юнаків, а Марію ведуть до груші, щоб повісити. Прохання жінки засвідчує її звичаєву характеристику: “Не вішайте, не страміть мене. Як же мені висітоньки? Я ж таки жінка стара. Дайте мені кулю, одну кулиночку, молю вас...” [2, с. 334]. А останні слова Марії до німців набувають вже форми вимоги (“Не трогайте, недолюдки. Не

приторкайтесь до моєї шиї”) – і вони засвідчують зневажливе ставлення жінки до ворогів.

Наступний епізод оповідання знову повертає нас до його початку, коли син з'являється у рідному селі й, побачивши повішену матір, говорить: “Усю свою добрість і лагідну вдачу, що подарували ви мені, я лишаю отут з вами коло груші...” [2, с. 334]. У цій синівській інохарактеристиці знову сдтверджуються такі риси характеру Марії як доброта й материнська лагідність. А її героїчний вчинок ще раз підтверджується повідомленням автора про вшанування її подвигу цілою ротою солдат, які пройшли повз неї маршем, скинувши шапки: “Од гарматного реву обсипався іній, і казкові сніжинки падали на материні розплющені очі” [2, с. 335]. Саме цією констатацією письменник підтвердив думку про те, що, вбивши Марію, фашисти не тільки не змогли здолати її материнської відваги, а й породили в інших людях бурю гніву й почуття поваги до Великої Матері.

Тож не дивно, що своєрідний епілог твору розпочинається з авторського риторичного запитання, котре містить у собі проекцію на майбутнє: “І хто ж не поклониться з живих і прийдешніх невмирущій красі Марії Стоянихи, що просила милостиню для дітей чужих?” [2, с. 335]. І далі О. Довженко подає у портретній характеристиці жінки свідчення про її ставлення до праці заради інших і на добро: “руки маленькі й ніжні, з довгими красивими пучками, оті самі трудящі руки, що так багато сотворили хліба, прядива й насіння...”. Низка заперечних речень виражають матеріально-побутову характеристику Марії: “Не було у вас дорогих черевиків, не душились ви паризькими духами... Не було ні шовку, ні сезонних капелюшків...” [2, с. 335]. Ставлення матері до праці, її роботящість, материнське піклування про родину засвідчується ще й авторським констатуванням: “Ви, як та пчїлка, були зайняті і од роси до роси носили все мед до вулика”. Письменник звертається до Марії такими словами: “дорога наша мати, слов'яно, українко дорога”, і це говорить про перенесення автором рис цього образу на більшість українських матерів. А значення героїчного вчинку жінки підсилюється авторським гаслом: “Хай же знає весь світ, як висїли ви, мамо, на старій груші за други своя у велику всесвітню війну в українському кривавому селі на Вкраїні кривавій” [2, с. 335].

Отже, О. Довженко, використавши систему прийомів образотворення, змалював у даному оповіданні образ національно означеної матері, оригінальність та повнота його засвідчуються наявністю таких основних її характеристик і рис: портретною (показом красивої й простої зовнішності Марії); сангвіністичним типом темпераменту (витриманість, стійкість, терпеливість, рішучість); характеристикою саме жіночої і справді материнської діяльності (роботящість); соціальною (самовідданість своїм і чужим дітям); матеріально-побутовою характеристикою (таким ставленням до матеріальних цінностей, які бачаться їй лише засобами для існування);

моральною (альтруїстичною готовністю допомагати іншим, щирістю, відкритістю, турботливістю, доброзичливістю, добротою, людяністю); філософською (вмінням глибоко осмислювати предмети, а також бачити явища та людей у перспективі – мудрість). У системі прийомів образотворення матері Марії Стоян стали визначальними наступні прийоми: констатація, опис, повідомлення, авторські та інохарактеристики, що й дозволило письменникові створити образ непересічної матері дітей нації.

### **Література**

- 1. Барабаш Ю.** Чисте золото правди. Деякі питання естетики і поезики О. Довженка / Ю. Барабаш. – К. : Рад. письменник, 1962. – 292 с.
- 2. Довженко О. П.** Твори: в 5-ти т. / О. П. Довженко. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 3. – 362 с.
- 3. Козлов А. В., Козлов Р. А.** Азбука літературознавства: [навчально-методичний посібник] / А. В. Козлов, Р. А. Козлов. – Кривий Ріг, 2001. – 200 с.
- 4. Литературная** енциклопедия терминов и понятий / [сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК “Интелвалк”, 2003. – 1600 стб.
- 5. Литературный** энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 750 с.
- 6. Літературознавча** енциклопедія: У 2-х томах. Т. 2 / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.
- 7. Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
- 8. Нарысы** беларуска-українських сувязей: Кул. – гіст. і літ. аспекти праблемы / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мн. : Бел. навука, 2002. – 363 с.
- 9. Теорія** літератури: [підручник] / За наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
- 10. Фащенко В.** У глибинах людського буття: Літературознавчі студії / В. Фащенко. – Одеса : Маяк, 2005. – 640 с.

#### **Пензова С. О. Оповідання О. П. Довженка “Мати”: система прийомів образотворення**

У статті досліджується система прийомів творення образу матері в однойменному оповіданні О. П. Довженка, з’ясовується, які саме прийоми обрав автор для створення образу жінки у творі, визначається, наскільки повноцінний образ української матері створив письменник в даному оповіданні.

*Ключові слова:* система прийомів, образотворення, образ.

#### **Пензова С. А. Рассказ А. П. Довженка “Мать”: система приемов создания образа**

В статье исследуется система приемов создания образа матери в одноименном рассказе А. П. Довженко, определяется, какие именно приемы выбрал автор для создания образа женщины в произведении, насколько полноценным стал созданный им образ украинской матери.

*Ключевые слова:* система приемов, создание образа, образ.

**Penzova S. A. Dovzhenko's story "A mother": system of methods of creating image**

The article is devoted to studying system of methods of creating Ukrainian mother's image in Dovzhenko's story "A mother". The aim of this work is to define what methods author chose for creating woman's image, to evaluate its intensity and literary value.

*Key words:* system of methods, creating of image, image.

УДК 821.161.2–31.09+929 Дімаров

**О. М. Плужник**

**АВТОР І ГОЛОВНИЙ ГЕРОЙ У ТВОРЧОСТІ  
АНАТОЛІЯ ДІМАРОВА**

Сучасна література особливо уважна до духовного світу людини, моральних витоків її дій та вчинків. Вибір життєвої позиції, поведінки індивіда в колективі, утвердження свого місця у соціумі – ці тенденції властиві письменникам ХХ – ХХІ ст. У художньому творі цікавим постає образ автора, який виступає виявом суспільно-громадської позиції митця, форм її вираження, способів взаємодії із життєвими принципами виведених персонажів.

Над даною проблемою працювали В. Баранов, М. Бахтін, М. Брандес, Ю. Булаховська, Г. Вервес, Р. Гром'як, Т. Денисова, Б. Корман, І. Лімборський, Є. Михайлик, В. Моренець, Д. Наливайко, В. Нарівська, С. Радишевський, Г. Сиваченко, Г. Сивокінь, Г. Штонь та інші.

Актуальність обраної теми зумовлена тим, що проблема автора є однією з важливих проблем сучасного літературознавства. Весь твір розглядається з погляду вираження авторської позиції, авторської свідомості. Архітектоніка художнього твору, його образна система, форма оповіді тощо є способами реалізації саме авторської позиції, осмисленням явищ дійсності та їх одночасної оцінки. Очевидно, що концепція письменника найбільш конструктивно реалізується через значеннєве співвідношення: автор – твір – читач, єдністю якого визначається зміст художньої творчості.

Метою дослідження є осмислення творчості Анатолія Дімарова в аспекті еволюції образу автора у взаємодії з героєм.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

– визначити теоретичні засади “автора” і “герой” в художній літературі;

– визначити особливості творчої індивідуальності А. Дімарова;

– виявити специфіку взаємозв’язку “автор – герой” у творчості українського письменника.

Слід зауважити, що “автор (лат. auctor – засновник) – митець, котрий реалізувався у літературному чи будь-якому іншому художньому творі” [5, с. 12], під поняттям “авторська позиція” слід розглядати концепцію художнього тексту, ставлення автора до своїх героїв, виражене у змісті самої назви твору, в портретах героїв, в їхніх думках і почуттях, у композиції, в символіці, в описах природи, а також безпосередньо в оцінках письменника. Найтиповіші способи її передачі – портрет, пейзаж, взаємні характеристики героїв, ліричні відступи, тобто усі ті деталі, які суттєво впливають на наше ставлення до твору та його персонажів. Герой літературного твору, у свою чергу, – “дійова особа, образ, широко і всебічно зображений, наділений яскравим характером, окреслений взаєминами з довкіллям, зв’язками із соціальним, національним, історичним контекстом” [5, с. 156].

Герої творів Анатолія Дімарова, актуальна тематика, порушені проблеми захоплюють читачів. Та цікавим є і саме життя письменника, яке також відображено в художньому доробку письменника. Прикладом цього може стати твір “Прожити й розповісти”, який у 1995 році почав друкувати журнал “Березіль”. Це стало визначною подією в літературному житті України, поповнивши надбання автобіографічної прози дев’яностих років ХХ століття. “Прожити й розповісти” – яскраво виражена белетристична оповідь. У її глибинах формується автобіографічний компонент, усвідомлена “авто-концепція особистості”.

Повість Анатолія Дімарова вирізняється поєднанням одночасно двох жанрів: автобіографічної повісті та власне мемуарів. Образ головного героя у творі є не лише об’єктом зображення, а й засобом розкриття центральної теми – теми “історія покоління”, і не просто покоління, а покоління, яке прожило своє життя у роки ХХ століття, в час істотних змін на всіх рівнях: суспільному, науковому, технічному, культурному, психологічному.

Досліджуючи автобіографічну прозу, М. Бахін зазначав, що “автор, аби досягти естетично продуктивного ставлення до героя, повинен максимально відмежуватися від останнього, зайняти позицію напруженої “позаприсутності” [2, с. 15]. У творі А. Дімарова таке відмежування досягається традиційним способом – введенням образу оповідача, який виступає свідомо сформованим характером, але не повноцінним персонажем. Автор ніби відтіняє образ головного героя, саме його характер, зображеного в динаміці розвитку: малий Толечка, Толя підліток, молодий Анатолій Дімаров. Цим Анатолій Дімаров спрямовує увагу читача на суттєву роль досвіду для героя. Незважаючи на явну присутність оповідача у творі, він не відвертає читацької уваги

від образу головного героя. Оповідач у повісті – це “голос, власника якого неможливо уявити, бо відсутній опис його зовнішніх рис та життєвого простору” [1, с. 6]. Протягом твору читач дізнається про оповідача зовсім мало – тільки про його вік, але й тут не точно, як у випадку з головним героєм, а приблизний, виражений одним словом – старий: “Так спати і приловчився – калачиком. Досі, старий уже, отак сплю” [3, с. 73], “Хай простить вона мені, що забув її ім’я та по батькові: вивітрилося із старої моєї голови” [4, с. 110]. Ці елементи не мають особливого значення для розповіді й не допомагають створенню образу оповідача-персонажа. Але підкреслена часова відстань між оповідачем та героєм слугує для естетизації та завершення образу останнього. Слід враховувати, що “функцію створення емоційного фону передано в основному головному герою” [1, с. 7], оскільки емоційно забарвлена розповідь або ведеться від його імені, або передається через призму його свідомості.

Як бачимо, образ автора, розкладений на образи оповідача та головного героя з метою естетизації останнього, є художнім персонажем, естетично вартісним образом, який діє у власному сюжетному часопросторі.

Повість А. Дімарова “Вершини”, яка була надрукована у 1986 році, привернула увагу читачів не лише гостротою надзвичайно цікавого сюжету, а й простотою зображення подій та яскраво вираженим гумористичним характером. Повість А. Дімарова “Вершини” поповнила надбання української автобіографічної прози ХХ століття. Твір присвячено видатному альпіністу Анатолію Скригітілю. Автор виводить на перший план характер головного персонажа, особливу увагу зосереджуючи на таких морально-гуманістичних цінностях як справедливість, вірність, відданість, доброта, сердечність, повага до людської гідності. Твір наскрізь пройнятий гострим почуттям гумору, навіть у найважчих ситуаціях, письменник знаходить комічні сторони, додаючи повісті особливого колориту. Повість має подвійний сюжет: з одного боку у творі описується життя Анатолія Скригітіля, його пригоди, надзвичайний досвід пошуку дорогоцінного каміння, небезпечні ситуації, які в повній мірі заповнили долю головного героя, а з іншого – розповідь А. Дімарова про неймовірно цікаву подію у власному житті – участь у геологічній експедиції у Памірі. Тож сам автор виступає другим головним персонажем твору.

Отже, у повісті “Вершини” автор займає паралельно дві позиції: оповідача та власне головного героя. Кожна з позицій виконує свою індивідуальну функцію, але при цьому вони постійно взаємодіють. Авторська позиція розкривається через зображення характерів персонажів, особливостей їх світовідчуття, опис пейзажів, використання символіки, особливостей структури твору та мови.

Утвердження активної життєвої позиції сучасника, осуд філософії теперішнього міщанина – саме цими проблемами пройняті цикли творів

А. Дімарова “На поруки”, “Постріли Уляни Кашук”, де чітко виявилась авторська концепція людини. Персонажі українського письменника уособлюють кращі морально-духовні риси радянської людини: почуття особистої відповідальності перед суспільством, здатність до взаємодопомоги, негативне ставлення до користолюбства, інфантильності та інші. Наприклад, Уляна та Маруся Якимівна свої життєві принципи завжди підтверджують конкретними вчинками – рішучими, цілеспрямованими. Автор підкреслює, що кожна людина має в собі душевні сили, які можуть проявитись за певних умов, розкриваючи сутність особистості. Саме тому він постійно шукає відповідного ракурсу бачення, адекватних форм вираження. З особливою виразністю у “Містечкових історіях” показано характерну для стильової манери А. Дімарова об’єктивно-безсторонню форму оповіді (“Пошук”, “Нечиста сила”, “Пам’ять”).

Персонажам творів “Варя Юхимівна”, “Реквієм по матері”, “Пошук” притаманна висока громадська активність, готовність прийти на допомогу, вміння доводити свої думки, відстоювати власні життєві переконання. У творах, де на першому плані негативні персонажі, позиція автора виявляється, перш за все, в неприйнятті самої атмосфери, в якій живуть герої.

В багатьох творах виступає самостійний образ оповідача або кількох оповідачів (“Три наречені для нашого тата”, “Колектив і Колядко”). У циклі “На поруки” голос автора часто збігається з голосом народу, уособлюваного оповідачем.

У деяких творах герой виступає одночасно і оповідачем. Це стосується таких повістей як “Петля”, “Молоко–молоко–молоко”. Персонажі тут виступають антигероями. Проте вони мають і позитивні риси: енергійність, наполегливість, мистецьке обдарування. Своєрідність позиції автора в цих творах виявляється в наголошеній невідповідальності між об’єктивною реальністю та суб’єктивним її сприйняттям, який сам стає об’єктом викриття, осуду кар’єризму.

Отже, у творах А. Дімарова окреслюється тенденція, яка визначає зміст автора-героя-оповідача; формується автобіографічний компонент, усвідомлюється “авто-концепція особистості”, вибудована на засадах народно-естетичного почуття, що увиразнює самоаналіз творчої особистості, характерний для авторської прози (повість “Прожити й розповісти...”). Найчастіше А. Дімаров виявляє свою позицію через сутички двох протилежних точок життєсприйняття і світорозуміння. Постійно варіюючи форму оповіді письменник стверджує свій ідеал головного героя – чесної, принципової людини, для якої не існує моральних компромісів.

### **Література**

**1. Баранов В.** Якби розповісти про все прожите... / В. Баранов // Київ. – 2007. – №5. – С. 3 – 8. **2. Бахтин М.** Естетика словесного



творчества / М. Бахтин– М. : Искусство, 1979. – 424 с. **3. Дімаров А.** Прожити й розповісти. Повість про сімдесят літ. Частина перша / А. Дімаров // Березіль. – 1995. – №9 – 10. – С. 23 – 153. **4. Дімаров А.** Прожити й розповісти. Повість про сімдесят літ. Частина друга / А. Дімаров // Березіль. – 1997. – №5 – 6. – С. 25 – 145. **5. Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с.

**Плужник О. М. Автор і головний герой у творчості Анатолія Дімарова**

У статті розглянуто творчість Анатолія Дімарова в аспекті еволюції образу автора у взаємодії з героєм. У роботі визначено особливості творчої індивідуальності А. Дімарова, виявлено специфіку взаємозв'язку “автор – герой”.

*Ключові слова:* автор, герой літературного твору, характер, автобіографізм.

**Плужник О. М. Автор и главный герой в творчестве Анатолия Димарова**

В статье рассмотрено творчество Анатолия Димарова в аспекте эволюции образа автора во взаимодействии с героем. В работе определены особенности творческой индивидуальности А. Димарова, обнаружена специфика взаимосвязи “автор – герой”.

*Ключевые слова:* автор, герой литературного произведения, характер, автобиографизм.

**Pluzhnik O. M. Avtor and protagonist in creation of A. Dimarov**

In the article creation of Anatoliy Dimarov is considered in the aspect of evolution of appearance of author in co-operating with a hero. The features of creative individuality of Dimarov are in-process certain, found out the specific of intercommunication a “author is a hero”.

*Key words:* author, hero of literary work, character, autobiografizm.

УДК 821. 161.2 – 2.09 + 929 Антоненко-Давидович

**Л. А. Скрипко**

**СПЕЦИФІКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРАЗУ ІСУСА ХРИСТА У  
ТВОРЧОСТІ Б. АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА**

“Я не винний у крові Його!  
Самі ви побачите...”

[Євангеліє від Матвія, гл. 27, вірш 24].

Біблію називають вічною книгою. Вона окреслила сюжети та порушила важливі питання про сенс існування людини. Біблійні образи привертали увагу багатьох митців, зокрема: Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, Х. Алчевської, С. Кричевського, А. Кримського, О. Кобилянської. У ХХ столітті ця тенденція продовжила свій розвиток у творчому доробку М. Хвильового (“Я (Романтика)”), Є. Маланюка (“Візія”, “Молитва”), У. Самчука (“Марія”), О. Гончара (“Собор”), Д. Павличка (“Голгофа”), Б. Антоненка-Давидовича (“Хто такий Ісус Христос?”) та ін.

Аналіз цих творів призводить до невтішних висновків про те, що ХХ століття масштабністю технічного прогресу прирекло особистість на самотність та алієнацію. Одним із шляхів подолання самотності й відчуження є повернення до першоджерел, біблійної тематики й проблематики, пошуку Бога та істини. У кожного митця вона представлена в різних площинах, завжди актуальним залишається аналіз специфіки цього пошуку у творчості талановитих митців.

Метою дослідження є порівняльний аналіз особливостей рецепції образу Ісуса двох періодів творчості Б. Антоненка-Давидовича в повісті “Смерть” та “Сибірських новелах”. У такому аспекті творчість митця ще не досліджувалась.

Кожен період у розвитку людства по-своєму інтерпретував Біблію, тому біблійні мотиви у творчості письменників різних поколінь є даниною традиції. Не випадковим є звернення до цієї проблеми й Б. Антоненка-Давидовича. Його увагу привернула постать самого Ісуса Христа та сцена розп’яття.

Уже на початку своєї творчості письменник уводить до літератури образ Месії, яким виступає Кость Горобенко в повісті “Смерть”. Сама екзистенційна назва вказує на одне з вічних філософських питань про сутність смерті. Таку ціну вирішує заплатити за своє життя головний герой повісті: “Мізерною шкодою ти хочеш купити собі нове сумління? Дешево! Занадто дешево... Це купується тільки – пам’ятаєш ту безсонну ніч? – купується кров’ю! Смертю!” [1, с. 78].

У той же час Горобенко безпосередньо пов’язаний з біблійним героєм сином Божим, бо він і є Ісусом Христом нової віри під назвою

більшовизм. На це вказують непомітні з першого погляду подробиці не тільки у творі, а й критиці. Так Л. Бойко у своїй монографії “З когорти одержимих” зазначає: “На жаль, автор не пояснив (бодай стисло), що ж саме спонукало його героя так рішуче порвати з недавнім минулим і перейти, по суті, в іншу віру” [4, с. 161]. Саме Ісусом Христом намагається стати Горобенко для більшовизму. Але його місія не відповідає внутрішнім переконанням і уподобанням героя, він хоче стати тим, ким насправді ніколи не зможе бути як цілісна особистість. Він вважає, що будує себе – нову людину, а по суті руйнує своє минуле, спогади й почуття. Кость Горобенко – Ісус Христос, але перероджений, що заради порятунку свого життя приносить у жертву свою пам’ять, душу та чуже життя: “...смерть одного в той же час народження другого. Отже, смерть не годна перетнути вічного калейдоскопа життя! <...> Костика вже нема, як нема Наді, немає батька і його двох будинків, як нема того всього, що було тоді, але тепер є зате товариш Горобенко. Більшовик. Збагни ж, яке прекрасне це життя...” [1, с. 101].

Однак Кость ніколи не стане холоднокровним убивцею, як Зіверт, для Горобенка розстріл – це вбивство, це жертва заради “світлого майбутнього”: “...Треба вбити... Мушу, власне, не вбити, а розстріляти. І тоді, коли перед очима з’явиться їхня кров, коли ця кров розстріляних повстанців, куркульні, спекулянтів, заручників і безліч усяких категорій, що зведені до одного знаменника – контрреволюція, хоч раз, єдиний тільки раз впаде, як то кажуть, на мою голову, заляпає руки, тоді – всьому кінець. Тоді Рубікон буде перейдено. Тоді я буду цілком вільний. Тоді сміливо й одверто, без жодних вагань і сумнівів можна буде сказати самому собі: я – більшовик...” [1, с. 56].

Особливістю прози Б. Антоненка-Давидовича є присутність антигероя, який знаходиться в конфлікті зі своїм внутрішнім “Я”: “Вони мають свою вічну формулу: “Буття визначає свідомість”... Це їхня істина, це “новий завіт”, з яким вони мають пройти світ, переорати всю землю, стерти кордони, помішати всі нації в одному струмені чорної маси потоптаних рабів, що пустилися берега. “Капітал” Марксів... Що це? Тора, Євангеліє, Аль-Коран чи важіль Архімеда?.. Які вони сильні, ці люди в пенсне із вдаленим поглядом і фанатизмом ісламу!” [1, с. 51]. Цими думками Горобенко підтверджує тотожність “ідеологія – віра”, захисником і Месією якої він намагається стати. І хоч часто Горобенко відкидає національне питання: “Хіба він не чув цього від Педашенка, Ковганюка і всіх тих *сектантів*, що складають у сумі нещасну жменьку “свідомих українців” у повітовому місті! Тих опереткових людей із сентиментально-романтичною душею і журливо-саркастичними очима, що в розквіті свого піднесення й пафосу створили тільки “Просвіту”, цей новий храм на руїнах українського Єрусалима...” [1, с. 90], зрештою усвідомлює свою приналежність: “... не можуть збагнути, що національна справа так тісно, так невідлучно зв’язана на Україні з соціальною?..” [1, с. 101]. Але своїх співвітчизників він сприймає як

юрбу грішників, яких його послано як сина Божого наставити на праведний шлях: “Горобенко серцем розуміє, що це маса – це той самий натовп, який пройшов усю людську історію з криком: “Розіпни його!” [1, с. 94]. І знов проявляється вплив Біблії в сні Горобенка, що поєднує теперішнє з далеким минулим: “Бей жидов и комиссаров!” [1, с. 110]. І Кость, і єврейський хлопчик виступають символами спільнот, що зазнають переслідувань. І, можливо, сон Костя розкриває його справжнє покликання: поєднати панівний політичний рух із національним питанням свободи вибору етносу. Та Горобенко не дозволив собі це визнати, бо ці позиції не сумісні. Кость не усвідомлює, що вибір кожної з них призведе до смерті, фізичної або духовної. Але вона йому не страшна: “смерть не годна перетнути вічного калейдоскопа життя” [1, с. 129]. Горобенко вирішує, що вбивши себе минулого, він (як і душа Христа) воскресне для нового життя – життя більшовика. Але хибна ідеологія призводить до хибного вибору: Кость не воскресне; його самозруйнована особистість не отримає очікуваної волі: “...треба кількох крапель крові на землі. Це вона тільки змис все! Тоді все буде можна і на все буде плювать...” [1, с. 56]. Автор не закінчив сюжетно свою повість, але натякнув на розв’язку:

“ – Кров!..

Рука затремтіла, й вишнева краплинка блиснула на сонці. Посміхнулась сонцеві.” [1, с. 144]. За віруваннями наших предків: “Сонце – святе й праведне: воно не терпить крові, особливо невинної, і карає вбивцю, коли він пролле кров у нього на виду” [5, с. 255].

І одразу приходить кара. Горобенко довго вбивав пам’ять про свою кохану: “...тоді вона була просто Надею, вона була нареченою [...], а тепер вона була б “міщанкою”, “баластом”, “безпартійною сволочню” [1, с. 46], але вона поверталась у снах: “Надя вмерла, вмерла тільки фізично, а коли з’явиться рідко уві сні, вона буде просто Надею, “дореволюційною” Надею...” [1, с. 47]. І тепер, коли нарешті Кость “перейшов Рубікон”, за яким на нього чекало виплекане “я – більшовик”, перша думка нового Горобенка про минуле: “Скривавлена сорочка Надина і на простирадлі іржава краплинка... Надина кров! Непорочна, чиста дівоча кров... Було тужно за тим, що не стало чогось без вороття, що набезвік розірвано вінок, і було до сліз радісно, що народилось щось нове, щось дуже інтимне, щось нерозлучне, рідне...” [1, с. 144]. Можливо, саме цієї миті Кость усвідомив, що його спроба марна, бо вдивляється він у “блакитні тераси спокійного, безхмарного українського неба” [1, с. 144].

Отже, Кость Горобенко є, з одного боку, носієм правди й добра, бо мотивація його вчинків праведна: “Настане час – і не буде України, не буде, може, націй узагалі, але сонце й любов будуть” [1, с. 72]. Але обраним ним шляхом вступає в конфлікт з внутрішнім “Я” та метою, створюючи антигероя, провісника “Зла”: “У повісті Б. Антоненко-Давидович поставив за мету ще ближче й конкретніше показати

“незбагненну”, воістину *сатанинську*, більшовицьку силу чи принаймні самому як слід розібратися в ній і дослідити джерела її “переможного” поступу і вплив на хід історії” [4, с. 160].

Додатковою вказівкою на присутність сатанинських сил є легенда про алхіміка, вміщена на початку повісті: “Якийсь алхімік дошукувався філософського каменя. Він перемолвився усім святим, яких тільки знав, благав Богородицю, нарешті самого Христа допомогти йому, але всі вони були мовчазні, як звичайнісінький камінь з його дому. Тоді алхімік прокляв їх гамузом усіх і звернувся до сатани. Сатана з охотою згодився допомогти...” [1, с. 36]. Та в самого Костя мета зусиль викликає сумніви, він не знає, що зможе отримати за своє “ренегатство”.

Ці сумніви та роздвоєність головного героя поглиблюються проявами підсвідомості у вигляді снів, коли він віднаходить гармонію в собі, може відчувати та стає вільною особистістю без будь-яких жертв. Символом цього стає Надя. Саме її кров стає ціною першого, природнього перетворення Горобенка: із хлопця він стає чоловіком. І тільки природні, справжні почуття отримують свою реалізацію. Тому після розстрілу перші думки Костя про Надю.

Отже, Б. Антоненко-Давидович продовжив “біблійну традицію” української літератури у повісті “Смерть”, репрезентувавши через образ новітнього Христа, довівши хибність політичної влади та застерігши про наслідки впливу таких, як Кость Горобенко. Але, у першу чергу, це було звернення автора до вічної книги, усвідомлення цінності якої для нього як атеїста прийшло вже після заслання. Саме в другий період своєї творчості Б. Антоненко – Давидович звертається відкрито до образу Ісуса Христа, справжнього Месії – жертви.

Є. Сверстюк у спогаді про зустріч з Б. Антоненком-Давидовичем зазначає, що вона йому особливо “запам’яталась тим, що він хотів говорити про Бога. Як людина на схилку віку, він повертався до своєї першої чисто джерельної криниці. Мені казали, що він тихенько молився. Уявляю, як то важко було прориватися до дитячої молитви крізь усі глухі етапи безбожного світу. Однак проривався” [4, с. 391]. Свідченням цього прориву стали новели “Що таке істина?” та “Хто такий Ісус Христос?”. Вони складають певний змістовий цикл, присвячений постаті й останнім годинам життя Ісуса Христа.

Новела “Що таке істина?” – це пошук правди автором – в’язнем, що спостерігає протистояння начальника Урульгинського таборового відділу Большакова та арештанта Светлова. Письменник дає змогу читачеві самому обрати переможця, хоча відповідь очевидна – сила істини на боці вольової, стійкої людини, яка проявляє нескореність у питаннях честі, правди. Автор і сам надає перевагу безправному в’язню. Це простежується у виборі прізвищ для головних персонажів. Большаков – російське прізвище, твірне слово для якого – большак: “1. Большая грунтовная дорога (в отличие от проселочной). 2. Старший в доме, в семье” [7, с. 60]. Спираючись на друге значення цього слова,

можна твердити, що прізвище персонажа відповідає його соціальному становищу. Його постать має чималу вагу. Цей образ справляє враження великої темної хмари, яка закриває небокрай. Він навіть зовні є досить непривабливим: “Подекували в таборі, що Большаков уже двічі їздив лікуватися – знімати зайвий жир, але повертаючись до своєї начальницької роботи, він знову жирів” [2, с. 10].

Прізвище Светлов – російське за походженням може позначати світло (рос. “свет”), ясність, ясно (рос. “светло”): “...смагливий чоловік з невеликою чорною бородою і низько стриженням, як у всіх в’язнів, волоссям на голові...Трохи нижчий від середнього зросту, він був цілком спокійний” [2, с. 14].

До протистояння Большакова і Светлова можна згадати аналогію – Понтій Пілат та Ісус Христос. Сам автор наводить цей приклад, згадуючи картину художника Ге: “годований, самовпевнений Пілат питає художника, змученого бичуванням Христа: “Що таке істина?” ...Здається, відповідь – одна: де сила, там і правда й істина. Але йдуть вони, Христос і Пілат через віки й континенти...” [2, с. 15]. Образ Светлова – це втілення Христа під кутом зору “байдужого до релігійних справ” автора.

Схожу ремінісценцію з Біблії зустрічаємо в Булгакова в романі “Майстер і Маргарита”. Ієшуа, так само як і Светлов, не демонструє ні гніву, ні злості, і тільки спокій і непохитну віру у вищу силу. Вони обидва рятівники, “Месії” для свого покоління. Навіть начальник колони, перепробувавши різні види примусу, змирився з тим, що в’язень виконує будь-яку роботу, яка приносить користь тільки таким, як він сам. Герої бачать недоліки існуючої системи і не бояться не тоталітаризму: “Дракон – ось, – показав Светлов вказівним пальцем правиці на великий портрет Сталіна, що висів посеред кабінету на стіні, й це змусило Большакова з напругою повернути гладку шию назад” [2, с. 15].

Підтвердженням “обраності” Светлова є табірна назва засуджених за релігійні переконання – “христосик”.

Реакція Большакова на заарештованих була різною, в залежності від статті засудження: “Відома біла в’язням і його прихильність до “блатних”... Але тою ж мірою, якою він потурав усяким справжнім злочинцям, він ненавидів “контриків”, цебто в’язнів, засуджених за 58-ю статтю...” [2, с. 10]. Така поведінка свідчить про страх, бо жодна людина не могла почуватися захищеною від обвинувачення за цією статтю: “Засуджено Большакова за тою клятою п’ятдесят восьмою статтю, яку він так ненавидів... за контрреволюційну агітацію!” [2, с. 18].

І Большаков, і Понтій Пілат відчувають немотивовану силу своїх співрозмовників, відчувають, що опоненти мають рацію, підсвідомо, зовні демонструючи бурхливий захист тоталітаризму. Булгаковський Понтій Пілат так відреагував на слова Ієшуа про невідворотність відсутності влади:

“– На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия, – сорванный и больной голос Пилата разросся.

Прокуратор с ненавистью почему-то глядел на секретаря и конвой.

– И не тебе, безумный преступник, рассуждать о ней!” [4, с. 358].

Аналогічну невмотивовану роздратованість зустрічаємо в Антоненка-Давидовича:

“– Ну, я всю цю чортівню виб’ю з твоєї голови...

Раптом Большаков, ніби спом’ятавшись, осатанів:

– Виб’ю! Чуєш?! У баранячий ріг скручу, з Светлова зроблю тебе Черновим, а ти таки будеш у мене вкалувати на трасі! Будеш!!!” [2, с. 16].

Та він не може протистояти силі духу беззахисного в’язня: “Моя душа підвладна не тобі, а... – він високо зметнув угору руку, і в його очах спалахнув такий вогонь, що Большаков мимоволі посунувся з стільцем назад, а начальник колони і завурче схопились з місць, – а Богові! – вигукнув сектант, і була в його голосі така *сила* переконання, що навіть у мене, байдужого до релігійних справ, сипнуло морозом по спині... Минула якась хвилина, коли Большаков з зусиллям одірвав погляд від очей незвичайного зека й прийшов до пам’яті” [2, с. 16].

Підтвердження зацікавленості Понтія Пилата долею в’язня бачимо в того ж Антоненка-Давидовича в новелі “Хто такий Ісус Христос?": “І Пилат Понтійський відпустив би був Ісуса Христа, хоч сам був не християнської віри... Тут Пилат Понтійський бачить, що жиди Ісусові Христу контру шиють, а це вже діло серйозне, бо коли вони настукають на нього імператорові (а це все’дно, що в нас Сталіну) – то буде й йому непереливки...” [2, с. 24]. Цими словами Митрича автор ніби відповідає на своє ж питання, поставлене у фіналі новели “Що таке істина?": “Та хоч як намагався я, але ніяк не міг уявити собі намісника римського імператора в далекій Юдеї, прип’ятого до такого ж хреста, як і той, на якому розп’яли колись з його наказу невідомого Ісуса з Назарета” [2, с. 18].

Розробка образу Христа продовжується в новелі “Хто такий Ісус Христос?”. Погляд автора на міфологему не змінився, але вона розглядається під іншим кутом зору: бригадир “указників” (“За це [спізнання на роботу й воєнний час] їх покарано трьома роками позбавлення волі згідно з *указом* про спізнання” [2, с. 19]) Митрич переповідає уркачу Петрову на прізвисько Обезяна історію про розп’яття Ісуса Христа. У новелі розповідь ведеться від третьої особи, але в ній відчувається присутність автора, який добре обізнаний з тими умовами життя в’язнів, про які терпляче та з повагою оповідає читачеві. Історія повільно розкриває розуміння простим селянином Митричем біблейського сюжету та своєрідне відкриття його для Обезяни.

У розповіді бригадира біблейський сюжет перегукується з сучасністю, викликаючи сміх від помилок Митрича та каламбурів Обезяни. Та саме цими зворотами вуркаган наштовхує на новий погляд на вже знайомі події та викликає симпатію: “Стривай, Митричу, виходить Ісус Христос теж був проти приватної торгівлі? Як комуністи, чи що?” [2, с. 22]. Це порівняння з погляду релігії – крамольне, з погляду комунізму – контрреволюційне. Насправді ж, це звичайна “дитяча” безпосередня допитливість, тобто, на думку автора, навіть злочинець Петров заслуговує на співчуття. Б. Антоненко-Давидович в особах Большакова, Обезяни, навіть самого оповідача з новели “Що таке істина?”, як і в багатьох своїх творах, показує роздвоєність особистості та конфлікт між моральними та соціальними потребами героїв: Большаков – жорстокий табірний начальник, якого вражає сила віри в питаннях справедливості, честі, істини й правди залежного від нього в’язня. Обезяна – “особа вельми непевна й темна”, яка з дитячою безпосередністю намагається відшукати в собі щось духовне.

Автор – “байдужий до релігійних справ” з одного боку, з іншого – відчуває близькість зі Светловим: “адже і в письменника, і в його героя – спорідненість душ. Адже й сам він так само вольовий, непокірний, непоступливий, коли йдеться про честь, справедливість, істину й правду” [4, с. 390]. Отже, звернення Б. Антоненка-Давидовича до біблійної тематики, зокрема до образу Ісуса Христа, свідчить про повернення до Сина Божого як морального ідеалу та спробу втілення його в сучасних письменникові особах: Светлов, якоюсь мірою Митрич, що оберігає та захищає свою бригаду; навіть сам оповідач (за новелою “Що таке істина?”), що ототожнює себе зі Светловим, натякає на свою “обраність” для порятунку свого народу.

Існування аналогічної біблійної ремінісценції у творі М. Булгакова – це одне свідчення “вічності” євангельської міфологеми розп’яття Христа, пошуку відповіді на питання: “Що таке істина? У чому вона?”. Цими ж питаннями задаються й Б. Антоненко-Давидович, і художник Ге, опис картини якого наводиться в новелі “Що таке істина?": “Так де ж та істина? І хто переможе зараз: наділений майже необмеженою владою в таборі Большаков чи безправний, але незламний в своїй вірі Светлов?” [2, с. 15].

Перемагає віра у свої переконання, в те, що лише добром можна принести істину, яка пов’язана з ідеєю спасіння й оновлення світу. Про це свідчать постаті Светлова, Митрича. Різноманітність у розкритті одного й того ж сюжету свідчить про величезну майстерність у малій прозі Антоненка-Давидовича, який не просто описує опір фаната “великому” начальнику або переповідає розмову двох в’язнів, він пропонує роздуми “про Христа й Пілата, роздуми про картину художника мислителя Миколи Ге, роздуми про силу духу, що йде від віри в Бога” [3, с. 391].



“...автор виступає як свідок, “байдужий до релігійних питань”. Таку печать несло на собі ціле покоління, яке застало таку байдужість уже в атмосфері часу, а після революції на морозах і суховіях та байдужість затверділа. Тільки десь на дні серця, для якого релігією була Україна, щемів слід утраченого Бога” [3, с. 391].

Отже, у першому періоді творчості Б. Антоненка-Давидовича основним постає питання про співвідношення зовнішніх обставин і внутрішнього “Я”. На прикладі Костя Горобенка письменник окреслив наслідки вибору на користь фізичного, дослідив усі страждання цього Месії за умови зречення свого минулого: “Ти мусиш, Костю, стріляти в позавчорашнього самого себе!” [1, с. 137]. Але це перероджений Ісус Христос, який приносить жертву чужою кров’ю й життям. У другому періоді своєї творчості Б. Антоненко-Давидович питання вибору залишає на другому плані, акцентуючи свою увагу на жертві не заради обов’язку, а саме віри в те, заради чого треба страждати.

### **Література**

**1. Антоненко-Давидович Б.** Смерть; Сибірські новели; Завищені оцінки: повісті, новели, оповідання / Б. Антоненко-Давидович. – К. : Рад. письменник, 1989. – 557 с. **2. Антоненко-Давидович Б.** Твори: В 2 т. / Б. Антоненко-Давидович. – К. : Наук. думка, 1999 – Т. 2. **3. Біблія.** **4. Бойко Л.** З когорти одержимих. Життя і творчість Бориса Антоненка-Давидовича в літературному процесі ХХ століття / Л. Бойко. – К. : КМ Академія, 2003. – 581 с. **5. Булгаков М.** Избранные произведения: В 2 т. / М. Булгаков – К. : Дніпро, 1989 – Т. 2. **6. Войтович В.** Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с. **7. Ожегов С.** Словарь русского языка: 70000 слов / С. Ожегов. – М. : Рус. яз., 1990.

#### **Скрипко Л. А. Специфіка репрезентації образу Ісуса Христа у творчості Б. Антоненка-Давидовича**

У публікації аналізується еволюція репрезентації образу Ісуса Христа у творчому доробку Б. Антоненка-Давидовича на прикладі повісті “Смерть” і “Сибірських новел”.

*Ключові слова:* біблійні ремінісценції, новітній Ісус.

#### **Скрипко Л. А. Специфика репрезентации образа Иисуса Христа в творчестве Б. Антоненка-Давидовича**

В публикации анализируется эволюция репрезентации образа Иисуса Христа в творчестве Б. Антоненко-Давыдовича на примере повести “Смерть” и “Сибирских новел”.

*Ключевые слова:* библейские реминисценции, новейший Иисус.

**Skrypko L. A. The specificity of reflection of the image of Jesus Christ in the creative works by B. Antonenko-Davydovych**

The evolution of reflection of the image of Jesus Christ in the creative works by B. Antonenko-Davydovych on the material of the story “Death” and “Siberian novels” is analysed in the article.

*Key words:* biblical reminiscences, newest Jesus.

УДК 821.161.2

**Т. С. Тимошенко**

**ФУТУРИСТИЧНІ ВІЗІЇ МІСТА  
В РОМАНІ ГЕО ШКУРУПІЯ “ДВЕРІ В ДЕНЬ”**

Українська урбаністична дійсність 20 – 30-х років ХХ століття посідала центральне місце в творчості футуристів. Як “радикальна стильова тенденція авангардизму початку ХХ століття” [1, с. 550], футуризм пропагував заперечення класики та руйнування усталених принципів побудови художнього твору. Відтоді в центрі уваги мистецьких творів українського літературного авангарду були великі міста, процес індустріалізації і маса як узагальнений образ активних будівників епохи. Зауважимо, що сам футуризм “полягав не тільки на зображеннях машин, моторів та інших винаходів. Взагалі йшлося про переміну змісту, що тісно пов’язане було з розумінням нової дійсності, а також про переміну матеріалу, за допомогою якого був виражений цей зміст” [2, с. 209].

Творчість Гео Шкурупія – і поетична, і прозова – увібрала в себе усі ідейно-філософські концепції футуризму. Урбанізм, настанови на деструкцію та новаторство, котрим слідував Гео Шкурупій ще у своїй поезії кверо- та панфутуристичного спрямування, знайшла своє яскраве вираження у великій прозі письменника, зокрема в романі “Двері в день” (1928) – експериментальному творі, котрий вийшов за межі усталеного уявлення про епос, оскільки поєднав у собі репортажний жанр, елементи екскурсійної оповіді та лекції з атрибутами авантюрного і пригодницького романів.

Тогочасні критики, як і радянські, здебільшого несхвально відгукнулися на роман Гео Шкурупія. Спрощений підхід до аналізу авангардного письменства спостерігаємо, наприклад, в дослідженні М. О. Левченка “Роман і сучасність (До проблеми українського радянського роману)” (1963). На думку науковця, письменникові не вдалося різносторонньо висвітлити ідею твору та реалії пореволюційної дійсності. Перешкодами, а, отже, і вадами роману, він називає “численні

композиційні, здебільшого деструктивні експерименти, хвороблива фантастика, гра на підсвідомому, елементи банальної еротики” [3, с. 62].

Стан сучасних філологічних студій спадщини авангардистів 20 – 30-х років ХХ століття дає змогу по-новому, без ідеологічних обмежень, поглянути на модерний роман зазначеного періоду. Фаховим аналізом та цікавим підходом до розуміння футуристичної концепції мистецтва як однієї із яскравих феноменів доби характеризується праця Л. Сеника [4], О. Ільницького [5], Н. І. Бернадської [6], Ю. В. Данькевич [7], О. М. Журенко [8], А. Білої [9] та ін. Постать Гео Шкурупія-прозаїка цікавила науковців своїми сміливими експериментами з формою та змістом, деструктивно-конструктивними пошуками нових літературних жанрів. Але особливості художнього відтворення образу міста у “лівих” романах Гео Шкурупія залишаються малодослідженими. Мета нашої розвідки як раз і полягатиме в тому, щоб визначити специфіку футуристичного бачення міського простору в романі “Двері в день”.

Урбанізм як засадничу рису нового мистецтва, на думку письменника, мав важливе завдання: “розчистити ... місце для дальшого революційного новаторства” [10, с. 7], руйнуючи всі старі суспільні та мистецькі категорії. Тема великого міста, представлена в тогочасній модерністській прозі, несла за собою і величезний комплекс нових образів та уявлень, контрастуючи з попередньою “селянською” (тематично) літературою, її романтичним культом минулого, меланхолійністю та мрійливістю. Електричне світло, трамваї та автомобілі, шум вулиць, повітря, задимлене майстернями, заводський гудок й запах бензину – неодмінні атрибути творів епічного жанру Гео Шкурупія.

Дія роману відбувається у великому індустріальному місті, описом якого розпочато першу новелу “Двері в ніч”. Головний герой Теодор Гай прагне позбутися пут, що пов’язали його з міщанським оточенням, і шукає своє місце в масштабному процесі розбудови нової країни. Він, так би мовити, “застрягає” у передпокої: перед ним дві двері – одна веде в ніч, друга відкриває шлях у день. З перших сторінок твору стає зрозумілим символічне навантаження цих понять. Саме нічна, утаємничена, атмосфера, що, за спостереженням Ф. Якубовського, “мотивує психіку й поведінку героїв, умовність тих чи інших ситуацій, фантастику й ірреальність подій” [11, с. 226] підштовхує героя до мрійливо романтичних вигадок. По-міському метушливий пізній вечір у пивній – закладі, як відомо, по своїй суті розрахованому на “одурманення” алкоголем відвідувачів – вивільнив підсвідомі страхи та бажання і сприяв зануренню Теодора Гая в химерний світ фантазій.

Знайомство читача з Теодором Гаєм відбувається у задимленій цигарками брудній пивній. У міцній постаті чоловіка “відчувалося безсилля й байдужість людини, яку закрутило життя в своїй метушні й в своїх примхах” [12, с. 6], але “в його обличчі були певні ознаки риси, що свідчили за його безперечно міське походження й певну культурність”

[12, с. 27]. Тут, серед галасу, в компанії сп'янілих чоловіків та жінок, герой відчув потребу “кинути це все і піти під золоті сузір'я, що блищать над містом, над фабриками, копальнями і над життям” [12, с. 8], “одірватись від такого гачка, що міцно затяг його у трясовину обивательства” [12, с. 11].

Картина нічного міста відтворена у властивому для авангардистів стилі: вона прозаїчна, з точними вказівками місця і часу дії, пори роду й інших деталей. Побутовізм, реальні, іноді у всій потворності, “не прикрашені” факти превалюють, зокрема, в описі пивної: в атмосферу вечора “гармонійно” вписалися проститутки на метушливих вулицях, хрипи джаз-банду, “засмальцьовані машиною робітники” [12, с. 6] та жінки “в спідницях вище колін” [12, с. 6] і помадою кривавого кольору на вустах.

Слід зазначити, що саме місто в романі точно не назване, хоча наявні у тексті “підказки” допомагають розпізнати у ньому Київ. Зокрема, мовчазними свідками розгортання сюжету не рідко виступають каштани – квітучий символ Києва. Так і сама подорож Дніпром до “Мекки всіх туристів та будівників” [12, с. 210] Дніпрельстану, судячи з географічного розташування містечок та історичних пам'яток, котрі споглядали пасажери пароплаву, розпочиналася з верхів'я Дніпра.

Знаходимо в романі і спільну замальовку двох найбільших міст Радянської України. Письменник відмічає загальну їхню ваду – вони заражають приїжджих дурманом столиці, її нервовою біганиною, неврастенією; вони відкололися від справжнього життя: “у Києві й в Харкові є чимало безробітних, зголоднілих молодих революційних літераторів, навіть партійців, одірваних від робітничої маси, що справді розкладаються, підпадають міщанському песимізму, студіюють греко-римську культуру, б'ють зайців та качок” [12, с. 209].

Полотно урбаністичного середовища у тексті часто доповнюється автором особливими елементами, опанування яких інтенсифікує інтелект і сенсорне сприйняття, оскільки “одухотворена чутливість авангардизму не властива” [13, с. 13]. “Хаотична “поезія” звуків машин” [14, с. 129], кольори та аромати превалюють у зображенні міста, відтісняючи на другий план суб'єктивне внутрішнє відчуття. Відтепер читач має змогу, так би мовити, насправді чути, бачити та вловлювати запахи міст. У самому ж тексті часто “чуємо” заводські гудки, сирени машин та дзенькіт трамваїв, які на останній сторінці роману сплітаються у симфонію будівництва, гімн місту, машинам і масі трудівників: “У місті спека. Місто одягнене в камінь, розпечене сонцем, потіє, метушиться. Вулиці димлять казанами з асфальтом, обляпують вапном і фарбами. Люди б'ють камінь на бруках, пересувають рейки, фарбують дахи і стіни будинків. Вулиці клекотять, вливаючись ріками у великі площі. Перехожі поспішають, переходячи брук, і трамваї тривожно заливаються настирливими дзвінками” [12, с. 18]. Насиченість даного фрагменту

словами на позначення руху та дії, на нашу думку, як раз і “оживлює” картину, надає їй реальності.

Тогочасна доба без сентиментів й реальний фактаж подій, як результат проголошеного письменниками-експериментаторами курсу на деестетизацію мистецтва, сприяли, на нашу думку, конструюванню специфічного і неоднозначного образу міста. Погоджуємося із твердженням Ю. В. Данькевич про те, що “концепція творення цього образу у Гео Шкурупія базувалась не на велично-споглядальне, а навпаки, приземно-побутове” [7, с. 8].

Найявний в романі й опис анатомічного театру, виконаний автором з фотографічною точністю. Купі зловонних тлінних останків людей протиставляється картина нічного міста: “Темносиня ковдра простяглася над містом. Темінь зіщулилась в переулках, лягла під каштанами і тополями бульварів. Каміння будинків стало холодним і ніби ще більш зросло своїми огромами до самого неба. І там далеко на обрії, де будинки утворювали кам’яний коритар, важко звис на небі зачіпаючи за кам’яні поверхи, пощерблений місяць, вже зовсім червоний і неблизкучий. <...> навколо була кам’яна пустеля з чорними дірами зачинених вікон” [12, с. 29]. Як бачимо, головний акцент опису зроблено на кам’яній “природі” міста. Не вважаємо це випадковістю, позаяк цей матеріал в архітектурі, в даному контексті, слід інтерпретувати як емблему абсолютного буття, стабільності, сталості. Завдяки своїй надійності воно виступає антитезою розпаду й непостійності, символом яких і є тлінне тіло людське. Отже, каміння “уособлює іншу, відмінну від людської (також від рослинної та тваринної) форму буття” [15, с. 74].

Особливого загострення набуває в романі мотив внутрішнього роздвоєння особистості в урбаністичному середовищі. Тема внутрішнього дискомфорту, яка стала майже традиційною для більшості модерністських текстів 20 – 30-х років ХХ століття, у творі Шкурупія набирає іншого звучання. Тогочасні письменники-інтелектуалісти, зокрема В. Підмогильний, Є. Плужник та ін., трактували її як результат “театралізованої” штучності новосформованого соціуму, у творі ж футуристичного спрямування “Двері в день” це “хвороблива” ознака слабодухості. Невдоволений беззмістовністю свого життя – він-бо стоїть осторонь активного процесу будівництва – головний герой “тікає” від реальності у вирій нестримних фантазій, примірюючи на себе, здавалося б, цілком несподівані ролі в незвичних обставинах. Гай не просто “розполовинюється, а множить на кілька іпостасей: Гай-революціонер, Гай-дикун, Гай-мрійник протистоять Гаю-робітникові, якого все більше поглинає спокій і байдужість міщанського середовища” [6, с. 180]. У своїх мріях він – сміливий, енергійний творець і винахідник, вільний від пут і забобон; а насправді – втомлений бездіяльністю чоловік, що сидить у півній на метушливій вулиці великого міста.

Отже, роман “Двері в день” Гео Шкурупія – зразок індивідуально-авторського розуміння природи “лівої” прози, котрий характеризується

прагненням “прищепити” футуризм з його деструктивно-конструктивним дискурсом до світогляду українця, його морально-етичних орієнтирів. Важливу роль у вирішенні цього завдання відіграють урбаністичні мотиви роману. Специфічний простір міста, як видно з проведеного аналізу, подається письменником в максимальному наближенні до реалій тогочасної дійсності, з усіма позитивними (місто – рушій прогресу і колыска філософії нової доби) та негативними (небезпечне й деморалізуюче) ознаками.

### **Література**

**1. Літературознавча** енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с. **2. Соболев В.** Футуризм і бароко: осі перетину / В. Соболев, Ю. Яблонська // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / Редкол.: В. О. Соболев (відп. ред.) та ін. – К., 2006. – Вип. XI, Ч. 2: Лінгвістика і літературознавство. – 2006. – С. 209 – 214. **3. Левченко М. О.** Роман і сучасність (До проблеми українського радянського роману) \ М. О. Левченко. – К. : Держлітвидав УРСР, 1963. **4. Сенік Л.** Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. – Львів : Академічний Експрес, 2002. – 239 с. **5. Ільницький О.** Український футуризм (1914 – 1930) / Л. Сенік. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с. **6. Бернадська Н. І.** Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с. **7. Данькевич Ю. В.** Художня проза Гео Шкурупія: проблеми поетики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “Українська література” / Ю. В. Данькевич. – Харків : Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2008. – 20 с. **8. Журенко О. М.** Модерні тенденції української романтики 20-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “Українська література” / О. М. Журенко. – К., 2003. – 20 с. **9. Біла А.** Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / А. Біла. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с. **10. Шкурупій Г.** Реконструкція мистецтв / Гео Шкурупій // Авангард: Альманах пролетарських митців нової генерації. – 1930. – Ч. 8. – С. 3 – 12. **11. Якубовський Ф.** Шукання “лівих” новелі й роману / Ф. Якубовський // Від новели до роману. – К., 1929. – 266 с. **12. Шкурупій Г.** Двері в день : [роман]. – Х., 1929. – 232 с. **13. Яструбецька Г.** Модернізм. Авангардизм. Експресіонізм. Кореляційний аспект / Г. Яструбецька // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. Вип. Х. – Рівне : Рівнен. держ. гуманітарний ун-т, 2001. – С. 9 – 18. **14. Мікуліна О.** “Експериментальне трюкацтво” Гео Шкурупія в романі “Двері в день”: структурно-семіотичний підхід / О. Мікуліна // Сучасний погляд на

літературу / Редкол. : П. П. Хропко (відп. ред.) та ін. – Київ, 2001. – Вип. 6. – С. 118 – 130. **15. Словарь** символов и знаков / [авт.-сост. В. В. Адамчик]. – М. : АСТ; Мн. : Харвест, 2006. – 240 с.

**Тимошенко Т. С. Футуристичні візії міста в романі Гео Шкурупія “Двері в день”**

Стаття присвячена особливостям футуристичних візій міста в романі відомого українського футуриста Гео Шкурупія “Двері в день”. Образ міста у творі розглядається автором статті у нерозривній єдності із теоретичними поглядами та переконаннями письменника.

*Ключові слова:* футуризм, революція в мистецтві, урбанізація.

**Тимошенко Т. С. Футуристические видения города в романе Гео Шкурупия “Двери в день”**

Статья посвящена изучению специфики футуристического видения города в романе известного украинского футуриста Гео Шкурупия “Двери в день”. Образ города в романе рассматривается автором статьи в неразрывном единстве с теоретическими взглядами и убеждениями писателя.

*Ключевые слова:* футуризм, революция в искусстве, урбанизация.

**Tymoshenko T. S. Futuristic vision of the city in the novel “Gateway into the day” by Heo Shkurupij**

The article is an attempt to analyze the futuristic vision of the city in the novel of well-known Ukrainian futurist Heo Shkurupij “Gateway into the day” (1929). The image of the city in the novel is examined by the author of this article in the context of indissoluble unity of the writer’s worldview.

*Key words:* futurism, revolution in the art, urbanization.

УДК 821.161.2-32“19”.09

**Ф. М. Штейнбук**

**НОВЕЛА ОЛЕСЯ ГОНЧАРА “ЗА МИТЬ ЩАСТЯ”  
У КОНТЕКСТІ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ АНАЛІЗУ  
ХУДОЖНІХ ТВОРІВ**

На відміну від багатьох українських радянських майстрів слова, про яких сьогодні майже не згадують, О. Гончар продовжує перебувати у центрі, сказати б, суспільної уваги. Якщо ж редукувати зміст цієї уваги до однієї тези, то можна було б ствердити, що проблема О. Гончара полягає у з’ясуванні питання щодо того, чи це радянський, чи це не надто радянський письменник?

Натомість основна причина виникнення взагалі цієї колізії пов'язана з тим, що О. Гончар не тільки з 1959-го року по 1971-й рік очолював Спілку письменників України, був академіком Академії наук УРСР, обирався делегатом XXV і XXVI з'їздів КПРС, кандидатом в члени ЦК КПРС і депутатом Верховної Ради СРСР 6 – 9 скликань, за великий внесок у розвиток радянської літератури йому 1978 року було присвоєно звання Героя Соціалістичної Праці, і, щонайголовніше, він є автором трилогії “Прапороносці”, а й з тим, що О. Гончар восени 1990 року вийшов з лав КПРС, був активним учасником розбудови незалежної України і, щонайголовніше, написав також роман “Собор” [див. про це, наприклад, 1; 2; 3; 4 тощо].

У зв'язку з цими обставинами **мета** статті полягає у тому, аби запропонувати об'єктивний, позбавлений ідеологічних нашарувань і опертий на засади новітнього тілесно-міметичного методу [див. про це 5; 6] аналіз, спрямований на розгляд ідейно-художніх особливостей однієї з найкращих новел О. Гончара “За мить щастя”, яка, на думку сучасного критика С. Тримбача, становить “ніби ключ до розуміння творчості Гончара, його філософії життя” [4]. Потреба неупередженого розгляду цього твору зумовлюється також і тим фактом, що новела “За мить щастя” вивчається у курсі загальноосвітньої школи, але через ідейно-художню нестандартність цього тексту його розгляд визначається передусім аксіологічним підходом. Принаймні, виразною ілюстрацією до щойно сформульованої тези може служити один з конспектів уроку, присвяченого вивченню новели О. Гончара, який запропонувала вчитель української мови із Запоріжжя Л. Кузовкіна і який (конспект) у відповідності до програми амбітно зазіхає на розкриття “філософського смислу новели” [див. 7].

Утім, зміст цього конспекту уроку, попри його тему і мету, можна окреслити як повсякчасні спроби “оцінити вчинки героя твору”, причому “в чорному і білому кольорах”, а на додаток – у відповідності до домашнього завдання – учнів зобов'язано ще й “виправити вчинки Сашка Діденка, з якими не згодні і змінити, таким чином, їх наслідки” [7]. Всі ці методичні, сказати б, недоречності детерміновані не тільки традиційними і не надто ефективними методичними підходами, якими користуються шкільні вчителі, а також й відсутністю належного літературознавчого інструментарію, що дозволяв би адекватно вивчати та аналізувати твори такого типу, як, наприклад, новела О. Гончара “За мить щастя”.

Прикметно, що зміст цього твору опинився у центрі уваги і професійної розвідки, до якої вдався В. Марко, цілком логічно поставивши собі за мету порівняти новелу “За мить щастя” з близькою за темою, але написаною раніше новелою “Модри камень” [див. 3]. Утім, попри глибокі спостереження щодо, наприклад, “долі двох людських сердець”, які “опинилась на перехресті горизонтальної лінії пам'яті й вертикальної лінії, що єднає землю й небо” [3] у новелі “Модри камень”,



або зауваги про те, що у душі головного героя новели “За мить щастя” Сашка Діденка “змагаються Ерос і Танатос” [3], або остаточний висновок, з яким важко сперечатися і відповідно до якого “художня система Олеса Гончара <...> ще не вичерпала своїх ресурсів і має чималу духовно-креативну силу”, – отож, попри все це, дослідження В. Марка, на жаль, не позбавлено імпліцитно присутньої аксіологічної настанови.

Так, чи не найголовнішим мотто аналітичних роздумів літературознавця є його думка про те, що, на відміну від новели “Модри камінь”, у якій завдяки зображенню “внутрішнього світу юнака, цнотливого, романтичного й глибинно чистого”, було створено “умови для катарсисного стану читача” [3], “почуття, яке полишає по собі новела “За мить щастя”, катарсисом не назвеш” [3]. І причини цього В. Марко вбачає, власне, в аморальній поведінці Сашка Діденка і Лариси, що знехтували подружньою цнотою і є відповідальними за смерть невинної людини, та й за особисту долю, яка склалася так трагічно.

Звісно, погляд не тільки на цей, а й на будь-який твір з точки зору моральних імперативів дозволяє легко і без жодних зусиль визначити усі змісти і усіх правих та винних. Натомість найважливішу особливість цієї новели О. Гончара і становить несподівана – передусім для українського радянського письменника-соцреаліста – настанова, відповідно до якої змальована ним історія знаходиться фактично поза межами моралі – ця історія здомінована переважно естетичними нуртами, а відтак – дозволимо собі перефразувати думку В. Марка – “почуття, яке полишає по собі новела “За мить щастя”, взагалі інакше, ніж катарсисом, назвати навряд чи можна.

Отже, передусім необхідно звернути увагу на те, що на користь наведених вище рацій свідчить композиційна організація новели, оскільки вступ, у якому описується тропічне місто Рангун, місто “золотих пагод – храмів, що підносяться в небо стогами жовтогарячого жнив’яного блиску”, місто, “де <...> в присмерках палацу, мовби вихопленого з казок Шехерезади, майне раптом обличчя з прекрасним профілем камеї, а на сцені <...> співають руки танцівниць, тчуть пісню кохання...” [8, с. 424], крім того, що “фантастикою музики, краси і мрій піднебесних” [8, с. 424] утверджує можливість і прийнятність утілесненого та позбавленого етичних аберацій еротичного кохання, – цей вступ забезпечує також ще й відкритість художнього простору, бо наратив твору так більше і не повертається до “тропічного паркового рангунського вечора” [8, с. 424].

Своєю чергою, на такому підґрунті набагато виразніше дається взнаки поетикальний вимір новели, відповідно до змісту якої реальні обставини, що на їхньому тлі розгортається історія Сашка Діденка і Лариси, ніби відсуваються на другий план, втрачають свій визначальний характер і виявляються необхідними тільки для того, аби зображення кохання і смерті головних героїв твору набуло більш рельєфного кшталту. Власне кажучи, за умови неупередженого погляду на зміст

новели стає очевидним, що про ту її сторону, яка пов'язана з обуренням місцевої спільноти, військовим трибуналом, смертним вироком і навіть публічною стратою Діденка, розказано якимось похапцем, надзвичайно стисло, з метою подання мінімізованого фактажу і тільки тому, що без останнього було б неможливо змалювати іншу, надзвичайно глибоку і важливу сторону цього і справді чи не найкращого [див. про це також 4] твору О. Гончара.

Натомість найголовнішим у новелі є проблема кохання, яке абсолютно несподівано і буцімто невмотивовано спалахує між чоловіком і жінкою, бо єдину видиму мотивацію такого спалаху становить пристрасть – ниця, мізерна, примітивна пристрасть, що повсюдно і повсякчас сприймається і оцінюється як аморальна і негідна будь-якої порядної людини, а тим більше, людини радянської і понад це – ще й радянського воїна, який звільнив народи Європи від коричневої чуми.

За такої перспективи в аналізованому тексті йдеться, вочевидь, про буттєву проблематику, стрижневими об'єктами якої постають передусім кореляти чоловічості і жіночості. Підстави вважати саме так надає вся історія Діденка та Лариси і, зокрема, її початок, коли Сашко, прямуючи через поле водовозкою, бачить, як якась “жниця вийшла із-за полукіпка і <...> позиркує на шлях до солдата завабливим оком” [8, с. 425], та “поглядом впила[єть]ся в оту одну <...> що своєю усмішкою покликала його перша” [8, с. 426].

Прикметно, що О. Лосєв в одній з фундаментальних праць – “Філософія імені”, пристрасно, у своєму, звісно, стилі переконував у тому, що “людське тіло є не просто фізичною річчю, але – знярядям, за допомогою якого виражаються невимовні таємниці вічності. Тіло та обличчя людини, – писав цей філософ, – не є фактами фізичними, але свічадом усього буття, одкровенням та вираженням всіх можливих таємниць” [9, с. 140].

Разом з тим ще З. Фройд у відомій статті “Достоевський і батьковбивство” розмірковував про те, що не випадково три шедеври світової літератури – “Цар Едип” Софокла, “Гамлет” В. Шекспіра, “Брати Карамазови” Ф. Достоевського – розробляють одну й ту саму тему батьковбивства при тому, що в усіх трьох творах основним мотивом дії є сексуальне змагання за жінку [10, с. 42 – 43]. У цю модель цілком автентично вписуються і стосунки між головними героями новели “Замить щастя”, оскільки зв'язок між ними має передусім та головним чином статевий, чи то пак сексуальний, характер. А відтак седно проблеми полягає у тому, аби зрозуміти, у який спосіб статевої відносини не лише набувають духовного виміру, а й трансформуються у підсумку у величні, у тому числі й літературні, здобутки.

Якщо звернутися до новели українського письменника, то можна легко переконатися, що і у цьому творі має місце відповідна трансформація, бо, опинившись поряд з жінкою, Сашко побачив, що “не було жарту в її погляді. Щось інше було. Щось інше світилося з глибини

аж присмучених, карим сонцем наллятих очей” [8, с. 426]. Зазнає дивовижної метаморфози і Діденко, безпосередніми свідками чого стають однополчани солдата, які “чули раніше <...> що любов змінює людину, що в коханні душа людська розквітає, а тут це диво звершувалось на їхніх очах” [8, с. 430].

Утім, це диво можна пояснити аж ніяк не з огляду на фантастичні детермінанти, а в оперті на сучасні наукові досягнення. Так, за результатами відповідних досліджень свідомість та самосвідомість людини є прикутими до тіла, і у зв’язку з цим воно формує себе, аби, маючи “під собою твердий ґрунт”, відштовхнутися від нього та забезпечити собі автономність особистого існування. Цьому процесу передують стадія статевої диференціації індивіду, коли формується генітальна зовнішність людини” [11, с. 46], тому що формування особистості є пов’язаним з усвідомленням статевої приналежності, а процес статевої ідентифікації, у свою чергу, передбачає формування самосвідомості людини [11, с. 50].

Статева ідентичність є одним з найважливіших компонентів антропологізації та формування свідомості як особливої антропоморфної характеристики. Дослідники зазначають, що у процесі статевої диференціації у головному мозку формується відповідний “статевий центр” [11, с. 48 – 49]. У зв’язку з цим можна припустити, що генітальна зовнішність закарбовується у структурах головного мозку та утворює непорушну єдність з образом обличчя в індивідуальному сприйнятті людиною самої себе, а також – на основі цього специфічного досвіду – й іншої людини.

Це наштовхує на думку про те, що дехто з дослідників, – як-от, наприклад, В. Антонов, – мають рацію, коли стверджують, що людину можна визначити, зокрема, і як істоту статеву, оскільки те, що знаходиться Знизу – стать людини, відображається Зверху і спричинює індивідуалізацію свідомості через актуалізацію статевої приналежності. Отож Верх і Низ є нерозривно пов’язаними в людині, а тому той, хто хоче говорити на мові розуму, не повинен втішатися ілюзією щодо того, що ця мова є ізольованою від статевої приналежності мовця і що в розумі не має місця для плоті [12].

З вищенаведеною думкою В. Антонова корелюють і розмисли російського філософа початку минулого століття В. Розанова, який писав про те, “що душа є тільки функцією статі, що стать є ноуменом душі, як свого феномену. Точніше, стать – невидима, безколірна, неосяжна – витворює душу і тіло з його формами” [13, с. 118].

Своєю чергою, формування єдиної візуальної площини “обличчя – статеві органи” є онтологічно та антропологічно важливою передумовою виникнення не просто людської сексуальності, а й такого суто людського феномену, як феномену естетики; ця передумова у суттєвий спосіб сприяє також еротичній символізації сексуальних відношень у культурі. Останні ж перш за все були репрезентовані у

міфології та у релігійних культурах, що дало підстави Ю. Еволі говорити про “метафізику статі” [див. 14]. Та найголовніше, що саме у цій “точці” рефлексії метафізика статі візуалізується у дзеркалі культури, внаслідок чого відбувається диференціація на чоловіче та на жіноче начала, які набувають усієї своєї завершеної повноти у мистецтві взагалі та у літературі зокрема.

Вторує усім цим ідеям і О. Гомілко, яка, розглядаючи питання щодо метафізики тілесності, теж зазначала, “що тіло є ключовою категорією свідомості, яка організовує розуміння буття, тобто світу взагалі, а також є універсальною конституюнтою людини, умовою можливості її буття, тобто її онтологічною сутністю” [15, с. 5].

Запропоновані щойно теоретичні студії цілком підтверджуються змістом аналізованого твору О. Гончара, оскільки не лише погляд стає спочатку містком до зустрічі, у тому числі і статевої, двох коханців, а й їхня миттєва близькість набуває у подальшому майже винятково візуальної форми. І внаслідок цього, а також через неможливість бути разом несамовита сексуальна енергія, що поєднує героїв, знову ніби повертається до погляду, завдяки якому “бідолаха аж заплакав – заплакав од щастя бачити її” [8, с. 433]. А “тягнучись усім тілом до амбразури”, “що вона бачила там? Сині краплини очей, та крутий солдатський лоб, тепер уже пострижений, та широкі вилиці посірілі – це й усе, що могла там побачити, а надивитися все не могла, бо, може, це й було саме оте її найдорожче – один тільки раз відпущене їй на землі” [8, с. 433].

Щось подібне можна сказати і про корелят голосу, який, будучи тілесним корелятом, за цих обставин і через те, що герої не могли навіть бачити одне одного, також набуває статевої детермінації. Зокрема, на початку новели Сашко, “виїхавши за межі табору, має волю гогокати на всю душу” і залюбки користується цією нагодою, сповіщаючи по усіх-усюдах, що він “спраглий, самотній” [8, с. 425]. А у фіналі, коли “засуджений [Діденко] стояв перед військами над яром <...> зненацька пронизливий, як постріл, жіночий скрик вихопився десь над виноградниками й розпанахав тишу до хмар” [8, с. 435], ще і у такий спосіб сповіщаючи небо та землю про “спраглисть”, “самотність”, але й розпуку через вбивство останньої надії хоча б на мить щастя.

Відтак зображення у літературі різноманітних проявів, що є пов’язаними зі статево вмотивованими текстогенними корелятами, незалежно від будь-яких інтенцій авторів, не може нести у собі лише моральний чи етичний зміст – не менш, а, либонь, ще більш суттєвішим, на що такі тексти здатні претендувати, є зміст естетичний.

Цікаво, що й творення естетичного змісту у новелі О. Гончара не обходиться, зокрема, без тілесно зумовлених художніх засобів. Так, описи кохання героїв просякнуто образами полум’я і засліплення, що утворюють надзвичайно виразний і промовистий змістовий комплекс. Отож Діденко якось одного “*сліпучого* (тут і далі курсив наш. – Ф. Ш.) дня” “в’їжджає в *палаюче* літо”, що “*горить, пашиє*, хмелить хлопця”;

здалеку зауважує, як “щось – як живе *полум'я!* – яскраво майнуло й зникло за тією *золотою* спорудою”; а, наблизившись, бачить, як “кофтина *палахкотить* на ній. *Червона як жар*”; відчуває, як “*сонцем* пах[уть] снопи, і вона йому теж пах[не] *сонцем*”. Крім цього, у жінки “*густовишневі* губи”, ними “вона <...> віддарювала його *жаркими* поцілунками спраглості”, а “очі її були повні щасливого п'яного *сонця*”, і тому він зміг переконатися, що “це таки було живе *полум'я* <...> що *опалило* його, обняло, *засліпило*” [8, с. 424, 425, 427].

Образ вогню є надзвичайно важливим передусім тому, що, корелюючи з пам'яттю, цей образ водночас символізує як зникнення, так і становлення. При цьому гіпнотичний зв'язок ока з об'єктом у певний момент спричинює реверсію між суб'єктом та об'єктом, вражаючи суб'єкт сліпотою. Натомість сліпота, у свою чергу, “змушує тіло обживати простір, інтеріоризувати його у якості певного місця. А, крім цього, завдяки порушенню зору, тіло ніби розповсюджується назовні, вписує себе у зовнішні лабіринти. У результаті експресія тіла пронизується симбіозом з просторовими об'ємами” [16, с. 265]. Але це – з однієї сторони. З іншої ж – сліпота в очевидний спосіб є пов'язаною з письмом, оскільки виключення зору неминуче активізує пам'ять і запускає у дію механізм, за термінологією М. Шелера, “буття у минулому”, “буття у теперішньому” та “буття у майбутньому” [див. 17, с. 412 – 415].

У новелі О. Гончара цей механізм діє амбівалентно – і тоді, коли оповідач у нічному Рангуні, будучи засліпленим яскравою ілюмінацією та жіночою красою, починає згадувати “історію інших широт” [8, с. 424], і тоді, коли Сашко Діденко та Лариса опинилися поряд – спочатку на полі, залитому сонцем, а потім по обидві сторони амбразури, прорізаний у стіні гауптвахти. За першої їхньої зустрічі “були сказані якісь слова, – він сказав їх по-своєму, вона по-своєму, – і хоч це було як мова птахів, і говорилося не для того, щоб зрозуміти, однаке й це щасливе лепетання ще більше зближувало їх” [8, с. 427]. А у другому випадку “вартіві <...> чули то голос її, що лебедів щось ніжне, то голос його, повен жаги і пристрасті”, і аж не вірилось, що ці “вуста <...> гарячим шепотом тануть, захлинаються ласкавістю солов'їною”, бо навіть для розповідача було незрозуміло, “де й бралися в нього, грубого артилериста, ці слова-пестощі, ці ласкаві співи душі, співи до неї, єдиної, що й справді мовби зробила його щасливим, піднесла своєю любов'ю на якісь досі не знані верхогір'я” [8, с. 433].

Відтак в обох випадках постає якийсь безтямний і невірогідний текст, який нагадує і справді щось літературне, якщо розуміти “літературне” як щось прекрасне і таке, що має сенс тільки як художній текст, як продукування цього тексту. На таку думку наводить також і той факт, за яким в обох ситуаціях на героїв чатує смерть – спершу в особі чоловіка Лариси, а пізніше – з боку тих, хто уособлює закони суспільства, оскільки, як виявляється, між письмом як способом

продукування тексту і смертю – не як брутальним перериванням життя, а як вінцем існування – має місце хоч і парадоксальний, проте закономірний зв'язок.

Зокрема, Р. Барт вважав, що “між Смертю та Мовою існує кричуща суперечність, протилежністю Життя є не Смерть (стереотипне уявлення), а Мова...” [18, с. 451]. А, на думку М. Фуко, “у випадку письма сутність справи полягає не у розкритті або не у звеличванні самого жесту писання, тобто не у пришпилюванні певного суб'єкта за допомогою мови, – питання стосується відкриття певного простору, у якому суб'єкт, що пише, постійно зникає. Натомість інша тема є ще більш очевидною: це спорідненість письма та смерті. Цей зв'язок висвітлює тисячолітню проблему, адже сказання та епопея у давніх греків існували для того, аби увічнити безсмертя героя. І якщо герой погоджувався вмерти молодим, то це тому, що його життя, яке освячувалося у такий спосіб та прославлялося завдяки смерті, переходило у безсмертя, а отже, легенда ставала платою за прийняту смерть” [19, с. 7].

Таким чином, можна дійти, далєбі, несподіваного висновку, що суперечитиме позиції В. Марка, відповідно до якої, будучи “не в змозі знайти єдину істину, О. Гончар ходить багатьма колами сумнівів”, і через це, зокрема, “уводить до тексту паралельний уявний фінал, щоб бодай на мить відсунути тяжку для нього розв'язку” [3]. Натомість за результатами поданого вище аналізу сумніви автора новели були зумовлені іншими причинами, а саме: невідворотній трагічний фінал суперечив оптимістичним настановам соцреалізму. Утім, художня логіка створеного О. Гончарем тексту промовляла тільки за такою розв'язкою, бо у творі йшлося про смерть як про єдину запоруку свободи – свободи любити, попри суспільні умовності, свободи від несправедливих законів, свободи від державної влади і, врешті-решт, свободи хоча б на мить стати самим собою: “враз із звичайного ста[ти] незвичайним, ста[ти] щедрим, багатим, багатшим за царів, королів!” [8, с. 430].

До цього залишається тільки додати, що, по-перше, навіть свідомий лідер соцреалістичного мистецтва завдяки своєму таланту здатен вийти за межі добровільно обраних не тільки естетичних, а й етичних настанов.

По-друге, стать і відповідні стосунки між чоловіком та жінкою внаслідок їхньої трансформації у художній дискурс набувають статусу вагомих чинників щодо продукування духовно-естетичних цінностей.

І по-третє, ідейно-художній зміст новели О. Гончара можна визначити, вдавшись до парафраза назви цього твору: “за мить щастя свободи”.

### **Література**

**1. Бойко Л.** Як розпинали Івана Дзюбу / Л. Бойко // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/idzuba/>

dz22.htm. **2. Грабовський С.** Шлях до себе : Олесь Гончар / С. Грабовський [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=605>. **3. Марко В. П.** Новели Олеся Гончара “Модри камень” і “За мить щастя” : Концептуальні коди [Електронний ресурс] / В. П. Марко. – Режим доступу : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Tkht/2008\\_8/9.html](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Tkht/2008_8/9.html). **4. Тримбач С.** “Мовчить собор...” (Олесеві Гончару виповнилося б 85) / С. Тримач // [Електронний ресурс]. – Дзеркало тижня. – 2003. – № 12 (437). – 29 березня – 4 квітня. – Режим доступу : <http://www.dt.ua/3000/3760/38080/>. **5. Штейнбук Ф. М.** Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття : [монографія]. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 292 с. **6. Штейнбук Ф. М.** Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с. **7. Кузовкіна Л.** Відкритий урок з української літератури в 11 класі за темою “Філософський смисл новели Олеся Гончара “За мить щастя” / Л. Кузовкіна // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.uroki.net/docuokr/docuokr15.htm>. **8. Гончар О.** Твори [у 6 т.] / О. Гончар. – К. : Дніпро, 1978 – 1979. – 1979. – Т. 5. – 520 с. **9. Лосев А. Ф.** Філософія имени / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Из ранних произведений / А. Ф. Лосев. – М. : Правда, 1990. – С. 9 – 192. **10. Зборовська Н.** Психоаналіз і літературознавство : [посібник] / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с. **11. Кон И. С.** Введение в сексологию / И. С. Кон. – М. : Медицина, 1988. – 319 с. **12. Антонов В. Ю.** Зеркало : онтология невидимого / В. Ю. Антонов // [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журн. : <http://ivanem.chat.ru/zerkalo.htm>. **13. Розанов В.** Люди лунного света. Метафизика христианства / В. Розанов // Розанов В. Сочинения: [в 2 т.] / В. Розанов. – М. : Политиздат, 1990. – Т. 2. – С. 97 – 143. **14. Эвола Ю.** Метафизика пола / Ю. Эвола ; [пер. с фр. В. И. Русинова ; предисл. С. Ю. Ключникова]. – М. : Беловодье, 1996. – 444 с. **15. Гомілко О.** Метафізика тілесності. Дослідження, роздуми, екскурси / О. Гомілко. – К. : Наук. думка, 2001. – 338 [2] с. **16. Ямпольский М.** Демон и Лабиринт / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1996. – Вып. VII. – 336 с. **17. Scheller M.** Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values / Max Scheller. – Evanston : Northwestern University Press, 1973. – 569 с. **18. Барт Р.** Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с. **19. Фуко М.** Что такое автор? / М. Фуко // Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко ; [пер. с франц. С. Табачниковой]. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.

**Штейнбук Ф. М. Новела Олеся Гончара “За мить щастя” у контексті тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів**

Стаття репрезентує результати застосування тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів на прикладі розгляду оповідання О. Гончара “За мить щастя”. Доводиться, що ідейно-художній зміст новели О. Гончара можна визначити, вдавшись до парафразу назви цього твору: “за мить щастя свободи”.

*Ключові слова:* тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів.

**Штейнбук Ф. М. Новелла Олеся Гончара “За мгновение счастья” в контексте телесно-миметического метода анализа художественных произведений**

В статье представлены результаты использования телесно-миметического метода анализа художественных произведений на примере рассказа О. Гончара “За мгновение счастья”. Доказывается, что идейно-художественное содержание новеллы О. Гончара можно определить, прибегнув к парафразу названия этого произведения: “за мгновение счастья свободы”.

*Ключевые слова:* телесно-миметический метод анализа художественных произведений.

**Shteinbuk F. M. The story by Oles Gonchar “For Some Moments of Happiness” in the context of corporal-mimetic method for belles-letters analysis**

The author of the article presents the results of applying the corporal-mimetic method for belles-letters analysis on the in example of the story by Oles Gonchar “For Some Moments of Happiness”. The ideological and artistic plot of the story by O. Gonchar is proved to be defined as the paraphrasing of the title of the story “For Some Moments of Happiness of freedom”.

*Key words:* corporal-mimetic method for belles-letters analysis.



**Актуальні проблеми літературознавства:  
зарубіжне літературознавство**

УДК 82.09 : 7.01

**А. В. Боровий**

**СИНКРЕТИЗМ МИСТЕЦТВ У ЛІТЕРАТУРІ**

У взаємодії різних видів мистецтва знаходять віддзеркалення могутні інтеграційні процеси світової культури. Мистецтво показує нам світ у його естетичному різноманітті. Завдяки своїй природі художнє мислення відкриває нове у вже відомих, знаних речах, уміє відкривати в світі невідомі досі процеси. Так Л. Толстой відкрив “діалектику душі”. “Художник повертає речам первозданну красу, відкриваючи чарівне в буденному. Мистецтво відточує наші відчуття, учить по-людськи сприймати світ. Воно стає ніби призмою цивілізації між оком людини і природою” [1]. Оскар Уайльд стверджував, що живопис У. Тернера створив лондонські тумани. У цьому афоризмі-парадоксі закладена сутність мистецтва. Воно формує людську чуттєвість, бачення світу, створює око, здатне насолоджуватися красою фарб і форм, вухо, здатне сприймати гармонію звуків.

“Діяльний і пізнавальний початок витворів мистецтва виявляються по-різному в різних видах” [1]. Архітектура – пластичний вид мистецтва, живопис – зображення на площині картин реального світу, перетворених творчою уявою художника. Література – вербальний вид мистецтва, що естетично відтворює світ у художньому слові. Кіно – синтетичний вид мистецтва, здатний відобразити реальний і внутрішній світ художника у всьому його різноманітті у вигляді зорових і звукових рухомих образів. Театр – часовий вид мистецтва, який художньо освоює світ через драматичну дію.

Мистецтво тут виступає як форма аналізу реального світу. Митець усвідомлено або не усвідомлено створює цілісну художню концепцію, яка є власне авторською і “складає єдиний інтелектуально-емоційний сплав неповторної творчої особистості” [1].

Дійсне мистецтво зазвичай тяжіє до філософського осмислення дійсності, до пошуків сенсу людського життя і до визначення місця людини в світі. Художників здебільшого цікавлять не тільки долі власних героїв, але й доля людства, вони мислять у масштабах вічності, історії, поєднуючи зміст свого твору з вічними цінностями: загадки буття вирішували Софокл і Еврипід, Данте і Шекспір. Данте в “Божественній комедії” і Шекспір в своїх творах створювали цілісну концепцію Всесвіту, давали свою філософську систему. Вольтер писав філософськи

новели, Лессінг, досліджуючи особистість і суспільство, ставив інтелектуальні експерименти, в які залучав дійових осіб своїх п'єс. Він стверджував, що мислячий художник подвоює цінність своєї праці. Гете в "Фаусті" теж дає глибоку концепцію людства і людини. Філософським змістом наповнені музика Л. Бетховена, В. Вагнера, П. Чайковського, Д. Шостаковича, С. Шнітке, кінематограф С. Ейзенштейна, І. Бергмана, А. Тарковського.

Залучення засобів наочності в процесі вивчення літератури є до сьогодні актуальною проблемою, бо сприяє вдосконаленню знань учнів із предмету та допомагає глибше розкрити художньо-етичні й життєві зв'язки, закладені в творі. Використання творів образотворчого мистецтва на уроках літератури, на жаль, носить часто стихійний характер. Пояснюється це, на наш погляд, такими причинами: недостатньо з'ясовані дидактичні основи застосування образотворчого мистецтва на уроках, у шкільній практиці найчастіше допускається суб'єктивний підхід до добору, аналізу й оцінки творів образотворчого мистецтва.

Питання класифікації наочності з літератури на сьогодні є дискусійним і різновекторним. У методичній літературі найбільш визнаним є поділ наочності на три види: словесно-образну, художньо-образотворчу і графічну. Подекуди зустрічаємо іншу термінологію: образно-зорову, емоційно-слухову і графічну наочність [2]. До "зорової" наочності відносять *образотворчу* (живопис, скульптура), *схематичну* (різні схеми, карти), *технічну* (різні види екранної наочності, електрифіковані прилади та ін.) *предмети в природі* (книги, спостереження в природі, пам'ятники та ін.). Здебільшого у методиці літератури прийнято говорити про три види наочності: зорову, слухову, словесну" [3].

Образотворче мистецтво зараховують до одного з видів наочності (художньо-образотворчої чи образно-зорової), часто не виділяючи суміжних мистецтв, які насамперед є самостійними видами художньої творчості і не можуть розглядатися в плані звичайної наочності. Щербakov В. зазначає, "...що ця "наочність" виступає в новій якості, є істотно відмінною в порівнянні з будь-якою іншою наочністю та має не тільки допоміжну дидактичну, але і зовсім самостійну естетичну цінність" [4].

Класифікація наочності з літератури в такому разі може бути представлена таким чином. **До першої групи** належить така наочність, при сприйнятті якої головну роль відіграє зоровий аналізатор. Це предметно-образотворча наочність (фотоматеріали, макети та ін.) і символіко-схематична (літературно-історичні карти, схеми, таблиці, діаграми, плани, записи на дошці тощо).

**До другої групи** можна віднести наочність, яка сприймається, в основному, на слух, тобто емоційно-слухова. Це різні записи художнього читання, виступи письменників, поетів та інші фонозаписи.

До третьої групи варто віднести твори суміжних видів мистецтв: репродукції творів образотворчого мистецтва, добутки музики, кіно, театру та ін.

Ідейно-тематичний зв'язок між літературою і творами образотворчого мистецтва є глибинним, бо під впливом загальних закономірностей, що виникають у процесі національного і світового історичного розвитку, у літературі й образотворчому мистецтві виникли родинні явища (наприклад, класицизм, романтизм, реалізм і т. ін.). У процесі викладання літератури ці явища дають можливість визначити безпосередні зв'язки мистецтвознавчого та літературного матеріалу. Література прямо й побічно має вплив на образотворче мистецтво, а образотворче мистецтво займає провідне місце в житті багатьох письменників (зокрема О. Пушкіна, М. Лермонтова, О. Блока, В. Маяковського та ін.) і впливає на їхню творчість. Система використання образотворчого мистецтва на уроках літератури передбачає позитивний вплив інтеграції в літературний матеріал.

В основу запропонованої системи роботи з творами образотворчого мистецтва на уроках літератури покладено принцип поступового вдосконалення вмінь і навичок з метою більш глибокого осмислення літературного матеріалу [5].

У 1 – 9 класах учні одержують наступні вміння й навички роботи з творами образотворчого мистецтва:

- а) розуміють і вміють переказувати зміст доступної їх віку картини й ілюстрації;
- б) можуть проводити простий аналіз картин, портрету;
- в) оцінити деякі якості образотворчих засобів і виразних можливостей творів мистецтва;
- г) практично розрізнити твори живопису й графіки та їхні види й жанри (портрети, пейзажі, батальні, побутові картини і т. п.).

У 9 – 10 класах ці уміння та навички закріплюються й удосконалюються через:

- а) “читання” творів живопису (тобто самостійна розповідь за картиною без навідних питань учителя);
- б) усне малювання за картиною, пов'язаною та не пов'язаною з літературним текстом, що виробляє вміння співвідносити світ, створений письменником, зі світом, відображеним художником засобами образотворчого мистецтва;
- в) розбір ілюстрацій до літературних творів одного чи декількох художників;
- г) написання творів за ілюстраціями образотворчого мистецтва.

Таким чином, на основі аналізу шкільних програм було встановлено, щодо 9 класу школярі одержують визначену суму знань з мистецтвознавства: одержують поняття про образотворче мистецтво, види і жанри живопису, виразні засоби (образ, композиція), образотворчі можливості (світло, колорит, світлотінь), графіку, відомості про деяких

художників: П. Федотова, В. Перова, І. Рєпіна, В. Сурикова, І. Левітана та ін. Крім того, вони опановують уміннями визначати тему й ідею твору образотворчого мистецтва, аналізувати добутки живопису, графіки та скульптури в єдності їхнього змісту і форми, встановлювати загальне та відмінне в двох-трьох картинах, що відбивають близьку тему і т. ін.

Визначаючи коло художників, із творчістю яких буде проводитися робота, варто звертати увагу на такі моменти: значимість того чи іншого художника в історії вітчизняного мистецтва, а також можливість і необхідність залучення його добутків до уроків літератури.

Аналізуючи список творів образотворчого мистецтва, відібраних з метою поліпшення знань з літератури, розумового й морального вдосконалення учнів, розвитку їхньої ерудиції, ми прийшли до висновку, що найбільше раціонально організувати поглиблену роботу над творчістю таких художників-живописців і художників-ілюстраторів:

9 клас – В. Тропінін, О. Кипренський, П. Федотов, М. Врубель;

10 клас – В. Перов, І. Крамської, І. Рєпін, Д. Шмаїнов;

11 клас – В. Серов, О. Дейнека.

Так у результаті знайомства з особистістю Перова та його основними творами учні довідаються, що художник створив чудові портрети російських письменників О. Островського, Ф. Достоєвського, а також картини “Приїзд гувернантки в купецький будинок”, “Утоплена”, “Прощання з небіжчиком”, “Трійка”, “Сільський хресний хід на Великдень”, “Старі батьки на могилі сина”, близькі за темами та ідейним змістом творами М. Островського, М. Некрасова, І. Тургєнєва.

При вивченні творчості Ф. Достоєвського певний аспект у розкритті образів письменника будуть мати ілюстрації Іллі Сергійовича Глазунова. Цінний наочний і змістовний матеріал учитель може отримати, використавши фотоальбом “Образи Ф. Достоєвського в ілюстраціях Іллі Глазунова” (М. : Планета, 1990), який допоможе краще зрозуміти образи героїв Достоєвського

Вартісною уваги на уроках літератури є робота з ілюстраціями, різновидами яких є:

– ілюстрації-портрети, що дають характеристику літературного героя. Такі ілюстрації збирають воєдино різні риси персонажів, які письменник показує на багатьох сторінках твору й які можуть вислизнути від уваги учнів. Зібрані ж разом, вони складають колоритний зоровий образ. Прикладом можуть служити ілюстрації А. Самохвалова до роману “Євгеній Онєгін” О. Пушкіна, К. Рудакова до роману “Батьки і діти” І. Тургєнєва;

– ілюстрації, що розкривають характер героя, його ставлення до інших діючих персонажів і та ін., зокрема це ілюстрації М. Врубеля до роману “Герой нашого часу” М. Лєрмонтова;

– ілюстрації предметно-пізнавальні, які супроводжують текст, зображують побут, будівлі, пейзажі, явища природи й показують учням

незнайоме. Наприклад, ілюстрації Д. Шмаринова до романів “Злочин і кара” Ф. Достоевського, “Петро Перший” О. Толстого;

– ілюстрації дії, у яких основна увага зосереджена на передачі сюжету;

– ілюстрації настрою або стану, що виражають зміст, ідею автора, допомагають правильному сприйняттю всього тексту, створюють відповідний настрій.

Серед видів робіт з ілюстрацією на уроках зарубіжної літератури можна виділити такі:

– розгляд ілюстрації до твору та роздуми над окремими сценами та героями;

– коментар учителя з використанням ілюстрацій до твору;

– зіставлення ілюстрацій різних авторів до твору;

– створення проблемної ситуації на основі ілюстрацій до твору;

– письмова робота за прочитаним твором з використанням ілюстрації до нього.

Так при вивченні повісті Оноре де Бальзака “Гобсек”, запропонувавши учням розглянути ілюстрацію до твору художника М. Майофіса, учитель може перевірити, наскільки уважно старшокласники прочитали твір, чи приділяють вони увагу деталям художніх описів зовнішності та інтер’єру. Так, завдання дібрати цитати, які можна було б підписати під цією ілюстрацією, дадуть можливість учителю-зарубіжнику ще раз звернути увагу на роль художньої деталі у розкритті образу. Підписи, які підберуть учні до ілюстрації, як “... його жовтава блідість скидалася па колір срібла, з якого облупилася позолота. Волосся в мого лихваря було гладеньке, акуратно причесане, із сивиною попелясто-сірого кольору. Риси обличчя, незворушного, як у Талейрана, здавалися відмитими в бронзі. Оченята, жовті, як у куниці, були майже без вій і боялися світла; але дашок старого кашкета надійно залишав їх від нього. Гострий ніс, подовбаний на кінчику весною, скидався на свердлик, а губи дули тонкі, як у алхіміків або старих карликів, зображених на картинах Рембрандта і Метсю”; “... кімната була захарашена меблями, срібними виробами, лампами, картинами, вазами, книгами, чудовими гравюрами без рам, загорнутими в трубку, і найрізноманітнішими рідкісними речами” мають спонукати учнів до уважного, повільного читання, зосередження уваги на всіх елементах художньої структури твору [6]. Цікавим видом роботи на уроці зарубіжної літератури буде зіставлення ілюстрацій різних авторів до твору. Те, як школярі оцінять ілюстрації, якій віддадуть перевагу, аргументуючи свою думку, все це покаже вчителю, наскільки глибоко і серйозно вони прочитали твір.

Вивчаючи казку Л. Керолла “Аліса в країні чудес” можна запропонувати учням розглянути і порівняти ілюстрації до казки різних авторів. Своєрідною відправною точкою такого порівняння можуть стати

відомі ілюстрації Джона Теннієля, сучасника Керолла і частково навіть співавтора “Аліси ...”.

На жаль матеріал 10 – 11 класів не дає такої широкої можливості використання портретного живопису, як у 8 і 9 класах. Тут частіше залучається фотографічний матеріал. Однак портрети російських, світових письменників, картини з портретним рішенням дають можливість організувати деяку роботу, що дозволяє зрозуміти складний духовний світ автора, його літературно-цивільні позиції, взаємини із сучасниками.

Отже мистецтво – це засіб передачі досвіду і навичок мислення, узагальнення, системи поглядів на факти, це свого роду “підручник життя”, а тому пізнавальна інформація, що міститься в мистецтві, величезна, бо вона істотно поповнює наші знання про світ. Поєднуючи особистий життєвий досвід людини з досвідом інших людей, мистецтво служить і засобом пізнання світу, і способом самопізнання особистості.

### **Література**

**1. Искусство** как социальное явление // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://libsib.ru/estetika/iskusstvo-kak-sotsialnoe-yavlenie/vse-stranitsi>. **2. Мірошніченко Л. Ф.** Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах : [підручник] / Л. Ф. Мірошніченко. – К. : Вища шк., 2007. – 415 с. **3. Методика** преподавания литературы / [под ред. З. Я. Рез]. – М. : Просвещение, 1985. – С. 216. **4. Щербаков В. Р.** Проблемы литературного образования в средней школе / В. Р. Щербаков. – М. : Просвещение, 1978. – С. 76. **5. Цільова** комплексна програма “Вчитель” // Інформаційний збірник Міністерства освіти України. – 1997. – №24. – С. 11 – 35. **6. Бальзак О.** Твори / О. де Бальзак. – К. : Молодь, 1971. – 499 с.

#### **Боровий А. В. Синкретизм мистецтв у літературі**

У статті проаналізовані процеси інтеграції видів мистецтва у літературу, підкреслений ідейно-тематичний зв'язок між літературою і творами образотворчого мистецтва, визначені характерні особливості, зміст, мета та переваги використання на уроках літератури засобів наочності, зокрема ілюстрацій видатних художників у процесі вивчення літератури.

*Ключові слова:* образотворче мистецтво, засоби мистецтва, література, наочність, класифікація наочності, ілюстрація.

#### **Боровой А. В. Синкретизм искусств в литературе**

В статье проанализированы процессы интеграции видов искусства в литературу, подчеркнута идейно-тематическая связь между литературой и произведениями изобразительного искусства, определены характерные особенности, содержание, цели и преимущества использования дневника на уроках литературы средств наглядности, в

частности иллюстраций выдающихся художников в процесс изучения литературы.

*Ключевые слова:* изобразительное искусство, средства искусства, литература, наглядность, классификация наглядности, иллюстрация.

**Borovoi A. V. The syncretism of Arts in the literature**

In the article the author analyzes the process of integration the types of Art into Literature, underlines the thematic connection between Literature and the pieces of Art, defines features, contest, aims and advantages of using diary on literature lessons and other vehicle visibilities such as illustrations of outstanding artists in process of studying Literature.

*Key words:* Fine Art, funds of arts, Literature, visibility classification of visibility, illustration.

УДК 821.161.1-3.09+929 Даль

**Т. В. Старецкий**

**САТИРИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ И ОСУЖДЕНИЕ ПЬЯНСТВА  
В ТВОРЧЕСТВЕ В. И. ДАЛЯ**

Владимир Даль, будучи занятым на государственной службе большую часть своей жизни, много путешествовал по России. Большинство явлений российского быта не оставляли его равнодушным. Отражённые на бумаге наблюдения перерождались в литературное осмысление – сатиру, трагедии. Видя узловые точки процесса саморастления российского общества, наряду с алчностью, самоуничижением, засорением и обеднением языка, В. Даль помещает пьянство среди основных вопросов, которым не было суждено решиться из-за постоянных искажений истории.

Судя по выводам, которые делает В. Даль в своём творчестве, опираясь на фольклор и на собственные наблюдения, становится очевидным то, что возлияния в России в XIX веке всё так же не приветствовались и, более того, осуждались народом, хотя и не запрещались властью.

А. А. Мурашкевич уже поднимал эту тему в творчестве писателя, опираясь на пословичный материал, собранный В. Далем [5]. Данное исследование охватывает все произведения автора, где он упоминает о человеческом пристрастии к спирту.

Эстетика современной “русской идеи”, нисходящей со страниц газет, экранов и радио, помимо ложной мировой борьбы, пропагандирует культ забавного пьяницы, который всё такой же энергичный, как и двадцать лет назад. Утешительные статьи для только начинающих пить,

бесконечный ряд кинофильмов (трилогия, начавшаяся с “Особенностей национальной охоты” А. Рогожкина (1995), “Теория запоя” Н. Погоничевой (2002), “День выборов” О. Фомина (2007)), а также “познавательные” сообщения о каких-то учёных, которые узнали, что у русских генетическая устойчивость к алкоголю, анекдоты о “русском питие”. Всё это в совокупности создаёт модель поведения молодого поколения, которое считает себя преемником так называемой вековой традиции. Основой для развития мифа стала известная по “Повести временных лет” фраза князя Владимира “Руси есть веселие пити”, которой он отказал мусульманским муллам в принятии ислама.

Однако если проследить данную тему в истории русской письменности и словесности, становится очевидным, что такого рода “народное воспитание” в России начинается после крещения Руси, когда власть силой закона загоняла людей в кабаки, запрещая домашнее производство вина. И. Прыжов в работе “История кабаков в России” (1868) сообщает, ссылаясь на путевые записки иностранцев, что наряду с упоминанием о первых питейных заведениях (XVI век) звучат многочисленные народные просьбы об их закрытии. В кабаках “<...> велено пить <...> одному народу, то есть крестьянам, посадским, ибо им одним запрещено было приготавливать домашние напитки <...>” [1, с. 51]. За представителями власти (монахами и боярами) право на приготовление вина и пива оставалось неизменным.

В такой обстановке “изнанка” действительности в виде словесной сатиры перестаёт восприниматься как смех над чужими слабостями, превращаясь в смех сквозь слёзы. “Служба кабаку” (1666) [2] – пример фольклорной сатиры по поводу распространения питейной культуры. “Кто пьян, тот сказывается богат велми <...>. Наг объявляешься, не задевает, ни тлеет самородная рубашка, и пуп гол. Когда сором, ты закройся перстом. Слава тебе, господи, было да сплыло, не о чем думать, лишь спи, не стой, одно лишь оборону от клопов держи, а то жить весело, а есть нечего”, – писал неизвестный автор, подчёркивая безразличие пьяницы к себе и происходящему вокруг. Помимо этого сочинивший сатиру смеётся над “изначным” бытом монахов, искажая молитвословие. Стиль остаётся прежним, а проблематика заменяется на питейную: “Отче наш, иже еси сидишь ныне дома, да славится имя твое нами, да прежди и ты к нам, да будет воля твоя яко на дому, так и на кабаке, на печи хлеб наш будет. Дай же тебя, господи, и сего дни, и оставите, должники, долги наша, яко же и мы оставляем животы свои на кабаке, и не ведите наг на правёж, нечего нам дать, но избавите нас от тюрьмы”. Несоответствие ощущения истины и насаждаемого порождает общественный парадокс, когда ложь уже не воспринимается, хотя и сообщается авторитетным источником (таким, как церковь), перед которым испытывается естественное благоговение. Резкое высказывание в сторону власти могло исходить исключительно от народных масс, что указывает на ложность представления о пьянстве как о “естественном”



явлении в России. Кроме того, целый раздел русских пословиц и поговорок (“Лучше знаться с дураками, чем с кабаком”, “Вино уму не товарищ”, “Пьяному море по колено, а лужа по уши”, “Пьяница проспится, похмельной – никогда (всё опохмеляется)” [3, с. 500 – 502]) свидетельствует об осознанности народом ущербности пьянства.

Например, в сказке “Дока на доку” [4, с. 833] колдун дает солдату пива, от которого у того выпадают зубы. Но он их вставляет опять, затем пьет пиво колдун и слепнет. В других вариантах сказки солдат пьет “заколдованное” пиво и пляшет, хотя должен был сойти с ума, затем он дает стакан колдуну, высыпав в пиво табак, отчего у “колдуна” в глазах стало зелено. По всему видно, что в народном творчестве осуждается и табак, употребление которого также сопровождается порицанием с момента его появления на территории России. “Кто табак пьет да курит – святого духа из себя турит”, “Кто нюхает табаки, тот брат собаке” [3, с. 25].

Эта тема проявляется уже в ранних сказках В. Даля. “Я же сам там был, <...> царский мёд и пиво пил, по усам текло, а в рот не попало, а на душе пьяно и сыто стало” [6, с. 287] – заканчивается сказка “Сила Калиныч” (1829). Главный герой сказки, однако, много пьет, курит и дебоширит, но эти слабости проявляются уже как бы после смерти, во время его пребывания в загробном мире. Конец сказки “Про Ивана-сержанта” (1832) не отличается от концовки предыдущей сказки: “И я, и сват Демьян там были, куму Соломону дома забыли, мёд и пиво пили, по усам текло, в рот не попадало – кто сказку мою дослушал, с тем поделюсь; кто нет – тому ни капли!” [7, с. 24]. Такая концовка является традиционной для русских народных сказок (например, “Иван Быкович”, “Баба-Яга”, “Сестрица Алёнушка и братец Иванушка”) и олицетворяет отказ от сладкого, как мёд, пива, закладывая основы миропонимания у детей, для которых эти слова и создаются. Слушая сказку, ребёнок (как и любой взрослый) воссоздаёт в мыслях услышанные события, представляя себя в их потоке. Так, побывав на пире, поднося ко рту пивную кружку, слушающий её не выпивает. В случае ребёнка – это закладывающие основы мироощущения слова, которые не оставили в памяти поглощённого пива.

В сказке В. Даля “Емеля-дурачок” (1836) после завершающих слов “Сей русской полной сказке конец!” автор предлагает своего рода послесловие, в котором рассказывается о том, что случилось позже с братьями Емели: оба брата стали пьянствовать. “Один стал пить с горя, другой с радости; оба запоем. Первый, горемычный, преставился в одной рубашонке, в кабачишке, под стойкою; другой, разгульный, Богу душу отдал в губернском городе, примером сказать в Ярославле, в знаменитой растарации Росславовой, когда воротился, о святках, в тонком синем кафтане, из-под качелей, отморозив себе ноги по колени и руки по самые локти!” [7, с. 163]. Емелины братья служат символическими крайностями одного явления – человеческой падкости на получение удовольствия. В

одном случае – это попытка компенсировать искусственной радостью душевные терзания, в другом – неудовлетворённость накопленными благами и, как следствие, бесконечно растущая необходимость в ощущении всё той же радости (телесной и душевной). И единственное, что объединяет их в итоге, – это гибель на основе пьянства.

“Письма к свату о книжной и письменной управы благочиния” (1836) – это ряд очерков В. Даля, которые отражают некоторые явления общественной жизни. Один из них в простонародном стиле рассказывает о женском пьянстве. “И работяца, и скопидомка, и выйдя с нею и показать её в люди не стыдно – покуда в своём уме, а как только за ухо ей попало, то и чёрт ей не брат: крик, шум, содом, драка – возится, что сатана перед заутреней, покуда не свалится с ног; а где свалилась, там и уснула: в конюшне, так в конюшне, в огороде, так в огороде, в хлеву, так и там хорошо” [8, с. 2]. Её муж с товарищем спустили спящую хмельным сном в подвал и положили в ящик, “а у хозяина этого, как и у других грешных, есть куда укладывать жён: на то лари и закрома пусты” [8, с. 4]. Сами же, постелив соломы в тёмном углу, “<...> пощёлкивают орешки, да ждут пождут развязки” [8, с. 4]. Непомерный испуг проснувшейся сменяется “земным” ощущением боли вследствие предварительного возлияния: “<...> нет ли у вас, отцы родные, на этом свете поиспить чего-нибудь – чай тоже с горя пьёте – хоть бы стакан один, хоть бы рюмочку?” [8, с. 5] – спрашивает сатирическая героиня у псевдообитателей загробного мира. Посмеявшись над пьющей, автор как бы боится делать выводы, понимая, что это явление не истребляемо простыми “подручными” средствами.

Не скрывая светлой стороны пития, связанной с неизменным весельем и забавой, В. Даль определённо указывает на неотъемлемую, неизбежную теневую концовку возлияний, которые не могут быть подконтрольны человеку, и каждое обращение к которым неизменно даёт худший эффект, чем предыдущее. Пьяница как осуждаемый герой в творчестве автора, как правило, погибает. Например, в повести “Бедовик” (1839) Корней – экономом главного героя – рассказывает историю из армейской жизни о нелепой смерти напившегося солдата, которого завалило шинелями, и он умер во сне, задохнувшись. В физиологическом очерке “Денщик” (1841) пьющий “барин” умирает от “такого рода путешествий”, то есть от пьянства. Герой рассказа “Кому жить веселее, пьяному, аль трезвому” (1841) Сидорка по прозвищу “мокрый” замерзает в Рождество, напившись “на радостях”. Автор задаёт философский вопрос в названии рассказа, отвечая на него однозначно в тексте произведения, не осуждая при этом своего героя, но изображая его безволие посредством спокойного тона, разделяющего тишину и безволие бытия пьяницы. В этом смысле “художественная судьба” сатирического героя повести “Хмель, сон и явь” (1843) гораздо удачливее: Степан Воропаев, решив, что вчера, будучи во хмеле, он убил человека, идёт с повинной в полицию и проводит год на каторге, пока не

выясняется, что ему это приснилось. Год жизни – цена, которую он платит за слабость духа.

В повести “Похождения Виольдамура и Аршета” (1844) главный герой Христиан – выходец из семьи немцев-мигрантов, – обозлившись на мир, пьёт запоем и в конце погибает. Однако изображение в повести не представляется лишь поучающее-осуждающим. Автор представил целостную картину возможных событий и осмысления, связанных с употреблением спиртосодержащих. В повести использовано контрастное изображение событий, связанных с героем. Ещё вчера он потешал окружающих нелепым внешним видом, стоя посреди площади одетым в саван и женскую шляпу, а сейчас всё, что мы о нём знаем, это только безымянная могила, похороненного в расцвете сил талантливого музыканта.

Как бы заглядывая в сегодняшний день, В. Даль поводит итог событий, сожалея о целых поколениях молодых людей, не осознающих всей целостности пагубного увлечения: “Есть народы, где целые поколения увядают прежде времени от непостижимой для нас страсти – от курения или поглощения опия; есть народы, охотно бушующие в шумных сборищах, опившись хмелем винограда – и ещё такие, которые увлекаются судьбой, опоенные вином хлебным; пьют с горя, с радости, пьют просто потому, что есть на что выпить – пьют коли не на что выпить – и, наконец, пьют запоем и пьют до белой горячки” [9, с. 264]. Так В. Даль обобщает это явление, указывая на всех нас, но, не сосредотачиваясь на одном Виольдамуре: “Вы видите, что мы не выставляем вам напоказ какого-нибудь изверга, созданного природой не в пример другим; напротив, это человек самый обиходный и пороки его принадлежат не лицу, а человечеству, или, по крайней мере, народу” [9, с. 264]. Этими словами автор отвлекается от событийности произведения и переходит непосредственно к задумке, подчёркивая серьёзность намерения. Дело в том, что, по свидетельствам И. Прыжова [1, с. 318 – 320], в середине XIX века на фоне общей дороговизны на спиртосодержащие напитки, понизился акцизный сбор на водку и начало увеличиваться количество спившихся до смерти.

В психологической повести “Павел Алексеевич Игривый” (1847), ставшей своего рода инвективным осуждением пьянства, есть сцена, где Карпуша – выходец из аристократической семьи – в полураздетом виде кричит во время застолья “<...> будто на собаку: “Тибо! Аванс! Пиль!” – а какой-то оборванец, исправляющий должность дурака, полз через всю комнату на карачках к рюмке вина, накрытой ломтиком хлеба с сыром, и по слову “Пиль!” – выпил её залпом и закусил” [10, с. 282]. Итогом беспробудного пьянства становится окончательное разорение семейного поместья, смерть всех близких и самого Карпуши. Его друг и зять Шилохвостов – герой, ставший прообразом Мармеладова в романе Ф. Достоевского “Преступление и наказание”. Шилохвостов, осознавая всю плачевность собственного пребывания в постоянном похмелье, уже

не в силах изменить это положение. “<...> Я негодяй, я не стою и мизинца её!” [10, с. 287], – говорит он после слов о том, что участь его жены терпеть его обиды, – “<...> я последний, пропащий человек, вот этого не стою, – и сам щёлкнул <...>” [10, с. 288]. Пьянство в доме Гонобобеля начинается с момента приезда сына и не прекращается до самого трагического конца повести.

В 50-е годы XIX века автор продолжал фольклорную линию в своём творчестве. Скорее всего, это направление было избрано вместе с целевым читателем, которым являлся простой люд. В рассказе “Подземное село” (1856) праздник в деревне затянулся настолько, что пришёл чёрт с мешком и забрал всех пьяниц, селение окутал туман, а когда рассеялся, то на месте деревни оказалось озеро, из недр которого по праздникам слышался колокольный звон. Такие устрашающие истории являлись раньше средством воспитания подрастающего поколения, которое оберегали от увлечения разлагающими тело и душу напитками.

Таким образом, автор осмеивает пьянство посредством широкого круга изобразительных средств (фольклорная аллегория, сатирическое иносказание, трагический и философский пафос). В ранних сказках – это традиционная концовка, не дающая пиву (сладкому как мёд) попасть в рот; в более позднем творчестве – это реалистические истории, собранные из народного быта. В повестях целостно, с освящением светлых и тёмных сторон, высмеивается, а порой и оплакивается неспособность человека противостоять собственным слабостям. Художественная передача авторского замысла представлена в виде целостного изображения явления: от забавляющих деталей, так называемой питьевой культуры (степени “отвлечённого состояния” (“Денщик”), веселящие воображение проделки пьяного Виольдамура и драматизация попойки в доме Гонобобеля (“Павел Алексеевич Игривый”), до воплощения в герое символа безволия и его умерщвления.

Так, пушкинская фраза: “Я там был; мёд, пиво пил – / И усы лишь обмочил” [11, с. 459], заимствованная из народной словесности и применённая в авторской сказке “О царе Салтане”, возродилась в далевских сказках, дав толчок для большего осмысления культа питья, берущего начало от слов князя Владимира и ошибочно приписываемых неизменным российским “особенностям”.

### **Литература**

- 1. Прыжов И.** История кабаков в России в связи с историей русского народа / И. Прыжов // [Электронный ресурс]. – Режим доступа к разделу: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=710976>.
- 2. Российский** общеобразовательный портал // [Электронный ресурс]. – Режим доступа к разделу: [http://historydoc.edu.ru/catalog.asp?cat\\_ob\\_no=16251&ob\\_no=16250](http://historydoc.edu.ru/catalog.asp?cat_ob_no=16251&ob_no=16250).
- 3. Даль В. И.** Пословицы русского народа / В. И. Даль. – М. : Изд-во Эксмо ; ННН, 2003. – 616 с.

- 4. Афанасьев А. Н.** Народные русские сказки / А. Н. Афанасьев. – М. : Альфа-книга, 2008. – 1088 с. **5. Мурашкевич А. А.** Проблемы пьянства в пословицах и поговорках Владимира Даля / А. А. Мурашкевич // XII Международные Далевские чтения: Доклады и сообщения. – Луганск : Изд-во ВНУ им. В. Даля, 2008. – С. 146 – 149. **6. Бессараб М. Я.** Владимир Даль / М. Я. Бессараб. – М. : Современник, 1972. – 288 с. **7. Даль В. И.** Собр. соч. : В 10 т. / В. И. Даль. – СПб. ; М. : М. О. Вольф, 1898. – Т. 9. – 312 с. **8. Даль В. И.** Полн. собр. соч. / В. И. Даль // [Электронный ресурс]. Сервер Петрозаводского университета (Рук. проекта – проф. В. Н. Захаров). – Режим доступа к разделу: <http://www.philolog.ru/dahl/html/pdf/PISMA.pdf>. **9. Даль В. И.** Повести и рассказы / В. И. Даль. – М. : Сов. Россия, 1983. – 432 с. **10. Даль В. И.** Избранные произведения / В. И. Даль. – М. : Правда, 1983. – 448 с. **11. Пушкин А. С.** Полн. собр. соч. : В 10 т. / А. С. Пушкин. – М. : Наука, 1964. – Т. 8. – 596 с.

**Старецький Т. В. Сатиричне зображення та засудження пияцтва у творчості В. І. Даля**

У статті розглядається комічна грань літературної творчості В. І. Даля. Одним з основних об'єктів засудження через сміх в творах автора є культ пияцтва, що помилково приписується народній традиції і однозначно засуджується у фольклорі. Письменник розвіює міф, зображаючи засуджуваних героїв в комічному і трагічному ракурсах.

*Ключові слова:* фольклор, пияцтво, сатира засудження.

**Старецкий Т. В. Сатирическое изображение и осуждение пьянства в творчестве В. И. Даля**

В статье рассматривается комическая грань литературного творчества В. И. Даля. Одним из основных объектов отрицания через смех в произведениях автора является культ пьянства, ошибочно приписываемый народной традиции и однозначно осуждаемый в фольклоре. Писатель развеивает миф, изображая порицаемых героев в комическом и трагическом ракурсах.

*Ключевые слова:* фольклор, пьянство, сатира, осуждение.

**Staretsky T. V. The satirical imagery and condemnation of drunkenness in V. I. Dal' creativity**

In article the comic side of V. I. Dal' literary creativity is considered. One of the basic objects of negation through laughter in products of the author is the cult of drunkenness wrongly attributed of national tradition and unequivocally condemned in folklore. The writer dispels a myth, representing blamed heroes in comic and tragical foreshortenings.

*Key words:* folklore, drunkenness, satire, blame.

УДК 821.111(73) – 311.6.09 + 929 Дж. Фосет

**М. М. Шимчишин**

**ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД РАБСТВА  
У РОМАНІ ДЖ. ФОСЕТ “ПЛУТАНИНА”**

Творчість Джессі Фосет (Jessie Fauset) припадає на період розквіту Гарлемського ренесансу. Зокрема, її роман “Плутанина” (*“There Is Confusion”*), опублікований 1924 року, один з перших творів, що написаний у часи творення Нової негритянської літератури (першим романом вважається “Очерет” Дж. Тумера). Промовистим є той факт, що з 1919 по 1926 рік Дж. Фосет працювала літературним редактором часопису “Крайсіс” (*“Crisis”*), основний друкований орган НАРЧН (Національної асоціації з розвитку чорношкірого населення), який мав серйозний вплив на тогочасних негритянських письменників. Саме на сторінках цього видання вперше побачили світ твори К. Каллена, Дж. Тумера, К. Маккея і Л. Г’юза. Одержавши висококласну освіту та маючи особливе відчуття мови, Дж. Фосет не була прихильницею використання негритянського діалекту, проте високо оцінила поезію Л. Г’юза “Стомлений блюз” (*“Weary Blues”*, 1926).

За період діяльності Дж. Фосет у часописі друкувалися актуальні книжкові огляди, мистецькі та літературні дискусії, у багатьох статтях обговорювалися питання художньої техніки коротких оповідань чи п’єс, що, звичайно, було розраховано на молодих митців. Сама письменниця подавала власні вірші, переклади з французької та есе, написані під час подорожі до Франції та Алжиру. Дослідниця К. Сильвандер високо поцінує нариси Дж. Фосет: “Гострий розум, досконале знання мови, широкий кругозір та надзвичайна чутливість Джессі Фосет підтверджують швидше її талант есеїстки, аніж письменниці” [16, с. 99]. Проте далі у монографії зазначається, що нариси письменниці майже ніколи не були об’єктом уважного та серйозного дослідження. Крім того, вже у ранніх творах чітко простежуються елементи імажистської техніки, увага до художньої деталі, а також інтерес до досвіду людей різних соціальних груп, рас та класів.

Велике значення Дж. Фосет надавала біографіям відомих афроамериканців. Такі тексти, вважала вона, сприяють формуванню позитивного образу чорношкірих як у свідомості білих, так і чорних. Саме на таких життєвих історіях, що передаються не тільки з уст в уста, але й через авторитет друкованого варіанту, виховується расова гордість. Згодом письменниця проілюструвала ціннісність “історій про великих людей” у романі “Плутанина”. Головна героїня, Джоанна Маршалл, з самого дитинства просила батька почитати їй про відомих осіб, але не лише білих, а й чорних. Оповідання про таких негритянських діячів, як Фредерік Дуглас, Денмарк Весі, Філіс Вітлі сприяли розвитку сильної

волі та загартованого характеру. Віра Джоанни у те, що людина сама творить свою долю, так само, як і у те, що попри всі расові упередження чорношкірі мають шанс у американському суспільстві, закоренилися в її свідомості ще на рівні дитячих емоційних вражень від прочитаного. Сама Дж. Фосет ініціювала видання журналу для дітей *"Brownie's Book"* (Двадцять чотири номери журналу включали як її твори для дітей, так Л. Г'юза, Н. Ларсен, Дж. В. Джонсона, К. Каллена. Крім того, для нього вона збирала матеріал про минуле негритянського народу, його історію, оповідки, казки, легенди, приказки та прислів'я), у кожному його номері описувалося життя відомого афроамериканця, що було важливим фактором формування позитивної ідентичності у маленьких нащадків.

Освіченість та широта поглядів Дж. Фосет, глибокі знання античної, європейської та африканської культур, зумовили інтенції поєднати ці різні парадигми. Вона закликала митців не обмежуватися лише власними набутками, а вивчати різні моделі: "Чи чорношкірі учні читають великих письменників та стилістів? Чи вони коли-небудь чули про прозу Шоу, Голсуорсі, Вортон, Дюбуа або Конрада, чи старого майстра філігранного вислову та образу – Волтера Пейтера (Волтер Пейтер (Walter Pater) – (1839 – 1894) – англійський есеїст та літературний критик)" [16, с. 107]. Як літературний редактор, рекомендуючи твори до друку, вона найперше цінувала форму і різко заперечувала будь-яку пропаганду у літературному творі. Наприклад, у рецензії на роман Г. Санборн зустрічаємо виразну позицію Дж. Фосет: "Я думаю, що те, що очікує весь чорношкірий читацький світ та значна частина білого повинно бути більш суб'єктивним та менш навмисним, принаймні менш навмисним, аніж у творі "Завуальовані аристократи". Успішний негритянський роман має зображати негритянських чоловіків та жінок такими, як вони є, тобто не тільки їхні чесноти, але й ганджі" [16, с. 105]. Очевидно, що така думка дисонувала з поглядами В. Дюбуа, головного редактора *"Крайсіс"*, який у 1926 році писав: "Отже, будь-яке мистецтво – це пропаганда і так буде завжди, незважаючи на виття пуристів. Я анітрохи не соромлюся того факту, що все, що я створив було пропагандою задля права чорношкірого народу любити і радіти. Я не ціную мистецтва, що не використовується як пропаганда" [6, с. 296]. Можливо, така різнобічність поглядів і зумовила згодом розрив письменниці з часописом і на майбутнє її майже цілковиту відсутність у його історіографії. Привертає увагу той факт, що у 1926 році у виданні *"Крайсіс"* була надрукована низка дискусій на тему *"Негр в мистецтві: як його зображати. Симпозіум"* у яких письменниця брала активну участь, висловлюючи власні погляди на негритянську літературу. У тому ж таки 1926 році В. Дюбуа у колонці ректора повідомляв, що Дж. Фосет переходить на іншу посаду, а незабаром її ім'я зникає зі сторінок часопису, натомість Аарон Дуглас згадується як мистецький критик.

На той час видання переживало серйозні фінансові та редакторські труднощі, а тому втратило значну частину читацької

спільноти. К. Сильвандер, скрупульозно проаналізувавши роздратовані листи К. Маккея, Л. Г'юза та інших відомих діячів до редакції часопису, після того як Дж. Фосет залишила журнал, приходиться до висновку, що мало хто усвідомлював та цінував її працьовитість, вміння співпрацювати з дописувачами та митцями. Дослідниця підсумовує: "... саме вона (Дж. Фосет – М. Ш.) відкрила Л. Г'юза та К. Каллена, порозумілася з радикальним К. Маккеєм; саме вона переписувалася з білими письменниками, котрі брали участь у симпозиумі "Негр в літературі: як його зображати"; саме вона керувала справами під час тривалих подорожей Дюбуа по США та за кордон, саме у її літературних оглядах були широко представлені різні філософські погляди, вона писала рецензії, статті, есе, поезію та романи" [16, с. 114]. Як бачимо Дж. Фосет відіграла важливу роль у становленні та розвитку часопису. Після того, як письменниця залишила редакцію, В. Дюбуа сам визначав формат та зміст видання, що, на думку деяких дослідників, не пішло на користь часопису.

Поезія, короткі оповідання та переклади Дж. Фосет не складають її основного доробку, вагомим для історії афро-американської літератури була її журналістська праця та чотири романи (*There Is Confusion*, 1924; *Plum Bun*, 1929; *The Chinaberry Tree*, 1931; *Comedy, American Style*, 1933). К. Маккей з властивою йому поетичністю так відгукувався про письменницю та її твори: "Міс Фосет точна й витончена, мов примула, і її романи такі ж чіткі та вишукані. Примули – прекрасні, я пам'ятаю їх ще з Марокко, тієї прекрасної меланхолійної землі осені, літа та таємничих, вкритих паранджею, смуглих жінок. І коли примули розквітають на пустинних схилах, перед тим, як палюче сонце припече гарячу землю, я думаю про Джессі Фосет та її романи" [16, с. 62].

Перший роман мисткині "Плутанина" викликав неоднозначні, часами, діаметрально протилежні відгуки критики. Тематика та проблематика твору багатогранна так само, як і багаторівнева. Письменниця піднімає питання расової дискримінації, вплив історії, пам'яті роду, спадковості на долю людини, значення фольклорного матеріалу для творення нового негритянського мистецтва, подолання соціальних умовностей, заперечення патріархальних реалій та гендерних стереотипів. Сюжет роману відповідає його назві, оскільки велика кількість героїв та намагання авторки показати динаміку розвитку кожного з них, зумовили наявність численних сюжетних ліній. Це спричинило й певні недоліки твору: "Широкий соціальний діапазон та багато героїв не передбачають відразу слабкості роману. Проте саме через це авторці не вдалося ґрунтовно розвинути характери, зосередитися на їхніх зовнішніх характеристиках, середовищі, продемонструвати вміння розкрити особливості їхньої природи засобами художньої мови" [16, с. 142]. Відтак насиченість роману героями та подіями обумовила дещо поверхове та схематичне зображення,



відсутність змалювання зовнішніх обставин, через що відчувається своєрідна аморфність їхнього буття. Т. Дейвіс [5] підкреслює нереалістичність діалогу та переобтяженість расовими відступами. Хоч подібні риси властиві майже усім романам Гарлемського ренесансу.

Недоліки художньої форми роману аж ніяк не заперечували його значення для тогочасного суспільно-політичного та культурного життя. Л. М. Калловей вважає, що роман Дж. Фосет був містком між ранньою літературною традицією (П. Гопкінс, Ф. Е. Гарпер, Ч. Чеснатт) та новим напрямом негритянської літератури, у якій “зображувалося міське середовище, прогресивні герої, а основу сюжету становили конфлікти, що не зводились лише до ворожого ставлення до білих” [4, с. 40]. Професор Говардського університету Гр. Монтгомері, сучасник Дж. Фосет та критичний оглядач, у червневому випуску журналу “*Оппортьюніті*” за 1924 рік писав, що твір “*Плутанина*” – “перший роман написаний негритянською жінкою і, фактично, перша репрезентація освіченого негритянського класу та його міського життя” [4, с. 40]. Критики та рецензенти наголошували на важливості тем, що піднімались у творі. Дж. Скайлер стверджував, що під час читання роману він ніби блукав знайомими місцями [14, с. 145], Карл ван Вехтен відзначав: “...унікальний матеріал про життя чорношкірих усі соціальних прошарків затьмарює певну недосконалість форми роману” [16, с. 147]. Намір Дж. Фосет описати життя середнього класу афроамериканців, шляхи подолання ними расових стереотипів та життєвих перепитів, що зумовлені кольором шкіри, спонукав до нового розуміння негритянськості взагалі. Звернення письменниці до побуту буржуазії обумовило порівняння її творчості з Е. Вортон та А. Маршалл. У “Літературному дайджесті міжнародного книжкового огляду” писали, що Дж. Фосет “володіє критичною проникливістю та абсолютним відстороненням романіста, її змалювання суспільства, яке маємо у романі, позначене такою ж відчуженістю, як і письмо пані Вортон. Її роман ні не пропаганда, ні не виправдання, а лише мистецтво” [16, с. 71 – 72].

Звісно, що не всі підтримували звернення Дж. Фосет до зображення життя середнього класу, адже очікування читачів ще ґрунтувалися на тих літературних стереотипах, що склалися впродовж ХІХ століття. Наприклад, в інтерв'ю у 1932 році письменниця пригадувала, що перший видавець, до якого вона звернулася, відмовився видавати роман. Його аргумент був простий: “Білі читачі не думають, що негри можуть бути такими” [16, с. 73]. На початку ХХ століття успіх твору залежав від очікувань не тільки білої читацької спільноти, яка мала у своїй уяві певний тип негра, але й чорношкірої. Ускладнювалася ситуація й тим фактом, що часто афроамериканці взагалі не хотіли читати про себе. Стерлінг Браун стверджував: “Чорні найперше не читають взагалі, коли ж вони читають, то вважають, що письменник повинен бути апологетом раси, а кожен герой – її типовим

представником” [16, с. 12]. Проблема полягала в тому, щоб примусити читачів оцінити художню вартість твору, відчитати особливість, неповторність “естетики чорношкірих”, навчити їх відчувати красу художнього слова. Своїми творами гарлемські митці розпочинали виховувати естетичні смаки афро-американського читача та змінювати, переформатовувати білі.

Різнилися думки критиків, щодо жанрового визначення роману. Наприклад, Мері Сіслі відносить його до соціально-побутового роману, а саму Дж. Фосет називає спадкоємницею традиції Джейн Остін [15]. Такий погляд заперечує Л. Калловей, яка вважає, що у творі наявна серйозна ревізія гендерних ролей. Твір “демонструє відхід від класичного соціально-побутового роману, в якому не звертається увага на можливі негаразди при переході від ритуалів залицяння до рутини шлюбу. Герої романів Фосет переживають тривалі заручини, часто з “неправильними” людьми, а деякі – навіть погані шлюби, для того, щоб зрозуміти, чого вони хочуть від свого партнера” [4, с. 74]. Бернард Белл стверджує, що Дж. Фосет та Н. Ларсен, через зображення звичаїв та моралі членів вищого негритянського суспільства, представили соціально-побутовий роман та ніжний реалізм в афро-американську літературну традицію [2, с. 106]. Деякі критики вважають, що письменниця обрала жанр соціально-побутового роману аби зацікавити читача та вербалізувати серйозні проблеми у формі, яка йому зрозуміла. “Оскільки питання, яких торкалася Дж. Фосет, були не зовсім приємними для тогочасного середньостатистичного читача, а тому і непопулярними серед видавців, формат соціально-побутового роману можна пояснити як захисну мімікрію, своєрідне маскування глибоких зацікавлень авторки” [12, с. 87]. М. Дж. Луптон називає Дж. Фосет продовжувачкою традицій американського реалістичного роману [11, с. 412]. Сконцентрованість письменниці на психологічних переживаннях героїв, часті описи внутрішніх станів та мотивацій, іноді навіть детальне психоаналітичне роз’яснення вчинків дає право віднести роман до соціально-психологічного жанру. Правомірно “Плутанину” називають і романом виховання (Bildungsroman) [16, с. 155], оскільки ідея формування та виховання особистості, процес її становлення є визначальними у творі. Моделі поведінки героїв обумовлені зовнішніми факторами, що спричинюють втрату наївного світосприйняття; через складні життєві негаразди, фрустрацію бажань та сподівань вони нарешті знаходять своє місце в суспільстві. Аналізуючи індивідуальну психологію чорношкірих героїв, письменниця показує шляхи формування їхньої ідентичності.

Значна увага зосереджена навколо питання “що таке американськість” та як вона розуміється афроамериканцями. Особливу вагу у визначенні ідентичності має родинна пам’ять, переживання та опрацювання травматичного досвіду рабства. Динаміка зображення образу Пітера Бая показова у площині взаємовідносин людини зі своїм минулим. Представлення героя авторка розпочинає такими словами:

“Відомості про життя предків допоможуть краще зрозуміти характер хлопця” [8, с. 22]. Дж. Фосет звернулася до родинної історії, що починається ще XVIII століттям. Тоді у Філадельфії були дві родини Бай: одна – біла, друга – чорна. Аарон і Діна Бай, філадельфійські квакери, звільнили всіх своїх рабів ще в далекому 1780 році, серед них був і прапрадід Пітера – Джошуа Бай. Мати Джошуа, Джуді, надзвичайно вродлива жінка, відчувала сильну прихильність до сім’ї Баїв і добровільно залишилася служити у них. Її чоловік, Цезар, “був з норомом, він ненавидів рабство, ненавидів усіх білих людей, особливо ненавидів Мортонів (його власники – М. Ш.), і невимовно ненавидів Аарона Бая” [8, с. 22 – 23]. Коли його син одержав у подарунок від Аарона Біблію, то вирішив вписати туди свою сім’ю. Батько з роздратуванням викреслив своє ім’я зі списку, стверджуючи, що він не Бай. Після того випадку, Цезар недовго затримався на службі у білого господаря і, покинувши жінку з сином, подався у світ. Джошуа смиренно служив своїм господарям, і вони подарували йому на весілля Біблію у шкіряній палітурці з посвятою: “За їхніми плодами впізнаєте їх”. Дарчий надпис прочитується на багатьох символічних рівнях твору. По-перше, сам Джошуа був добрим садівником, що виплекав персиковий сад, який приніс багатство білій родині. Одночасно сад для усіх його нащадків став постійним нагадуванням про рабське минуле, про те, що білі “в боргу перед ними”. Сад набув особливого значення для чорношкірих Баїв як місце страждання, пам’яті родини. По-друге, саме ці слова та їхнє тлумачення молодим Мерівезером Баєм, спонукали сина Джошуа, Ісаю, критично оцінити своє становище та пробудили в ньому почуття непокори. Все це дало йому поштовх до самоосвіти, заперечення свого принизливого стану. Розуміючи, що світ закритий для неосвічених, він відкрив першу школу для чорношкірих. Назвавши свого сина Мерівезером, Ісая ніби намагався заперечити теорію білого Мерівезера про те, що син слуги може стати лише слугою. Він покладав великі надії на свого нащадка, і навіть переписав дарчі слова: “За його плодами впізнаєте мене” [8, с. 29], маючи при цьому надію, що його син матиме таку ж долю, як і син білих. Образ Ісаї важливий як приклад особистості, що сама вигартувала свою долю, здобула своє місце в громаді важкою працею та цілеспрямованістю. Увага до такого типу героя – іманентна риса творчості Дж. Фосет.

Ісая виплекав у синові амбіцію стати визначною людиною. Проте, розповідаючи історію родини, батько сформував у Мерівезерові глибоке почуття образи на усіх білих, розуміння того, що вони мають великий борг перед ним, чий дід своїм талантом садівника приніс їм велике багатство. Після смерті Ісаї його син, втративши інтерес до медицини і розтративши все майно, поселився у Нью-Йорку, де у нього народився син. Пітерові Мерівезер розповідав історію не про успішного дідуся, а про нещастя, які спіткали родину, меланхолія пронизувала його настанови: “Не має значення, Пітере, що ти робиш і як важко ти працюєш. Життя винагороджує тільки тих-то і

тих-то. Ти можеш працювати до сьомого поту, – він умів гарно говорити, – і не досягнути нічого. Пригадай свого прапрадіда. Доля обирає того, кого хоче. Благословен буде той, хто ні на що не надіється, бо він не буде розчарований” [8, с. 33]. Отож, батько орієнтував сина не на успішну життєву модель діда, а на смиренну, нещасливу долю прадіда-садівника. Він розповів Пітерові лише ті моменти, які, на його думку, спричинили особисті невдачі. Відтак вибудовується родинна історія, що розказана одним з Баїв. Безнадія та злоба, засіяні батьком, проросли в душі хлопця. Мерівезерові слова віддунують у відповіді Пітера на запитання тітки про його плани на майбутнє: “Ой, я не знаю, – відповів її племінник, відводячи погляд від шибки, крізь яку він дивився уже добрих двадцять хвилин. – Мене це не хвилює, тітко С’юзен. Ти ж знаєш, життя в боргу переді мною” [8, с. 33 – 34].

У спадок від батька син одержав три речі: карту залізниць, Біблію та книжку з анатомії. Усі ці сакральні для Пітера речі імплікують певні символи. Зокрема, на мапі позначені місця, в яких побував Мерівезер, вони, кажучи словами Г. Башляра, є “локалізацією його внутрішнього життя у просторі” [17, с. 30], адже саме місця у просторі є “закаменілою пам’яттю”, яку людина не хоче стирати. “Спогади нерухомі і ще більш стійкі, коли вони добре локалізовані у просторі” [17, с. 30 – 31]. Через засвоєння батькових місць пам’яті та мапування території, Пітер перетворює американський простір на власний. Адже як стверджує А. Леонтіс, “... батьківщина виникає не тоді, коли заселяється, а тоді, коли позначається (наноситься на карту)” [10, с. 3]. Карта структурує простір та допомагає орієнтуватися, тому Пітер як її власник є тим, хто зможе розплутати родинну історію та вибудувати з неї логічну мережу шляхів. Разом з тим, хлопець не бажає піти тими ж маршрутами, що його батько. Відсутність такої інтенції свідчить про заперечення Мерівезерової життєвої моделі і пошук власної.

Підручник з анатомії, який батько Пітера завжди брав з собою у подорожі, щоб вразити пасажирів потягу, мав доленосне значення для хлопця. Вивчивши з нього назви всіх людських органів та процесів, хлопець, одного разу на уроці, розповів про травлення їжі, чим вразив учнів, учительку і особливо, єдину чорношкіру дівчину класу, Джоанну Маршалл, яка йому подобалася. Саме з того моменту почалася їхня дружба, а згодом, після тривалих перипетій, – одруження. Тоді хлопець уперше, несподівано навіть для самого себе, висловив бажання стати хірургом. Його увага до будови тіла людини свідчить про намагання пізнати себе, і знову, як у випадку з картою, структурувати свій простір, або свій мікрокосмос. На здивування вчительки Пітер відповів: “Але це ж так легко вчити про тіло. Це ж ти сам” [8, с. 44]. Доречно тут пригадати паралель між тілом та космосом, про яку писав М. Еліаде: “...людина “космогенізується”: вона відтворює в людських масштабах систему взаємних зумовленостей і ритму, що характеризує і утворює світ, який по суті визначає весь Космос” [18, с. 91]. Відтак, прагнення

хлопця вивчити себе передбачає бажання зрозуміти світ, або ж за Сократом: пізнай себе і ти пізнаєш світ.

Пізнання Пітера відбувається у параметрах визначення своєї ідентичності, способі позиціонування себе по відношенню до громади, до того, що Б. Андерсон називає “уявною спільнотою” [1]. Герой переживає декілька ініціацій. Динаміка розвитку його характеру спрямована на усвідомлення причин власної ненависті до білих. На початку твору авторка зазначає: “Вона (тітка – М. Ш.) зауважила у хлопцеві перші паростки батьківської безпомічності. Але набагато глибше закоренилася в ньому ненависть до білих людей. Він не вірив, що вони добрі, чи справедливі, чи просто люди. І хоч не міг пояснити, чого власне хотів від білих Баїв, якщо взагалі він чого-небудь хотів, але виростав з почуттям, що з ним поступили несправедливо” [8, с. 34].

За іронією долі Пітер повертається до місця пам’яті родини – персикових садів у Пенсильванії – там він переживає ситуацію, яку колись описав його дідові білий Бай. І хоч хлопець нічого не знав про неї, проте все його єство несвідомо спротивилося на репліку білої господині, на вечірці якої він мав грати: “Зачекайте сьогодні ввечері, я хочу показати Вас лікареві Баю. Йому буде дуже цікаво, – вона поглянула на Пітера знову. Так, звичайно, він зрозумів, що вона хотіла сказати. Як-то стається в житті, внук раба буде розважати сьогодні внука колишнього рабовласника” [8, с. 184]. Зустріч, що наче активізувала в його несвідомому образі діда, кардинально змінила Пітерове ставлення до життя. Відбулася своєрідна ініціація героя, перехід його на вищий щабель, що докорінно змінив смисл його життя. До цього моменту його психічний стан можна визначити як хаос, в якому домінувала емоція ненависті до білих. Після прозріння чи ініціаційного народження Пітер визначає свої пріоритети, які до того часу формувала для нього Джоанна. Він повертається до навчання і таки стає лікарем.

Дослідниця Т. Девіс вважає, що під впливом Джоанни Пітер змінює свої погляди на расове питання. Однак у самому тексті твору знаходимо свідчення того, що для визначення себе й свого ставлення до “проблеми бар’єру між кольорами шкіри” (В. Дюбуа), герой переживає низку кризових ситуацій. Причому важливими є самі їхні локуси. Йдеться про повернення з Нью-Йорка назад до Філадельфії, тобто до коріння родини, до саду, який виростив іще прадід, Джошуа.

Друга ініціація відбувається на кораблі по дорозі до Європи. Саме там відбувається зустріч Пітера з Мерівезером, нащадком білих Баїв. Примітно, що судно функціонує як нейтральна територія, герої відокремлені від Батьківщини водою, і саме на воді відбувається формування нового розуміння взаємовідносин між білими та чорними. Локус води вказує на народження іншого Пітера. Розмову про травматичне минуле розпочинає сам Мерівезер. Він засуджує рабство та відчуває вину перед хлопцем: “Я вважаю, це просто божевілля, що наша сім’я та її багатство, бо мій дід все ще залишається дуже багатою людиною, було здобуте завдяки праці рук тих

інших Баїв. Він зі злістю вдарив рукою по столі. Та вся система була дикунською” [8, с. 242]. Проте і сам Мерівезер не знає всієї історії взаємовідносин двох родин, тому його розповідь залишається незакінченою, вірніше перерваною Пітером. Покаяння білого Бая розчулило Пітера: “Ви справді так думаєте? Я ніколи й не припускав, що біла людина може мати такі почуття. Отже, ви не маєте нічого проти мене чи інших чорних Баїв. Сказавши це, він сам здивувався” [8, с. 243]. Він не просто визнає Мерівезера, а на якусь мить стає ним. Зустріч з Чужим забезпечує його власне відчуження. Адже як пише Ю. Кристева: “Необхідність жити з іншим, з чужинцем, ставить нас перед можливістю чи неможливістю *бути інакшим* (курсив в ориг. – М. Ш.). Йдеться не просто про нашу здатність прийняти – з гуманних міркувань – іншого, а про те, щоб *бути на його місці* (курсив в ориг. – М. Ш.), що означає мислити себе і самому ставати іншим щодо самого себе” [19, с. 22].

Примирення, що настало між двома героями, є передумовою поступового розвитку ідентичності Пітера, необхідною складовою якого є інтеграція досвіду расового Іншого. Ернест Ренан вважав, що прощення відіграє вирішальну роль у процесі творення нації: “Попри те, що сутність нації полягає в тому, що всі індивіди мають багато спільного, їм, крім того, потрібно багато забути... кожен француз повинен забути Варфоломійську ніч чи різню, що відбувалася на Півдні у тринадцятому столітті” [13, с. 11]. Відтак забути означає простити через пізнання ситуації. У такому випадку прощення стає запорукою формування якісно нових взаємовідносин. Зустріч Мерівезера з Пітером підтверджує, що конструктивність діалогу між двома расами, які мають створити одну державницьку націю на паритетних умовах, залежить від готовності білих визнати свою провину та готовності чорних простити/забути. Наприкінці роману чорношкірий Бай пригадує слова білого, про те, що на довгий час “чорні замкнули свою душу для білих” [8, с. 281].

Попри те, що опис стосунків між двома нащадками Баїв ідеалізований та романтизований, на що звертає увагу К. Сильвандер [16, с. 144], важлива, насамперед, інтенція авторки показати перспективу розв’язання проблеми расового протистояння, а також шлях формування афро-американської ідентичності. Вона за своєю суттю, безумовно, буде роздвоєна, розщеплена, розриватиметься між ненавистю, примиренням, тривогою, мовчанням і меланхолією.

Після зустрічі з Мерівезером, яка змусила Пітера переоцінити власне упереджене ставлення до білих, хлопець стикається з реаліями війни. Найперше, що його вражає, це протистояння між білими та чорними американцями, які воюють за одну Батьківщину. Суперечність між зміною внутрішніх переконань Пітера та расизмом на фронті зумовлює меланхолійний стан героя: “Несправедливість та зневага, яких зазнали чорношкірі солдати в Лату, і ще й на додачу короткочасні зустрічі з Мерівезером та екзальтований стан, викликали в Пітера меланхолію та замкненість; він, наче крізь дим, дивився на світ, не

усвідомлюючи небезпеки, що чигала на нього на фронті” [8, с. 250]. Плутанина в голові героя підсилюється описом воєнної метушні й хаосу. З одного боку, він відчуває неприязнь до білих американських солдатів. Крізь призму його бачення змальовується деструктивна сила двох мільйонів військових США під час приходу до Франції, коли охайні ферми перетворилися на болото. З іншого боку, він готовий по-іншому поглянути на своє ставлення до білих.

Смерть Мерівезера глибоко засмутила Пітера. Коли подруга зустрічає його у госпіталі, то найперше зауважує безнадійний погляд хлопця. Розгубленість та розчарування прочитуються у роздумах героя: “Життя – це лабіринт, і я не можу знайти вихід. Сподіваюся, що мене вб’ють у наступному бою” [8, с. 261].

Повернення Пітера з війни й адаптація до реалій американського життя, одруження з Джоанною, народження сина і, нарешті, кар’єра хірурга вплинули на його духовне змужніння, формування характеру. “Він хотів жити в Америці, мати друзів, але він уже не хотів, щоб обставини вирішували його долю. Ніхто крім нього, навіть Джоанна, не є капітаном його корабля. Він постановив собі стати успішним хірургом, відповідальним чоловіком та батьком, упевненою в собі людиною” [8, с. 292].

Остання зустріч Пітера з Мерівезером Баєм, білим старим багатієм, якому він привіз з війни фотографії та останні слова внука, є розв’язкою роману. Під час їхньої розмови розкривається основна інтрига твору: прапрадід Джошуа був сином рабовласника Аарона Бая. І от старий Мерівезер прийшов, щоб розповісти про травму, що пережила родина чорношкірих, та передати все своє багатство синові Пітера. Однак гроші не затьмарюють розум молодому лікареві, який запитує: “Якщо Ви зробите мого сина своїм спадкоємцем, – запитав він, уникаючи здивованого погляду Джоанни, – то чи повідомите світові, що малий Мерівезер Вам рідня, не має значення яка, чи це буде просто жест ексцентричного філантропа?” [8, с. 296]. Неготовність старого Бая до такого вчинку, зумовлена расовими упередженнями, які, попри всі добрі наміри, такі властиві йому, блокує будь-яке подальше порозуміння між двома родами. Питання головного героя прочитується у широкому контексті: чи визнають білі те, що досвід рабства – це колективна травма для кожного афроамериканця. Адже в кожному разі таке визнання передбачає усвідомлення своєї провини перед чорношкірими.

Посвячення Пітера в невідому історію родини спричинило звинувачення білих: “Він повернувся до Джоанни. Ось бачиш, кохана, звідки всі мої колишні біди. Моя невдячність, безвідповідальність, нерішучість, усе це через кров білих Баїв, що тече у моїх жилах” [8, с. 297]. Цей момент твору свідчить про намагання авторки утвердити ідею про самодостатність негритянського, необхідність його відмежування від білого. Всі герої роману залишаються жити в гетто, вони можуть бути щасливі лише у своїй громаді, широкий світ поки залишається закритим для них.

Отже, якщо зустріч з молодим Баєм накреслює майбутнє порозуміння між двома расами, то знайомство Пітера зі старим Мерівезером говорить про те, що проблема пам'яті, точніше травматичної пам'яті рабства, залишилася назавжди. Опрацювання культурної травми повинно здійснюватися обома расами, адже це стосується не тільки чорних, але й білих. Відтак неготовність з боку старого Мерівезера визнати такий формат стосунків викликає замкненість та неприйняття зі сторони Пітера. Проблема рабства – це те, що об'єднує громаду чорношкірих і одночасно те, що відмежовує їх від білих. Рон Айерман у праці “Культурна травма. Рабство та формування африкансько-американської ідентичності” звертає увагу на те, що у контексті теорії травми рабство функціонує як колективна пам'ять, яка потенційно об'єднала всіх “афроамериканців у США, незалежно від того, чи вони самі були рабами, чи щось знали про це, чи мали якісь почуття до Африки” [7, с. 1]. Рабство стало расово-національною ідеєю, що уможливила виникнення уявної афро-американської спільноти. Усі герої роману, попри суперечності та конфлікти між ними, так чи інакше ідентифікуються з пам'яттю рабства. Звідси для білошкірих американців, щоб пізнати негритянську расу, потрібно зрозуміти ті емоції та відчуття, які вона пережила внаслідок рабства. Однак, як видно з розв'язки твору, самі білі ще не готові до діалогу, до того, аби розпізнати в собі чужого, тобто стати на його місце.

### **Література**

**1. Anderson**, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* / B. Anderson. – London, Verso, 1983. – 147 p. **2. Bell**, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition* / B. W. Bell. – University of Massachusetts Press, 1989. – 426 p. **3. Black American Women Fiction Writers**. Edited and with an Introduction by Harold Bloom. – Chelsea House, 1994. – 220 p. **4. Calloway**, Licia Morrow. *Black Family (Dys)Function in Novels by Jessie Fauset, Nella Larsen & Fannie Hurst* / Licia Morrow Calloway. – Peter Lang, 2003. – 174 p. **5. Davis**, Thadious M. *A New Foreword to There Is a Confusion* / Thadious M. Davis // Fauset, Jessie Redmon. *There is Confusion. A New Foreword by Davis, Thadious M.* – Boston : Northeastern University Press, 1989. – P. iv – xxvi. **6. Du Bois**, W. E. B. *Criteria of Negro Art* / W. E. B. Du Bois // *The Crisis*. – Vol. 32, October, 1926. – P. 290 – 297. **7. Eyerman**, Ron. *Cultural Trauma, Slavery and the Formation of African American Identity* / Ron Eyerman. – Cambridge University Press, 2001. – 302 p. **8. Fauset**, Jessie Redmon. *There is Confusion. A New Foreword by Davis, Thadious* / Jessie Redmon Fauset. – Boston : Northeastern University Press, 1989. – 297 p. **9. Kenneth B. Clark**, *Dark Ghetto: Dilemmas of Social Power* / Kenneth B. Clark. – New York : Harper Torchbooks, 1967. **10. Leontis**, Artemis. *Topographies of Hellenism: Mapping the Homeland* / Artemis Leontis. – Cornell University Press, 1995. – 260 p. **11. Lupton**, Mary Jane. *Clothes and Closure in Three Novels by Black Women* / Mary Jane Lupton // *Black American Literature Forum* 20, No. 4,



Winter 1986. – P. 412 – 413. **12. McDowell**, Deborah E. The Neglected Dimension of Jessie Redmon Fauset / Deborah E. McDowell // *Conjuring: Black Women, Fiction, and Literary Tradition*. Ed. by Marjorie Pryse and Hortense J. Spillers. – Bloomington : Indiana University Press, 1985. – P. 87 – 88. **13. Renan**, Ernest. What is a Nation? / Ernest Renan // *Nation and Narration*. Ed. By Homi Bhabha. – New York, Routledge, 2000. – P. 8 – 23. **14. Schuyler**, George. Review of *There Is Confusion* / George Schuyler // *The Messenger*, 6 ( May 1924). – P. 145. **15. Sisney**, Mary F. The View from the Outside: Black Novels of Manners / Mary F. Sisney // *Reading and Writing Women's Lives: A Study of the Novel of Manners*, ed. Bege K. Bowers and Barbara Brothers. – Ann Arbor : UMI Research Press, 1990. – 248 p. **16. Sylvander**, Carolyn Wedin. Jessie Redmon Fauset, Black American Writer / Carolyn Wedin Sylvander. – New York, The Whitston Publishing Company Troy, 1981. – 278 p. **17. Башляр Г.** Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр; [пер. с франц.]. – М. : “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2004. – 376 с. **18. Еліаде М.** Священне і мирське / М. Еліаде; [український переклад Г. Кьорян] // *Мефістофель і андрогін*. – К. : Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – С. 9 – 116. **19. Кристева Ю.** Самі собі чужі / Ю. Кристева. – К. : Основи, 2004. – 262с.

**Шимчишин М. М. Травматичний досвід рабства у романі Дж. Фосет “Плутанина”**

У статті розглядається роман афро-американської письменниці Джессі Фосет “Плутанина”. Особлива увага звертається на досвід рабства як культурну травму афро-американської спільноти та її значення для формування ідентичності чорношкірих американців. Дослідниця приходиться до висновку, що на початку ХХ століття шляхи опрацювання колективної травми, спричиненої рабством, визначали взаємовідносини двох рас у США.

*Ключові слова:* Гарлемський ренесанс, рабство, ідентичність.

**Шимчишин М. М. Травматический опыт рабства в романе Дж. Фосет “Путаница”**

В статье рассматривается роман афро-американской писательницы Джесси Фосет “Путаница”. Особое внимание обращено на опыт рабства как культурную травму афро-американского народа и значение, которое она имела для формирования афро-американской идентичности. В статье сделан вывод, что вначале ХХ века пути осознания коллективной травмы детерминировали отношения двух рас.

*Ключевые слова:* Гарлемский ренессанс, рабство, идентичность.

**Shymchyshyn M. M. Traumatic experience of slavery in Jessie Fauset's novel "There Is Confusion"**

The novel of African American writer Jessie Fauset "There Is Confusion" is analyzed in the article. The formation of an African American identity is explored through the theory of cultural trauma. Slavery is understood as collective memory that grounded the identity-formation of a people. The author concludes that at the beginning of the 20th century the ways of resolving of cultural trauma defined the relationships between races.

*Key words:* Harlem Renaissance, slavery, identity.

УДК 821.161.1 – 31.09 + 929 Даль

**Н. Л. Юган**

**РОЛЬ В. И. ДАЛЯ В СТАНОВЛЕНИИ  
ЖУРНАЛА "МОСКВИТЯНИН"  
(ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРЕПИСКИ С М. П. ПОГОДИНЫМ)**

В 1840-е гг. В. И. Даль (Казак Луганский) – известный писатель, фольклорист, знаток народного быта и языка, знаменитый лексикограф, являлся активным сотрудником журнала "Москвитянин".

С 1841 по 1848 гг. под его именем вышло в свет 15 публикаций – 30 оригинальных художественно-публицистических произведений и научных статей: 1841 г. – 4; 1842 г. – 1; 1843 г. – 2; 1845 г. – 2; 1848 г. – 3. Из них 3 сказки: "О купце с купчихою и о выкраденном их сыне" (1842. – Ч. IV. – № 11. – С. 1 – 12); "восточная сказка" "Бараны" (1845. – Т. II. – № 2. – Отд. I. – С. 109 – 114); "болгарская сказка" "Карай-царевич и Булат-молодец" (1845. – Ч. I. – № 1. – С. 43 – 54), 3 повести (2 этнографические и 1 социально-психологическая): "Майна" (1841. – Ч. V. – № 10. – С. 340 – 404); "Башкирская русалка" (1843. – Ч. I. – № 1. – С. 97 – 119); "Жизнь человека, или Прогулка по Невскому проспекту" (1843. – Ч. I. – № 2. – С. 360 – 391), рассказ из народного быта "Хмель, сон и явь" (1843. – Ч. II. – № 3. – С. 6 – 29); очерк "Записка полковника Пекарского (современная) о бунтах яицких, что ныне уральские, казаков и о самозванце Емельяне, донском казаке Пугачеве" (1841. – Ч. III. – № 6. – С. 438 – 468), 3 подборки рассказов "Картин из народного быта" (1848. – Ч. I. – № 2. – С. 129 – 142; Ч. IV. – № 8. – С. 49 – 76; Ч. V. – № 10. – С. 30 – 45); 12 рассказов из сборника для народного чтения "Солдатские досуги" (1841. – Ч. 2. – № 3. – С. 97 – 109; Ч. 6. – № 12. – С. 353 – 369); 2 лексикографические работы: "Полтора слова о нынешнем русском языке" (1842. – Ч. 1. – № 2. – С. 532 – 556), "Недовесок к статье: Полтора слова о нынешнем русском языке" (1842. – Ч. 5. – № 9. – С. 81 – 103).

Таким образом, за 7 лет участия В. И. Даля в данном издании было опубликовано значительное количество разножанровых произведений. В миниатюре они представляют всю жанровую палитру писателя.

Несколько слов о самом “Москвитянине”. Этот “учено-литературный” журнал выходил в Москве с 1841 по 1856 гг. Его главным редактором был М. П. Погодин (1800 – 1875) – известный историк, публицист, академик, собиратель материалов по истории России и славянских народов [1 – 2].

В учебниках и справочных изданиях советского периода журнал “Москвитянин” оценивается как печатный орган, который придерживался “официальной народности”, являлся выражением русского консерватизма. Вначале “Москвитянин” боролся с “торговым направлением” Ф. В. Булгарина, Н. И. Греча, О. И. Сенковского, затем против писателей “натуральной школы”, и западничества. Здесь также отмечается сотрудничество со славянофилами. В “Краткой литературной энциклопедии” непопулярность “Москвитянина” объяснялась консерватизмом, архаичностью литературных позиций М. П. Погодина и С. П. Шевырева [3 – 4; 5, с. 65, 175 – 176, 178]. В современных статьях российских и украинских литературоведов оценка журнала несколько смягчена (о консервативности и архаизме) или информация подана нейтрально [6, с. 123; 7, 114; 8].

Как приверженность В. И. Даля к “Москвитянину” согласуется с его активным участием в 1840-х гг. в изданиях “натуральной школы”? Насколько правомерно причисление писателя к славянофилам?

Несколько слов об отношениях В. И. Даля со славянофилами. Вопрос является дискуссионным. Так, В. И. Порудоминский считает, что “разговоры о “славянофильстве” Даля глухи и неосновательны – в серьезных источниках их не обнаружишь” [9, с. 100]. В научных трудах, посвященных изучению влияния славянофильства на русскую литературу, отмечается, что подобные настроения проявляются в лингвистических трудах В. И. Даля, в некоторых художественных произведениях. Славянофильское противопоставление самобытной Руси и чуждого враждебного западного уклада встречается и в одном из первых сказочных циклов В. И. Даля “Пяток первый”, и в публицистических выступлениях 1856 – начала 1860-х гг. – полемике о народной грамотности, статьях о русском языке [10, с. 178 – 184; 11, с. 468 – 472]. В монографии А. Л. Голубенко и Н. А. Евдокимова с этой точки зрения более глубоко проанализированы далевские публицистические выступления 1860-х годов [12, с. 214 – 229]. Н. И. Цимбаев отмечает, что участие В. И. Даля в газете славянофильской направленности “День” носило случайный характер [13, с. 88], в 1840-е гг. взгляды писателя были отчасти близки В. В. Пассеку [14, с. 21]. Н. А. Колодина в своей статье исследовала

жизненные и творческие связи В. И. Даля со славянофилом старшего поколения С. Т. Аксаковым [15].

Казак Луганский дружил с выдающимися писателями, учеными, общественными деятелями-славянофилами (семьей Аксаковых, И. Киреевским, А. Кошелевым, Ю. Самариним и др.). В московский период жизни В. И. Даля его дочери коротко знакомятся с С. Т. Аксаковым и его семьей, а затем и с остальным славянофильским кружком. А. Н. Аксаков занимался с дочерьми писателя изучением иностранных литератур. Ольга увлекалась славянофильством, ездила к Аксаковым в Абрамцево. А. Н. Аксаков высоко ценил В. И. Даля как знатока русского языка, читал ему свои произведения перед отдачей в печать [16, с. 28 – 29, 31 – 35]. В последний период жизни автора ощущается связь со славянофилами, их взаимная поддержка в отдельных сложных жизненных ситуациях. Например, В. И. Даль принимает участие в издании песен П. В. Киреевского после его смерти, А. И. Кошелев дает деньги на издание первого тома далевского “Толкового словаря”.

Анализ выбора журналов для издания своих произведений, проведенный в статье Е. И. Анненковой и монографии А. Л. Голубенко и Н. А. Евдокимова, свидетельствует о том, что В. И. Далю в 1840-х гг. удалось занять позицию “вне партий” [17; 12, с. 68 – 69, 146 – 159]. В. И. Даль одинаково относился к разным общественно-политическим силам – его произведения органично “вписывались” в сборники и журналы славянофилов и западников.

Ученым вторит в своих воспоминаниях внучка В. И. Даля О. П. Демидова: “Его любовь к русскому быту и русскому языку непременно должна была увлечь его в сторону славянофилов, хотя датско-немецкая кровь и традиции помогли ему удержаться от их крайностей” [16, с. 28 – 29].

Возвращаясь к участию писателя в журнале “Москвитянин” в 1840-х годах можно сказать, что одним из факторов, повлиявшим на выбор журнала для активной его поддержки, была дружба В. И. Даля с М. П. Погодиным. Их соединяла многолетняя дружба и переписка. М. П. Погодин познакомился с В. И. Далем в мае 1833 г., об этом говорит его запись в Дневнике. Первое известное нам письмо М. П. Погодина к В. И. Далю датировано 2 сентября 1837 года. Очень скоро завязывается переписка, в которой обе стороны обсуждают широкий круг актуальных общественно-политических и культурных проблем того времени, а также не избегают и глубоко личных тем. Судя по сохранившимся письмам, начало активных эпистолярных отношений относится к 1840 году, когда М. П. Погодин ищет постоянных авторов для “Москвитянина”, обращается к служившему в Оренбурге В. И. Далю и находит в нем сочувствие и поддержку. Вскоре автор занимает почетное место в кругу друзей-литераторов М. П. Погодина, и это становится известно широким литературным кругам. Их дружба продолжается до

конца жизни В. И. Даля, 25 сентября 1872 г. М. П. Погодин присутствует на его погребении.

Дружба этих двух людей очень долгое время питалась только перепиской. Их личные контакты были минимальны. До осени 1841 г. В. И. Даль служил в Оренбурге, затем в Петербурге, с июля 1849 года – в Нижнем Новгороде; в Москву он приезжал нечасто. В свою очередь М. П. Погодин всего лишь несколько раз был в Петербурге и Нижнем, в то время, как там находился В. И. Даль. Только после переезда писателя с семьей в Москву в конце 1859 году начинается их близкое личное знакомство. О посещениях В. И. Даля М. П. Погодиным в Москве в 1860-х годах пишет в своих воспоминаниях О. П. Демидова: “Неряшливая, нечесаная фигура и грубый крик производили на меня отталкивающее впечатление. Мне всегда казалось, что он бранится, и я не понимала, как он смеет кричать на дедушку” [16, с. 39].

За время сороколетней дружбы двух известных общественных и литературных деятелей XIX века они не только постоянно бескорыстно помогали друг другу (В. И. Даль давал ценные практические советы, присылал материалы в “Москвитянин”, М. П. Погодин поддерживал Словарь В. И. Даля и защищал интересы его автора в Академии наук [18, с. 272 – 279]), но и смогли сохранить искренний интерес и глубокую духовную привязанность.

“Москвитянин” постоянно помнит о В. И. Дале и поощряет его как литератора. Помимо публикаций художественно-публицистического наследия автора на страницах журнала, в период с 1841 по 1849 года его имя часто упоминается в литературных новостях, разбору его сборников и отдельных произведений посвящаются статьи критического и библиографического характера.

Так, “Москвитянин” сообщает о занятиях В. И. Даля и его местонахождении (1841. – Ч. 1. – № 1. – С. 325; 1850. – Ч. 1. – № 1. – Отд. 6. – С. 9; 1855. – Т. 1. – № 1. – С. 189), ставит его в первый ряд русских литераторов (1844. – Ч. 1. – № 2. – С. 588; 1846. – Ч. 3. – № 5. – С. 177), говорит о его участии в журнале (1849. – Ч. 6. – Отд. “Смесь”. – С. 13), объясняет, почему он не смог прислать обещанные материалы (1849. – Ч. 1. – № 4. – Отд. 6. – С. 92). Критики “Москвитянина” (С. П. Шевырев, М. П. Погодин) анализируют сборники Казака Луганского (1847. – Ч. 1. – № 1. – С. 154), его отдельные произведения – “Находчивое поколение”, “Русский мужик”, “Мичман Поцелуев”, “Чернобровая русая коса” (1842. – № 1. – С. 296 – 299; 1844. – Ч. 1. – № 2. – С. 588 – 589; 1846. – Ч. 3. – № 5. – С. 145 – 176; 1848. – Ч. 3. – № 5. – С. 20). Другие критики (Н. Гаврилов, М. А. Максимович), статьи которых помещены в журнале, в своих литературно-критических обзорах неизменно высоко оценивают творчество писателя (1845. – Ч. 4. – № 7-8. – С. 47 – 57; 1848. – Ч. 3. – № 5. – Отд. “Критика”. – С. 20 – 26).

Материалом личного характера, который приоткрывает завесу, обнажает внутренние мотивы поступков редактора “Москвитянина” и

одного из его активных авторов, является переписка В. И. Даля с М. П. Погодиным. На сегодняшний день известно 15 писем, в которых обсуждается “Москвитянин”, его насущные проблемы, ход дел и перспективные планы. Первое из них датировано 19 ноября 1840 г. и отправлено из Оренбурга, последнее – 28 января 1849 г. из Санкт-Петербурга. По этим письмам можно судить о судьбе “Москвитянина”, о закулисных интригах литературного общества Москвы и Санкт-Петербурга 1840-х гг., о личности переписывающихся.

Все названные письма В. И. Даля к М. П. Погодину пронизывает мысль о необходимости оказать помощь нуждающемуся в большом количестве материала изданию. Из письма в письмо Казак Луганский обсуждает вопрос, что и когда он может послать другу. Здесь обнаруживается несколько проблем, характерных для положения чиновника по особым поручениям В. И. Даля: часто он просто завален общественной работой, ему некогда дописывать начатые произведения, иногда автору трудно в Оренбурге найти хорошего переписчика, а почерк у него неразборчивый, также бывает, что по цензурным соображениям нельзя присылать тот или иной научно-публицистический материал, связанный с общественно-политической жизнью уральского края (№ 1 от 19 ноябр. 1840, № 4 от 30 дек. 1840, № 9 от 1 июня 1841, № 12 от 23 дек. 1841, № 17 от 13 ноябр. 1842 [17, с. 293, 305, 316, 322, 334–335]).

Постепенно данные пассажи начинает сопровождать тема денежных расчетов за авторские материалы. Из письма № 9 от 1 июня 1841 г. мы узнаем, что М. П. Погодин прислал обещанный гонорар [19, с. 316]. В письме № 12 от 23 декабря 1841 г. В. И. Даль еще раз благодарит издателя за деньги, при этом повторяет, что не любит подобных хозяйственных дел, а если бы у друга дела пошли бы не так хорошо, то писал бы “за спасибо” [19, с. 322].

После переезда в Петербург настроение автора несколько изменяется. В письме № 17 от 13 ноября 1842 г. В. И. Даль рассказывает о ситуации в петербургском литературном мире, где произведение можно достать только за наличные, причем новый издатель “Библиотеки для чтения” М. Д. Ольхин все скупает, “как ветошник”, ходит по домам, “при этом случае никто и ничего даром не даст”. В. И. Даль замечает: “Что же вы тут станете делать? Они говорят: на что же мне считаться (выд. автором. – Н. Ю.) с Москвой, когда мне тут на дом несут готовые деньги? и правы” [19, с. 335]. В письме от 21 января 1845 г. писатель с симпатией говорит о Москве, где еще есть “истинно родное, теплое, верующее и добросовестное чувство”, а в Петербурге даже для приятелей только “приход – расход – баланс”, т. е. возобладало торговое направление в литературе [19, с. 352].

В следующем письме (16 нояб. 1847) писатель оправдывается за свое малое участие в “Москвитяине”. Заметим, что в 1846 и 1847 гг. в журнале не появилось ни одного его произведения. Оказывается, он все

написанное роздал вперед (“люди, которым товар (выд. авт. – Н. Ю.) нужен, давно уже обивают пороги”), продал произведения в “Отечественные записки” и “Современник”: “Не пеняйте также, что мы ценим труд свой на рубли, когда за него платят наличными рублями; повесть – та же ассигнация, и лучше я отдам половину, цена ее наличными деньгами, чем подарить целую. Вы бы сами назвали меня дураком, если б я, отец большого семейства – у меня за стол садится 11 душ, – отдавал бы работу свою даром, когда за нее дают порядочные деньги”. Далее автор называет расценки “Библиотеки для чтения” и “Отечественных записок”, оставляет за редактором право оценить его работу в “Москвитяине” [19, с. 359 – 362]. В письме от 26 ноября 1847 г. В. И. Даль пытается смягчить свою позицию, он извиняется за то, что выразился “крутенько и пряменько”. Но тут же ссылается на слова самого М. П. Погодина на обложке “Москвитянина”, что литературный труд будет оплачен. “Прибавлю к этому, – пишет Казак Луганский, – не перечитывая статей, что я с давнего времени не совсем мало переслал в Москву, в журналы и сборники, бесплатно, собственно потому, что мне бы хотелось участвовать в тамошних изданиях, тогда как я тут ни одной строки не печатаю иначе, как за наличный почет, – и не вижу никакой причины, почему бы этого не делать. У меня за стол садится 11 душ, а надолго ли сил моих хватит – не знаю” [19, с. 362]. Автор не отказывается от дальнейшего сотрудничества, но не хочет навязываться, если неуютен. В. И. Даль называет произошедший серьезный разговор с редактором – “открытое, прямое объяснение с рукопожатием” [19, с. 362]. О том, что мысли писателя о достойной оплате труда литератора не высказаны походя, свидетельствует письмо № 33 от 19 августа 1848 г. Здесь В. И. Даль дает М. П. Погодину много дельных советов по организации издания. Он считает, что журнал “требует капитала, как всякое торговое, оборотливое предприятие”, а “умственные капиталы – такие же наличные деньги” [19, с. 370]. Нужно несколько лет жить себе в убыток, но деньги выплачивать “с купеческою точностию” [19, с. 370], тогда, по мнению В. И. Даля, “Вы в 1850 году зашибете копейку, а в 1860 будете миллионщиком!” [19, с. 371].

Таким образом, далевские письма прекрасно характеризуют царящую в литературных кругах второй половины 1840-х годов атмосферу. Они показывают, что не всегда лишь идейность, прогрессивность программы журнала определяет его жизнеспособность, часто полезными оказываются предприимчивость издателя и хороший менеджмент (по современной терминологии).

Но, конечно, не только и не столько денежные расчеты связывают авторов переписки. Основа их взаимоотношений – близость взглядов, дружеская поддержка.

В письме от 19 нояб. 1840 г. В. И. Даль приветствует выход в свет первого номера “Москвитянина”: “Да здравствует Москвитянин с руками, с ногами и с головою. Никто из добропорядочных людей не

сомневается теперь, что у нас журнала нет, и что недостаток этот убивает словесность, нет сообщительного звена ея” [19, с. 292]. Он подчеркивает актуальность данного издания, необходимость для литературы здоровой критики, предупреждает о сложности реализации в условиях современной авторам действительности (цензуры) раздела “Смесь” [19, с. 293].

В письме от 30 декабря 1840 г. писатель дает издателю дельные советы по организации работы журнала, в частности указывает на то, что при современном положении словесности нельзя быть независимым, нужно следить “живой ход современного слова”, заявить свою программу “во всеуслышанье” [19, с. 305 – 306]. Он очень высоко оценивает критику С. П. Шевырева и особенно отмечает его выступление в журнале “Московский наблюдатель” против коммерческого направления “Библиотеки для чтения”. В. И. Даль предупреждает, что нужно выяснять с самого начала свои отношения с другими журналами и, если разгорится война, придерживаться определенной позиции [19, с. 306].

К марту 1841 года Казак Луганский познакомился с первыми двумя номерами “Москвитянина”, он дает им высокую оценку: “В нем есть цвет, краска, <...> издатель держится цели, маяка, – знаешь, чего искать и ожидать, словом, это увлекает. <...> В двух первых номерах нет ни одной строки (выд. автором. – Н. Ю.) пустой, кроме, может быть, некоторых статей смеси. Знакомить Русских с Русью, это предмет, это цель, это задача – и задача достойная” [19, с. 312]. Далее он хвалит критические статьи С. П. Шевырева, в его обзорах нет самолюбия, “личности”, в центре только произведение [19, с. 312 – 313]. В. И. Даль находит теплые слова и для М. П. Погодина, он разделяет его славянофильские установки: “<...> для нас не годится Запад, нам пора собрать разметанные, сонные члены свои и встать и протереть глаза, на чужом пиру с похмелья, и приняться на свой пай за работу <...>” [19, с. 313].

В следующих письмах автор продолжает расточать похвалы первым 4 книжкам “Москвитянина”: “И у нас все люди с головою отзываются хорошо, и ожидания их обманываются только, когда они ищут обычной повести (выд. авт. – Н. Ю.). Другой жалобы я не слышал” (1 июня 1841, Оренбург); “[Мнение о Москвитянине] вообще хорошее, говорят, что он благороднее (выд. авт. – Н. Ю.) всех других, желают ему держаться и не сбиваться с этого пути, уважают критику Шевырева. Видаясь очень часто со всеми словесниками, я заводил нарочно об этом речь и, кроме людей, от которых вы и сами справедливости не ожидаете, похвал не пожелаете, все отдают Вам справедливость <...>” (23 дек. 1841, СПб.), “Первый № ваш хорош, здесь журналисты, конечно, все более или менее против Москв[итянина], но несмотря на это об нем поговаривают все больше и больше и завидуют, что у вас проходят (выд.



авт. – Н. Ю.) такие статьи, которых нельзя здесь печатать” (21 янв. 1842, СПб.) [17, с. 316, 322, 324].

В следующих 2 письмах за 1842 год (янв., нояб.), в которых обсуждается “Москвитянин”, с тревогой звучат вопросы о цензурных гонениях [19, с. 325 – 326, 335]. Заметим здесь, что цензурные проблемы, которые доводили издателя-редактора до отчаяния и вызвали желание немедленно закрыть журнал, плохо согласуются с представлением энциклопедических изданий советского периода “Москвитянина” как проправительственного печатного органа, проповедовавшего “официальную народность” [3, с. 990; 4]. В. И. Даль старается “вербовать сотрудников” для издания, советует поговорить с А. Ф. Вельтманом [19, с. 335]. Впоследствии данный совет очень пригодился редактору журнала: с 1849 года Погодин издавал журнал в соредакторстве с А. Ф. Вельтманом.

В 2 письмах за 1845 год мы видим далевскую интерпретацию событий, связанных с передачей издания в руки славянофилов, а именно И. В. Киреевского. Она немного отличается от версий, изложенных в “Краткой литературной энциклопедии” и “Литературном энциклопедическом словаре”: было только внешнее сходство позиций “Москвитянина” со взглядами славянофилов, им претил его официозный характер, поэтому славянофилы принимали в нем незначительное участие и период редактирования журнала И. В. Киреевским был короток; или: славянофилы выступали в журнале только иногда, т. к. были далеки от консервативно-охранительного лагеря [3, с. 990; 4]. В. И. Даль не верит в успех данного предприятия по другим причинам, более “приземленным”: “я крепко сомневаюсь в успехе <...>, цензура – запятая и порог; барская лень – другая; кто не привык к постоянным срочным занятиям, того трудно заставить работать для журнала, а тем более издавать журнал. Высокому и жаркому полету эти два обстоятельства скоро подсекут крылья – и сядут, как мокрые куры. Дай Бог, чтобы я напророчил ложно <...>” [19, с. 352]. Прогноз В. И. Даля был верен: И. В. Киреевский сумел выпустить лишь три номера журнала и собрать материалы для четвертого. Через 4 месяца, в следующем письме писатель уже жалеет нового редактора – его неуспехи, приостановка издания “Москвитянина” становятся радостью для лагеря западников [19, с. 353]. В. И. Даль и в дальнейшем продолжает интересоваться славянофильскими изданиями, например, в апреле 1847 г. спрашивает М. П. Погодина о судьбе альманаха “Московский литературный и ученый сборник” (М., 1846), в котором он участвовал (“Где потеряешь, не чаешь, где найдешь, не знаешь”) [19, с. 357]. В указанных письмах писатель демонстрирует глубокую симпатию идеям славянофилов, здесь нет явного указания на какое-либо отчуждение от них “Москвитянина”. Возможно, вопрос о связях славянофилов с журналом нуждается в дополнительных исследованиях.

Видя значительные затруднения в издании “Москвитянина”, понимая их причины и желая помочь другу, Казак Луганский дает М. П. Погодину ценные практические советы. Так, в письме от 26 ноября 1847 г. он выражает пожелание для привлечения новых читателей сделать журнал “поживее”, включить рубрику “народописание”, не злоупотреблять географией и статистикой [19, с. 363]. Наконец, обстоятельные расширенные рекомендации писатель дает в письме, датированном августом 1848 г. Он считает, что нужно не говорить, а делать, читатели разуверились в словах. Журнал требует “жизни (выд. авт. – Н. Ю.), живых споров, бойкости и беглости”. Выбор статей нужно предоставить кому-то другому, чтобы не было субъективности, требуются хорошие повести, обзоры литературы, может быть, обзоры губернских ведомостей. Издатель должен всем исправно и хорошо платить. Также необходимо заботиться о репутации журнала, создать 4 образцовых журнала и их рекламировать, причем рассылать во все губернские города, чтобы ознакомить общественность. В. И. Даль предлагает привлечь к изданию исполнительного и талантливого чиновника, который искал литературного труда, – В. М. Лазаревского. Он советует покупать все романы М. Загоскина, все произведения А. Ф. Вельтмана, Н. Ф. Павлова и К. К. Павловой. В конце письма автор призывает М. П. Погодина еще раз к серьезности, собранности, ответственности: “<...> коли одна (курсив авт. – Н. Ю.) книжка в году выйдет не в срок, опоздает хоть двумя днями – Вы потеряли сто подписчиков. Помните это <...>” [19, с. 369 – 371].

Окончание активного сотрудничества писателя в “Москвитянине” закреплено в письме В. И. Даля к издателю журнала от 28 янв. 1849 г.: “Не соблаговолите ли также объявить, поставив меня чуть не в редакторы (выд. авт. – Н. Ю.), что я вовсе не буду участвовать? Пожалуйста, удостойте, это необходимо; я не хочу слышать справедливых, хотя и вовсе незаслуженных попреков. Напишите, что недосуг (выд. авт. – Н. Ю.), и потому не обещайте ничего” [19, с. 386].

Редактор выполнил просьбу, он написал: “В. И. Даль не мог, за недосугом, доставить редакции обещанных им рассказов. Пожелаем, чтоб наш любимый повествователь не оставлял литературы, которая ему обязана столько” (1849. – Ч. 1. – № 4. – Отд. VI. – С. 92). Однако издатель “Москвитянина” продолжал надеяться, что писатель изменит решение, и спрашивал у А. Ф. Вельтмана: “Отчего Даль писать не намерен – теперь-то ему и раздолье” [20, л. 123 – 123 об.]. А. Ф. Вельтман переадресовывал (30 апр. 1849 г.) вопрос самому В. И. Далю: “Да неужели ты совсем отрекся писать? Уведомь, пожалуйста, я не понимаю причины” [21, с. 529]. Получив ответ, А. Ф. Вельтман рассказывал в письме к М. П. Погодину от 3 июля 1849 г.: “Вчера проезжал Даль; он завернул ко мне на минутку и тотчас отправился в путь в Нижний. Писать он не намерен. В отношении хода Москвитянина мнения его те

же, что и прежде – большой уже успех, если первый год окупится” [22, с. 309].

Причиной подобного резкого отхода от литературы в целом и от “Москвитянина” в частности стали цензурные неурядицы с рассказами “Ворожейка” и “Неправедно нажитое”, опубликованными в № 10 “Москвитянина” за 1848 г. Негласный комитет отправил министру Л. А. Перовскому запрос об авторстве чиновника В. И. Даля. Это вынудило писателя отказаться от литературного творчества, проведения “четвергов”, уничтожить записки о России тех лет, а вскоре оставить службу в столице и переехать в Нижний Новгород [23, с. 159 – 161].

Подводя итог нашему анализу взаимоотношений В. И. Даля и М. П. Погодина, можно сказать, что в их переписке изложена как бы “внутренняя” история создания и развития журнала “Москвитянин”. Необходимо отметить, что она во многом является альтернативной по отношению к интерпретации происходившего советскими справочниками и учебниками по литературной критике, а также дополняет и углубляет современные представления о журнале.

При этом нельзя не учитывать личностный характер анализируемого источника. Из него можно судить о близости идейных посылов редактора М. П. Погодина и ведущего критика С. П. Шевырева самому В. И. Далю. Он симпатизирует заданному направлению журнала – на изучение Руси, поддерживает славянофильские мысли о враждебности влияния Запада. Критический отдел “Москвитянина” кажется ему высокопрофессиональным, он восхищается личностью С. П. Шевырева, его принципиальностью (в частности выступлениями против коммерческого направления “Библиотеки для чтения”). Писатель стремится объективно оценить журнал и работу редактора. Он выясняет мнение, которое сложилось о “Москвитянине” в широких общественно-литературных кругах. В его письмах нет ни одной строчки “пошлой лести” другу. В. И. Даль указывает на достоинства детища М. П. Погодина, но и называет многочисленные недостатки. В 1847 году, по его мнению, журнал уже не такой “живой”, не всегда удачны выбор материалов и рубрикация, обнаруживается некоторая небрежность редактора в исполнении своих обязанностей – много дается обещаний, не много выполняется. В. И. Даль как всегда искренен в своих суждениях, им движет стремление помочь журналу и его издателю, и словом, и делом. Наверное, поэтому М. П. Погодин высоко ценит работу и мнение писателя и глубоко сожалеет в 1849 г. о его отходе от литературы и окончании сотрудничества с “Москвитянином”.

### **Литература**

**1. Бернштейн Д. И.** Погодин М. П. / Д. И. Бернштейн // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Изд-во “Сов. энцикл.”, 1968. – Т. 5. Мурари – Припев. – Стб. – 822 с.

- 2. Некрасов В. Н.** Погодин М. П. / В. Н. Некрасов // Русские писатели : Биобиблиографический словарь : В 2 ч. / Под ред. П. А. Николаева. – М. : “Просвещение”, 1990. – Т. II. М – Я. – С. 147 – 149. **3. Чертков Л. Н.** “Москвитянин” / Л. Н. Чертков // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Изд-во “Сов. энцикл.”, 1967. – Т. 4. Лакшин – Мураново. – Стб. 989 – 990. **4. Ивлев Д. Д.** “Москвитянин” / Д. Д. Ивлев // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : “Сов. энцикл.”, 1987. – С. 229. **5. Кулешов В. И.** История русской критики XVII – XX веков: Учеб. для студ. пед. ин-тов. – 4-е изд., дораб. / В. И. Кулешов. – М. : Просвещение, 1991. – 432 с. **6. Крупчанов Л. М.** История русской литературной критики XIX века: Учеб. пособие / Л. М. Крупчанов. – М. : Высш. шк., 2005. – 383 с. **7. Якушин Н. И.** Русская литературная критика XVIII – начала XX века: Учеб. пособие и хрестоматия / Н. И. Якушин, Л. В. Овчинникова. – М. : ИД “Камерон”, 2005. – 816 с. **8. “Москвитянин”** // Літературознавча енциклопедія : У 2 т. / Авт.-укл. Ю. І. Ковалів. – К. : Видавн. центр “Академія”, 2007. – Т. 2. М – Я. – С. 77. **9. Порудоминский В. И.** Даль / В. И. Порудоминский. – М. : Изд-во ЦК ВЛКСМ, 1971. – 384 с. – (Серия ЖЗЛ). **10. Курилов А. С.** Теоретико-литературные взгляды славянофилов / А. С. Курилов // Литературные взгляды и творчество славянофилов (1830 – 1850-е годы). – М. : Изд-во “Наука”, 1978. – С. 168 – 237. **11. Курилов А. С.** Проза славянофилов и писателей славянофильской ориентации / А. С. Курилов, В. И. Сахаров, В. П. Мещеряков // Литературные взгляды и творчество славянофилов (1830 – 1850-е годы). – М. : Изд-во “Наука”, 1978. – С. 449 – 490. **12. Голубенко А. Л.** Владимир Даль как публицист: особенности и мотивы творчества: Монография / А. Л. Голубенко, Н. А. Евдокимов. – Луганск: Изд-во ВЛУ им. В. Даля. 2007. – 416 с. **13. Цимбаев Н. И.** И. С. Аксаков в общественной жизни пореформенной России / Н. И. Цимбаев. – М. : Изд. Моск. ун-та, 1978. – 264 с. **14. Цимбаев Н. И.** Славянофильство. Из истории русской общественно-политической мысли XIX века / Н. И. Цимбаев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 274 с. **15. Колодина Н. А.** С. Т. Аксаков и В. И. Даль: современники. Жизненные и творческие связи / Н. А. Колодина // В. И. Даль в парадигме идей современной науки: язык – словесность – самосознание – культура : Матер. конф. – Иваново : Изд-во Иван. гос. ун-та, 2001. – Ч. 1. – С. 248 – 255. **16. Дали в Москве** / Публ. подг. В. Ф. Молчанов // Русская речь. – 2001. – № 6. – С. 27 – 46. **17. Анненкова Е. И.** Творчество Даля 40-х годов в контексте идейно-эстетических споров эпохи / Е. И. Анненкова // Творческое наследие В. И. Даля в идейно-нравственном формировании личности : Тезисы докл. и сообщ. Четвертых Далевских чтений. – Ворошиловград, 1988. – С. 37 – 40. **18. Барсуков Н. П.** Жизнь и труды М. П. Погодина / Н. П. Барсуков. – СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1907. – Кн. 21. – 463 с. **19. Переписка** В. И. Даля и М. П. Погодина. Часть I / Публ.

А. А. Ильина-Томича // Лица: Биографический альманах. 2. – М. ; СПб. : Феникс : Attheneum, 1993. – С. 287 – 388. **20. ОР РГБ.** – Ф. 47/П. – Карт. 5. – Ед. хр. 7. – Л. 123 – 123 об. **21. Переписка** В. И. Даля с А. Ф. Вельтманом // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1976. – Т. 35. – № 6. – С. 287 – 388. **22. Барсуков Н. П.** Жизнь и труды М. П. Погодина / Н. П. Барсуков. – СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1906. – Кн. 20. – 389 с. **23. Фесенко Ю. П.** Проза В. И. Даля. Творческая эволюция / Ю. П. Фесенко. – СПб. ; Луганск : Альма-матер, 1999. – 262 с.

**Юган Н. Л. Роль В. І. Даля у становленні журналу “Москвітязин” (за матеріалами листування з М. П. Погодіним)**

У статті розглянуто роль В. І. Даля в становленні журналу “Москвітязин”. В листуванні В. І. Даля та М. П. Погодіна, що аналізується, викладено “внутрішню” історію створення та розвитку печатного органу. Вона багато в чому є альтернативною по відношенню до інтерпретації ситуації радянськими довідниками та підручниками з літературної критики, а також доповнює й поглиблює сучасні уявлення про журнал.

*Ключові слова:* журналістика, редагування, листування, дружні й творчі контакти, світогляд.

**Юган Н. Л. Роль В. И. Даля в становлении журнала “Москвитязин” (по материалам переписки с М. П. Погодиным)**

В статье рассмотрена роль В. И. Даля в становлении журнала “Москвитязин”. В анализируемой переписке В. И. Даля и М. П. Погодина изложена “внутренняя” история создания и развития печатного органа. Она во многом является альтернативной по отношению к интерпретации происходившего советскими справочниками и учебниками по литературной критике, а также дополняет и углубляет современные представления о журнале.

*Ключевые слова:* журналистика, редактирование, переписка, дружеские и творческие контакты, мировоззрение.

**Yugan N. L. The role of V. I. Dal' in the formation of the magazine “Moskvityanin” (on the material of correspondence with M. P. Pogodin)**

The article examines the role of V. I. Dal' in the formation of the magazine “Moskvityanin”. In the analysed correspondence of V. I. Dal' and M. P. Pogodin it has been stated “inner” story of making and development of the periodical. It is alternative according to the interpretation by Soviet reference books and manuals of literary critics, and also supplements and extends the modern notions about the magazine.

*Key words:* journalism, editing, correspondence, friendly and creative contacts, world outlook.

## **Документалістика на порозі XXI століття**

УДК 82-94. 09:004

**І. С. Барбукова**

### **ВІРТУАЛІЗАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ ТА ЧАСУ В ОНЛАЙНОВИХ ЩОДЕННИКАХ**

На сьогодні досить цікавою й ще не вивченою є тема онлайн-ових щоденників, які стають також фактом літератури й домінують серед сетелітератури, рівно як і письменницькі класичні щоденники, які подолали межу між літературою і не-літературою. К. Танчин стверджує, що буття щоденника лежить за “межею жанру просто інтимного, такого, що не належить до літератури” [1]. Дослідниця зазначає: “Периферійне становище, яке щоденник традиційно займав у літературознавчих дослідженнях серед інших жанрів, призвело до того, що сьогодні його потрібно починати фактично “з нульового циклу”, з визначення жанрових ознак, законів жанру і його місця в системі прозових жанрів. Це сфера безконечних суперечок і дискусій. Тому лише там, де теоретичні роздуми будуть підкріплені конкретним історичним матеріалом, можна дістатися до суті розмови про щоденник загалом” [1, с. 2].

Новою парадигмою сьогодення є віртуальність, яка достойно конкурує з реальним світом. Віртуальна реальність швидко еволюціонує: від кіно, яке поєднало живопис, дизайн, драму, комп’ютерну графіку тощо до динамічного трьохвимірного зображення, а потому світові глобальної комунікації й віртуальній реальності все частіше надається перевага

Трактування терміну “віртуальна реальність” різна. На Заході цей термін використовується тільки в технічному сенсі – для позначення засобів створення віртуальної реальності. М. Розін визначає як специфічний вид символічної реальності, яка створюється на основі комп’ютерної техніки й соціуму, і може бути використана як засіб для реалізації традиційних культурних практик у формі віртуальних реальностей, а ідея віртуальності “дозволяє зрозуміти сутність символічних реальностей, внутрішнього світу людини, концептуалізує філософське знання” [2, с. 197].

Л. Компанцева у монографії “Гендерні основи Інтернет-комунікації в пострадянському просторі” визначає три модифікації віртуальної реальності: комп’ютерну; особисто віртуальну реальність і віртуальний стан людини, тобто стан віртуального користувача, який знаходиться у віртуальній реальності [3, с. 13].

Поняття “віртуальний” на сьогодні вже має статус концепту та свою багатовимірну просторово-часову організацію, що дозволяє зрозуміти сутність символічних реальностей. У витоках філософського пізнання доби античності та середньовіччя категорія віртуальності була центральною: “Чеснота для римлянина – мужність, тобто те, що достойно мужеві (virtus)” [4, с. 32]. У древніх саксів поняття virtus (доблесть) означало сукупність духовних чеснот і видатних фізичних якостей, які забезпечують військову й політичну велич. Л. Компанцева доводить, що походження терміну virtus пов’язане з дієсловами, які мають корінь vt, що в психиці йогіна в буддизмі означає миттєву безперешкодну актуалізацію психічного акту [3, с. 14)]. У старослов’янській мові дієслово “верьти” означає “кипіти, бурлити”, тобто корінь vt означає подію, яка твориться зараз, в даний момент чиєюсь активністю. Дослідниця стверджує, що у середньовічних схоластів поняття virtus використовувалося для “концептуалізації подій, існуючих тимчасово і в частковій формі, а також для пояснення зв’язку загальної абсолютної сутності з активністю одиничних предметів” [3, с. 14].

Можливість ведення Інтернет-щоденників визначена багатомірністю й різновекторністю часу, бо людина, яка сидить за комп’ютером, одночасно знаходиться в двох вимірах – реальному часі й віртуальному. Тому суттєвого значення для визначення жанрових ознак щоденника в мережеві літературі набуває час. “По-людськи зараз 7.55, а форум каже 1.123 – це що? Час застряє в мережі?” [5]. Це свідчить про те, що користувачі сприймають час як феномен, який можна моделювати, який здатний на самостійне, паралельне існування як по відношенню до часу реального, так і до самих віртуалів: час живе, оживає, застрягає. З таким феноменом часу ми не можемо зустрітися в щоденниках класичних.

Рух часу в Інтернет-щоденниках не є однолінійним, односпрямованим, а представлений трьома координатами: календарним, текстовим, перцептивним часом.

Календарний час – природний, об’єктивно спливаючий, зовнішній по відношенню до тексту, спрямований в одному напрямку і незворотній. Текстовий, подієвий час, може бути спроектований на хронологічну вісь, проте це не обов’язкова умова побудови тексту. Обов’язковим принципом побудови тексту є зв’язок усіх складових. Перцептивний час виражає позицію наратора, реальну або псевдореальну, в часі і просторі по відношенню до подій тексту. [6, с. 22].

У віртуальному просторі Інтернет-щоденників календарний час – це реальний час, у якому перебуває користувач. Текстовий – віртуальний час, який включає входження у віртуальну реальність. Перцептивний час – це позиція користувача по відношенню до кіберпростору, це той час, у якому користувач відчуває себе.

Категорія часу в Інтернетпросторі вимірюється в “бітах” (“ударах Інтернет-дзвона”, а через швейцарське місто Біль був проведений нульовий Інтернет-меридіан) або “@”, яких в добі нараховується 1000 (1 біт дорівнює 1 хвилині 26,4 секунди). Нова доба у віртуальному просторі починається об 11 годині вечора за Грінвічем. Тобто, “Інтернет-час – це час тих, хто живе в світі кібернетики, де нема літа й зими, дня і ночі, де час диктує не положення Сонця на небі, а перебування людини в Мережі” [7]. Отже віртуальний час тече паралельно часу реальному і становить одну зі складових гіпердискурсу.

Класичні щоденники, які відомі до сьогодні, є пам’яттю про його автора, історичну епоху, знакові події тощо. Мить життя чи історії, оформлена в паперовому щоденнику в єдності змісту і форми. Вони мають один часовий план зображення, тобто діє “єдиний часовий блок, де важливішим є те, що їх об’єднує, а не те, що їх роз’єднує” [1, с. 7]. Параметри часу більш документалізуються. “Формами реалізації часових характеристик у щоденниках ХХ століття є, з одного боку, зацмеленість до конкретних історичних реалій, або ж з іншого боку, прив’язка до календарних змін: століття, рік, весна, літо, осінь, зима, день, вечір, ранок, ніч, тощо” [8, с. 174].

Категорія віртуального часу в Інтернет-щоденниках є “глибоким пластом діакронії – організованої, доступної будь-кому інформації про колективну пам’ять людства” [3, с. 48]. Особистість мережевого щоденника має певні відносини з хронотопом, бо формуються точки дотику з різною інформацією методом переключення, перескоками. В Інтернет-щоденниках присутні категорії минулого, сучасного і майбутнього, які пов’язані з певними традиціями, образами, символами, метафорами в осмисленні історичних подій, філософії людського буття і свідчать про наявність соціальних, психологічних, комунікативних, когнітивних зв’язків середовища і людини. Часовий прояв як у класичних щоденниках, так і в Інтернет-щоденниках є специфічним, бо має нашарування біографічного часу на літописно-художній. Автор ніби складає власний літопис життя, розбавлений своєю біографією.

Часовий вимір живого інтернет-журналу швидкоплинний, хоча кожна подія має свою тривалість. Для мережевих щоденників характерним є миттєве реагування на події, тут час є дуже коротким: записи з’являються, виправляються, зберігаються й зникають. Це надає текстам короткочасної актуальності, яка є особливістю часу і дозволяє увійти в стан “аптайм” (“тут і сьогодні”), повніше сприймати комунікативну функцію, яка позбавлена переживань, оцінок, висновків, відволікає від проблем реального світу, знімає психологічне навантаження, і сприяє позбавленню стана фрустрації та незадоволення. “Спасибі, що забігли, не жаліючи реального й віртуального часу, завжди такого дорогоцінного. Я це зробила більш для себе, тому не судить дуже строго” (<http://vensovskay.narod.ru>). Час записів Інтернет-щоденника складається з фрагментів, тривалість яких становить від декількох



хвилин, годин до днів і тижнів. Б. Хазанов стверджує, що “щоденник відповідає закладеній в глибинах особистості майже біографічної потреби виразити себе, запам’ятати себе, зупинити потік свого життя, лишити сліди свого існування” [9, с. 180].

У класичних щоденниках також є фрагменти, “коли дійсний астрономічний час тяжіє до нуля. Такий час не містить подій і є безподійним” [8, с. 175]. Наприклад: “Птах – сон дерева” [10]. Як стверджує О. Галич, час у таких афоризмах “...не має жодної прив’язки до реального часу, хіба що датою” [8, с. 175].

У разі припинення існування “Live Journal.com” щоденники письменників, критиків, професіоналів-літераторів залишаться на вінчестерах авторів, а можливо, перейдуть на паперові носії. А все, що писалося в Інтернеті для негайного відправлення в мережу, зникне. На жаль, зникнуть і літературні герої живих журналів. Якщо юзерів стане дуже багато, Інтернет-проект пророкують апокаліпсис і стан духовної смерті, яка призведе до самотності й, відповідно, знову до пошуку нових сфер спілкування в Інтернеті.

Сучасні дослідники роблять спроби з’ясувати ступінь типовості для людини в Інтернеті. Ми погоджуємося з думкою Л. Компанцевої, що маємо справу з “новою культурою, яка зберігає свою самостійність і унікальність саме тому, що володіє тільки їй притаманними моделями поведінки й змістовності. Відповідно, ми маємо справу з новим типом особистості, який створює й транслює нову культуру й нові культурні практики” [3, с. 5].

Філософським підґрунтям і ознакою онлайн-щоденників є поняття соборності, яке визначає постійний інтерес до особистості, форм і способів її буття. На сьогодні ми можемо говорити про “мережелюбство”, яке, за визначенням М. Епштейна є “...філософським зв’язком між поколіннями: Володимир Соловйов був мережелюбом, коли Мережі ще не було. Мережа – це його втілення мрії про всеєдність” [11, с. 49].

Адекватну реалізацію побудови філософії Мережі, зокрема Інтернет-щоденників, знайшла їх антропологічна спрямованість, яка центрована на особистості, як найвищій цінності, і є основою буття, єдністю та боротьбою протилежностей. Осмислення знань, життєвого досвіду, “конкретності істини, символізм мислення та естетичне розуміння дійсності, поєднання загального, соборного з приватним, індивідуальним, принцип любові – уся ця філософська парадигма була зреалізована при освоєнні людиною кіберпростору. Інтернет, так як і філософія Просвітництва, був запозичений на Заході й відразу був осмислений і переосмислений” [3, с. 49].

На сьогодні Інтернет – це вже реальність, певний символічний простір, який має історичні корені й свою філософію, і який необхідний людині для самореалізації. Але враховуючи ультрановизну, окремі функціональні зв’язки з хронотопами попередніх історичних

епох і сучасності, середовище Інтернету стрімко “обживається” і пристосовується для перебування одночасно в реальному часі й відстроченому різночасовому просторі мільйонів людей різних країн” [3, с. 50].

Нами з’ясовано, що мотивація ведення Інтернет-щоденників різна: відчуття себе в мережі Інтернет, психологічні мотиви, вираження емоційної реакції, ступінь інформованості й дотримання фактажу, маніпуляція співрозмовниками, прагнення до самоідентифікації й самореалізації. У віртуальному просторі через Інтернет-щоденники людина може зреалізувати різні особисті аспекти, які не були задіяні в реальному житті, мати можливість виходу з кризових ситуацій через Інтернет-спілкування, послабити вплив традицій, виробити певний сценарій поведінки, перейти від монологу до полілогу, розширити культурний фон комунікації. Хронотоп Інтернет-щоденників у разі потреби й бажання автора конкретизує час і місце події, поєднує побачене й пережите в єдине ціле, документалізує оповідь автора; а тому Інтернет-щоденники варто досліджувати в синтезі лінгвістики, філософії, психології, прагматики, когнітології, PR, іміджелогії, віртуалістики тощо.

Таким чином хронотоп Інтернет-щоденників у разі потреби й бажання автора конкретизує час і місце події, поєднує побачене й пережите в єдине ціле, документалізує оповідь автора.

### **Література**

- 1. Танчин К. Я.** Щоденник як форма самовираження письменника: Автореф. дис.на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – “теорія літератури” / К. Я. Танчин; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2005. – 20 с.
- 2. Розин М. В.** Природа виртуальной реальности (условие философского дискурса) / М. В. Розин // Виртуальные реальности. Труды лаборатории виртуалистики. – М., 1004. – Вып. 4. – С. 197.
- 3. Компанцева Л. Ф.** Интернет-коммуникации в постсоветском пространстве : [монография] / Л. Ф. Компанцева. – Луганск : Альма-матер, 2006. – 404 с.
- 4. Лосев А. Ф.** Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н.э. / А. Ф. Лосев – М., 1979. – С. 32.
- 5. Форум про віртуальний час** // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://fgo.nstu.ru/forum/showthread.php>.
- 6. Золотова Г. А., Оніпенко Н. К., Сидорова М. Ю.** Коммуникативная грамматика русского языка / Г. А. Золотова, Н. К. Оніпенко, М. Ю. Сидорова. – М., 1998. – С. 22
- 7. Целых А.** Общий аршин для общего Интернета / А. Целых // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.internet.ru>.
- 8. Галич О. А.** У вимірах non fiction: Щоденники українських письменників ХХ століття. Монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.
- 9. Хазанов Борис.** Дневник сочинителя / Борис Хазанов // Октябрь. – 1999. – №1. – С. 176 – 188.
- 10. Сорока Петро.** Лови тіні, або Тридцять днів до нового тисячоліття. Дневник / Петро Сорока // Дзвін. – 2001. – №5-6. – С. 53 – 66.

11. Эпштейн М. Словарь XXI века: расширение русского языка / М. Эпштейн // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kolokol.ru/epstein1/articles/darslova3>.

**Барбукова І. С. Віртуалізація реальності та часу в онлайнних щоденниках**

У статті подається трактування терміну “віртуальна реальність”, визначаються її модифікації, характеризується багатомірність й різновекторність часу ведення Інтернет-щоденників, який можна моделювати й координувати. Рух часу в Інтернет-щоденниках не є однолінійним, односпрямованим, а представлений трьома координатами: календарним, текстовим, перцептивним часом. Часовий вимір мережевих щоденників є швидкоплинним: записи з’являються, виправляються, зберігаються й зникають

*Ключові слова:* віртуальна реальність, календарний, віртуальний, перцептивний час, хронотоп.

**Барбукова И. С. Виртуализация реальности и времени в онлайнных дневниках**

В статье рассматривается понятие “виртуальная реальность”, определяются ее модификации, характеризуется многогранность и разновекторность времени ведения Интернет-дневников, которое можно моделировать и корректировать. Движение времени в Интернет-дневниках не однолинейно, однонаправлено, а представлено тремя координатами: календарным, текстовым, перцептивным временем. Временное измерение сетевых дневников быстротекуще: записи появляются, исправляются, сохраняются и исчезают.

*Ключевые слова:* виртуальная реальность, календарное, виртуальное, перцептивное время, хронотоп.

**Barbukova I. S. Virtualization of reality and time in onlinediaries**

In the article the concept of virtual reality is examined, its modifications is defined, complexity of time in online journals is characterized, that can be modeled and corrected. Movement of time in online diary isn't single, unidirectional, and is represented by three coordinates: thecalendar, text, perceptual time. Temporal dimension of blog is quickly passing: writings appear, corrected, stored and then disappear.

*Key words:* virtual reality, calendar, virtual, perceptual time, chronotope.

УДК 070. 448 + 929 Гончар

**В. М. Галич**

**ОБРАЗ ДРУЖИНИ ПИСЬМЕННИКА  
В ЩОДЕННИКОВИХ ЗАПИСАХ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА**

У становленні видатного українського письменника Олесь Гончара велику роль зіграли три культурні ландшафти України, у духовному середовищі яких зросло чимало майстрів слова. Полтавці по праву вважають його своїм і багато місця відводять в енциклопедії Полтавщини висвітленню творчості письменника та наукового доробку їх дослідників; дніпропетровці пишуться причетністю до біографії Олесь Гончара, провели не одну конференцію, ушановуючи митця, написали чимало книг про нього. До вінка світлої пам'яті про письменника вплетені зусилля творчої інтелігенції Дніпропетровська, пов'язані з присвоєнням національному університету імені Олесь Гончара. Харків'яни вважають Олесь Гончара слобожанським письменником, і це дає право гончарознавцям брати участь у вже традиційних конференціях “Слобожанщина: літературний вимір”, які проходять у Державному закладі “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”. Долучаючись до них, ми щоразу намагаємося розкрити маловідому грань іпостасі митця, представити Свого Гончара в інтерпретаціях його художньої і публіцистичної творчості.

Цього року Центр культури української мови імені Олесь Гончара Національного гірничого університету (м. Дніпропетровськ) підготував до видання унікальну книжку про дружину письменника – Валентину Данилівну Гончар, зіткану зі спогадів тих, хто добре знав цю прекрасну жінку, міг оцінити її вклад у сходження майстра слова до вершин всенародного визнання й світової слави. Підготовка матеріалу до цього збірника змушувала мене брати до рук щоденники Олесь Гончара, більш проникливо перечитувати згадки письменника про свою дружину, які рельєфно й колоритно представляють його особистість як гуманіста, філософа, носія і виразника українського ментальності.

Розгляд принципів портретування образу дружини письменника у його щоденникових записах – тема нова й не вивчена. Важко препарувати інтимний світ письменника, беручи його за предмет дослідження. І чи є в цьому потреба? Можливо, залишити цю гімнастику душі і серця читачам, нехай вони в жіночих образах прози митця спробують у співмірності з його біографією віднайти в них риси тієї жінки, що розділила долю письменника. Нарешті, чи етично це? Каскад цих запитань увінчується відповіддю: “Усе ж таки варто порушувати проблеми співпраці письменника зі своєю дружиною, якщо пощастило йому в її особі віднайти надійного помічника й однодумця”. Дослідження такого змісту сприяють, з одного боку, глибше проникнути в творчу

лабораторію письменника, з іншого – іконний образ митця, сформований у свідомості масової читацької аудиторії, наповнити кров'ю живого, пульсуючого серця людини, що вмiла любити, дорожити родинними цінностями.

Я не раз помічала творчий феномен щоденників Олесь Гончара: у хвилини душевного сум'яття, коли прагнеш знайти відповідь на важливе для тебе питання, відкрий наугад будь-який том нотаток письменника, і підказка буде знайдена. Розгортаю третій том, на с. 295 читаю: “Жінки українських письменників – справжні декабристки ХХ сторіччя – ось про кого треба б написати! В яких ореолах вірності й страждань постають дружини Кулішева, Плужникова, Косинчина, Варвара Олексіївна Вишничиха та всі, всі... Достойні своїх мужів-мученків, ці молоді вічні вдови, як вони уславили Україну; в найкращих поемах мали б відтворитись прекрасні у своїй відданості й вірності образи цих героїчних Лесиних сестер...” [3, с. 295]. Отже, тема “жінки українських письменників” була не чужою для О. Гончара.

До когорта тих “достойних своїх мужів-мучеників” дружин, образи яких мали б відтворюватись в “найкращих поемах”, безсумнівно, належить і Валентина Данилівна Гончар – дружина видатного письменника, класика української літератури Олесь Гончара. За ті п'ятнадцять років, що минули від часу, коли Олесь Терентійович пішов з життя, її ім'я часто з'являється на сторінках журналів і газет – вона охоче дає інтерв'ю, відредагувала й підготувала до друку та опублікувала те, що не встиг за життя письменник – повість “Білий лотос”, нотатки (замальовки, ескізи майбутніх творів митця, що розкривають його творчі задуми, громадянський зміст яких у лаконічній формі втілювались в багатьох публіцистичних текстах), упорядкувала книгу щоденникових записів митця воєнних літ “Катарсис”, підготувала до видання три томи його щоденників, опублікувала власну книжку спогадів про письменника “Я повен любові...”, а нині активно працює над академічним варіантом його щоденників, що увійде до 12-томного зібрання творів Олесь Гончара. Крім того, слід згадати, що за її активної участі побачили світ книги “Вінок пам'яті”, “Листи”, котрі багатогранно та рельєфно представили постать Олесь Терентійовича як художника слова, громадського діяча, гуманіста, політика і філософа.

Це далеко не все, що робить Валентина Данилівна для вшанування й збереження пам'яті про свого чоловіка, для того, щоб його творчість попри вилучення із шкільних програм, оглядове вивчення їх у вищій школі, критику новітніх постмодерних літературознавців мала масового читача, як і за життя письменника стояла на сторожі історичної пам'яті й духовності українського народу, учила громаду мудрості, жити гідно й у злагоді, гармонії з природою, не розгубити спадщину попередніх поколінь. Слід згадати ще й підтримку дружини письменника молодих дослідників творчості Олесь Гончара та її живий інтерес до конкурсу на здобуття Міжнародної україно-німецької премії імені Олесь Гончара для

письменників-початківців України, започаткованої в 1997 році німецькими письменницею і журналісткою Тетяною Кушчевською та соціологом і культурологом Дітером Карренбергом. Валентина Данилівна – воістину берегиня духовного спадку свого чоловіка.

У підручниках з української літератури не згадуються імена дружин письменників, тих, хто розділив їх долю, був поряд з ними й у хвилини тріумфу, і в миті розпаду. Пощастило лише тим, які самі займалися художньою творчістю. Та й в історії української літератури можна знайти небагато прикладів співпраці митця зі своєю дружиною. Пригадаємо Пантелеймона Куліша і Ганну Барвінок, Бориса Грінченка і Марію Загірну, Григорія Косинку і Тамару Мороз-Стрілець, Павла Тичину і Лідію Папарук, Володимира Дрозда та Ірину Жиленко... Одним із прекрасних зразків такої співпраці, коли чоловік цінує жертвність рідної людини, бере до уваги її поради, є подружжя Гончарів.

Тематично щоденникові записи Олесь Гончара про Валентину Данилівну можна згрупувати на кілька головних циклів:

1) Ті, у яких розкривається творча співпраця письменника з дружиною;

2) Записи, де змальовуються внутрішні якості жінки, матері, берегині домашнього вогнища, справжньої українки;

3) Нотатки, у котрих указується на громадську активність дружини;

4) Записи, у яких думки письменника про свою жінку відзначені філософським узагальненням людського буття.

Валентина Данилівна має гарну філологічну освіту. Прекрасне чуття семантичних відтінків слова. Олесь Гончар прислухався до її порад, цінував її працю, пов'язану з передруком рукописних текстів. Його дружина була для нього уособленням наполегливості, терпеливості, розважливості. Вирушаючи в мандрівку, подружжя Гончарів частенько брало із собою роботу: щось переписати, відредагувати... Недаремно, поринаючи в спогади, письменник відзначив у своєму щоденнику: “Можна б порадити молодим прозаїкам такий метод співпраці (але перед цим кожному треба знайти свою Валю)” [2, с. 281].

Працюючи з архівом публіцистичних творів Олесь Гончара, я помітила, що всі їх, часто в багатьох варіантах, друкувала Валентина Данилівна. Рукописи цього письменника, ці палімсестні тексти, коли в процесі авторської правки на один варіант нашаровується інший, могла розібрати лише людина, яка не тільки знала почерк автора, а й відчувала невловимі порухи його думки. Це могла зробити лише Валентина Данилівна. У надрукованих варіантах можна інколи помітити вставлені або закреслені нею слово чи словосполучення. “Олесь Гончар довіряв мені, як собі”, – відповіла вона на моє запитання, як письменник сприймав утручання дружини до тексту. Тож поправу Валентину Данилівну можна вважати першим редактором творів Олесь Гончара. У своїй монографії “Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор:

еволюція творчої майстерності” під однією з добірки світлин, поданих у цій книзі, я підписала: “Олесь Гончар з першим читачем і редактором публіцистичних творів, дружиною Валентиною Данилівною Гончар”, на що вона скромно зауважила: “Ви перебільшуєте”. Згадалось, як у перші дні нашого знайомства Валентина Данилівна з обуренням показала публікацію Віталія Коротича, у якій, зокрема, йшлося про те, що дружина Олесь Гончара поряд з ним загубила свій талант. Вона тоді рішуче сказала: “Ну вийшов би з мене ще один учитель або поганенький письменник, а так ми всі маємо Олесь Гончара!”. А й, справді, таку розкіш безкінечно правити свої твори, шукаючи довершеності, міг лише Олесь Гончар, знаючи, що його розумна й терпляча дружина буде так же безкінечно передруковувати їх, усвідомлюючи, що правка – складова творчого процесу. Один запис на звороті останнього аркуша, очевидно, щойно віддрукованої статті мене просто зворушив: “8 Березня. Конча-Заспа”. І в свята, і в будні Валентина Данилівна жертвовно, але не приречено, а світло й одухотворено несла свою місію дружини письменника.

Нотатки, у яких розкривається образ дружини як довіреної особи, вірної помічниці письменника, пронизують увесь щоденник Олесь Гончара. Прокоментуємо один з них докладніше. Нотатка від 5 жовтня 1976 року має цілісну композиційну структуру. Її початок “...Модель атома має планетарну будову – хіба це не чудо?” налаштовує письменника на філософську оцінку моделі творчого процесу письменника, поряд з яким – вірна помічниця, дружина. Зворушує відверте визнання Олесь Гончара: “Закінчив сьогодні оповідання (чи фрагмент майбутнього роману). Здається, вийшла сильна річ. І хоч виношувалася довго, а вибухнула за два дні, одним духом. Звичайно, ще й завдяки Валі (вона сиділа за машинкою)” [2, с. 281]. Олесь Гончар указує на ефективність такої співпраці (“Коли переповнений образами, перо просто не встигає вловлювати їх. І навіть, гадаю, якби сам друкував, щось би – через техніку – неодмінно втрачалось. А так маєш змогу весь зосередитись на думці, на формулюванні фрази, так більше шансів зловити з хаосу напіврозщеплених образів, із вирування їх вихопити найпотрібніший” [2, с. 281]), розкриває психологічний комфорт (“І дуже важливо, що друкує перша читачка, близька людина. Настільки близька, що стає на якийсь час ніби твоїм духовним двійником, ти ніби сам із собою, зовсім інтимно вивіряєш знайдене слово. Комуś іншому я, здається, не міг би диктувати, відкритися цим аж надто інтимним процесом. Має значення й те, що бачиш одразу, як людина сприймає” [2, с. 281]).

Олесь Гончару дуже важливо, щоб у його порадниці-друкарки був гарний настрій, бо як поганий, “Тоді – це, на жаль, перевірено – нічого в мене не клеїться, все не до ладу”, – зізнається він. – А якщо зацікавилась, сприймає, оцінює, заохочує – тоді “ланцюгова реакція”! Слова не потовпляться, бо ринуть за образом, один кращий за другий

(принаймі так під час роботи здається), тільки встигай, підхоплюй та радуйся, що так рясно сьогодні вродило!” [2, с. 281]. Цитований щоденниковий запис Олеся Гончара завершується філософськими сентенціями (“Усе це ні з чим не зрівняти. У творчості щось є справді божественне, богонатхненне” [2, с. 281]), що разом із початком створюють обрамлення запису як окремого есеїстичного твору, а співпрацю з дружиною сприяють виміряти не лише категоріями психології художньої творчості, а й указати на божественну сутність єднання в любові до слова близьких людей.

Подібних записів “розсипано” в тексті щоденника чимало. Зазначимо, що ми нарахували всього 75 згадок письменника про дружину Валею. Вони систематично подаються з 2-го тому, з кінця 1968-го року, й по-різному мотивуються, виявляють багатofункціональність у мемуарному тексті. Кожен із таких нотаток виконує свою специфічну роль у світі інтимної розмови із власним “я”. Щоденникові записи Олеся Гончара про співпрацю з дружиною над написанням, шліфуванням художніх творів є досить цінним для текстологів, теоретиків видавничої справи і редагування.

Олесь Гончар високо цінував громадянську активність Валентини Данилівни, яка була його одностороннім в оцінці політичних подій, суспільних явищ. Вирішивши звернутися до державного діяча високого рангу, Олексія Ватченка, Голови Верховної ради України, з проханням посприяти захисту пам’яток історії і культури, Олесь Гончар півдня складав і друкував із Валею посланіє до “дорогого” земляка [2, с. 298].

Валентина Данилівна сміливо стала на захист роману свого чоловіка “Собор”, адже “першою читала його тільки Валя та ще Господь Бог!...” – зізнався письменник уже на схилі віку [3, с. 539]. Тоді ж, у часи антисоборної кампанії, Валентина Данилівна, одержавши поштою розгромну статтю, надруковану в криворізькій газеті, вкладає її в конверт й відсилає редактору з припискою: “Ваша наклепницька стаття ... не варта, щоб її читав Олесь Гончар”. І гордо підписалася: “Дружина такого-то”. Учинок дружини письменника здійснив справжній переполох у середовищі можновладців: “Той лист та ще й у супроводі з якоюсь брудною анонімною Ватченко, секретар обкому, вже переслав Першому і обдзвонив усіх там – грім і блискавка”, – згадує Олесь Гончар. “...Розглядають написані тендітною жіночою рукою два рядки – відповідь хамові. Комедія? Сміх? Але стає від цього сумно” [2, с. 20]. Щоденник Олеся Гончара фіксує в спогадах про Валею думки про місію жінки на землі: “Тож у пам’ять тієї невідомої, що стояла з дитям (йдеться про роман “Твоя зоря”. – В. Г.). І з почуттям вдячності до Валі, що натерпілася зі мною та з дітьми, ... на честь вас, Жінки, близькі й далекі, безмежно добрі й прекрасні, – хай буде назва така: “Подорож до Мадонни”. І більше не міняй!” [2, с. 391].

Пам’ятними для Олеся Гончара були “Валині дні” – дні народження Валентини Данилівни, про які він постійно відгукувався у



своїх щоденниках. Найчастіше він відзначався на дачі, в Кончі, у колі друзів-письменників. Присутність Валі гармонізувала стосунки митців. “Чвар не було, і в кожному з присутніх хотілося віднайти щось добре, найкраще”, “набридли ті чвари, гра самолюбства”, – пише Олесь Гончар. День народження Валентини Данилівни переростав у розмову про обов’язок “перед Матір’ю” – Україною, про сумлінну й добросесну працю в ім’я неї [2, с. 471].

Згадки про Валентину Данилівну у щоденниках Олеся Гончара, різнотипні тематично й функціонально, по-різному представлені й структурно. Вони присутні вкрапленням у пейзажних описах і філософських роздумах, уклалися в окремі фрагменти записів, а то й набирали обрисів окремих цілісних, композиційно злагоджених публіцистичних, часто есеїстичних творів, писалися в Україні і за кордоном. Протягом 27 років систематичних записів вони еволюціонували й концептуально. Коли від початку портретування образу дружини розповіді про неї здебільшого прилучалися до фіксування хронології подій у житті письменника, поступово вони обростають філософськими оцінками, набирають ліричної тональності, часом гумористичної мелодики, а на схилі віку – сповнюються пафосом сердечної вдячності рідній людині за любов і розуміння. Недаремно інтегруючим для всіх спогадів про дружину став такий запис Олеся Гончара: “Ось хто зітканий весь із любові! Найвищим цим даром – даром повної самовіддачі – Валя володіє від природи, в цьому вся удача, вся душа, все її життя” [2, с. 370]. Для нащадків, нових поколінь українців, подружжя Гончарів представлене в світлих координатах діалогу: Олесь Гончар: “Зіткана з любові” – Валентина Гончар: “Повен любові” [1].

Відзначно, що в щоденниковому портретуванні Олесем Гончаром своєї дружини ми не знайдемо опису її зовнішності, акцент робиться на звукових образах (“Голос Валі такий красивий, як струмок гірський” [2, с. 166], “в голосі її щось ластів’їнне” [2, с. 201]), на описі внутрішніх якостей цієї прекрасної жінки.

Нині, коли піддається ревізії творча спадщина класиків, розкриваються компрометуючі моменти в їх особистому житті, навіть у часи найбрудніших злив на творчість Олеся Гончара – і в кінці 60-х, і на початку 90-х – ніхто не наважився кинути тінь на найсвітліше, що було в його долі, на подружнє життя з Валентиною Данилівною. Кришталеву чистоту їх стосунків бачили всі. Воістину, лебедина пара!

Нещодавно в телеінтерв’ю Дмитру Гордону російський мандрівник і ведучий телепрограми “У світі тварин” Микола Дроздов поділився враженнями від спостережень над життям лебедів і відзначив, що лебедина вірність, змальована в піснях, коли після загибелі одного птаха з пари, інший, склавши крила, падає з висоти на землю, є красивою метафорою. Насправді, коли гине один з лебедів, інший чотири-п’ять годин ходить навколо нього, а потім піднімається в небо... щоб жити далі. Умерти з горя простіше. Валентина Данилівна обрала складніший

шлях після смерті свого чоловіка. Вона знайшла в собі сили відродитися, щоб жити далі, продовжити те, що лягло карбом на долю Олесь Гончара. Вона справді заповнила ту нішу в культурній аурі України, яку займав видатний письменник, і нині є уособленням сумління митця, недаремно до неї сьогодні звертаються громадські організації, приватні особи в пошуках підтримки, захисту, розради, так, як колись зверталися до Олесь Терентійовича.

Зважаючи на недослідженість проблеми “Співпраця письменника з дружиною”, наголосимо на потребі створення монографічної праці на цю тему. Упевнені, воно викличе інтерес у багатьох науковців у гуманітарній галузі.

### **Література**

- 1. Гончар Валентина.** “Я повен любові...” (Спомини про Олесь Гончара) / В. Д. Гончар. – К. : Сакцент Плюс, 2008. – 448 с.
- 2. Гончар Олесь.** Щоденники : У 3-х т. : Т. 2 (1968 – 1983) / О. Т. Гончар; [упоряд. В. Д. Гончар]. – К. : Веселка, 2003. – 607 с.
- 3. Гончар Олесь.** Щоденники : У 3-х т. : Т. 3 (1984 – 1995) / О. Т. Гончар; [упоряд. В. Д. Гончар]. – К. : Веселка, 2004. – 606 с.

#### **Галич В. М. Образ дружини письменника в щоденникових записях Олесь Гончара**

Уперше розглядається образ дружини письменника в щоденникових записях Олесь Гончара, указується на принципи портретування, вагомість теми співпраці майстра слова зі своєю дружиною в розумінні творчого процесу.

*Ключові слова:* портретування, щоденникові записи, образ, дружина письменника.

#### **Галич В. Н. Образ жены писателя в дневниковых записях Олесь Гончара**

Впервые рассматривается образ жены писателя в дневниковых записях Олесь Гончара, указывается на принципы портретирования, важность темы сотрудничества мастера слова со своей женой в понимании творческого процесса.

*Ключевые слова:* портретирование, дневниковые записи, образ, жена писателя.

#### **Halych V. M. The image of writer's wife in the diary notes written by Oles Honchar**

It is firstly considered the wife's image from Oles Honchar's diary notes, it is pointed on the portraying principles and the importance of cooperation between words' master and his wife in order to understand the process of creation.

*Key words:* portraying, diary notes, image, writer's wife.

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Гончар

**О. А. Галич**

### **ГОНЧАР І ГОРИ: ЩОДЕННИКОВА РЕЦЕПЦІЯ**

Актуальність даної статті має пряме відношення до тих кардинальних змін, які відбулися в житті України після здобуття нею незалежності двадцять років тому. Саме завдяки цій важливій події для нашої держави з'явилася можливість надрукувати без купюр щоденникові записи багатьох українських письменників, значна частина яких тривалий час незаслужено замовчувалася. Щоденник – це мобільний жанр мемуарної літератури, що відображає важливі громадсько-політичні процеси, які відбувалися в суспільному розвитку держави, відбиває погляди його автора на творчий процес, проливає світло на світобачення і світовідчуття письменника. Одним із таких творів, є щоденник Олесь Гончара, що побачив світ на початку ХХІ століття, уже після смерті його автора.

На сьогодні українські дослідники лише починають вивчати щоденникові записи Олесь Гончара, про що свідчать праці В. Галич [1] та М. Степаненка [2], але вони спрямовані на журналістико- та мовознавчі підходи, хоча остання монографія М. Степаненка [3] – це вдала спроба з літературознавчого боку простежити постаті українських (і не тільки!) письменників у щоденниках Олесь Гончара. Наша розвідка є першим досвідом простежити щоденникову рецепцію гір, як важливої складової життя українців, що відкриває можливості мати більш повне уявлення про життя і творчість видатного українського прозаїка другої половини ХХ століття і поглянути на щоденники як справді літературний жанр. “Треба б частіше вести щоденник. Бо серед літератури вигаданої значення особливе мають і матимуть достовірні особисті свідчення людей” [4, с. 152], – зазначав письменник.

Гори в українській художній літературі набувають особливих національних вимірів, стають чимось сакральним ще з часів Франка, а, може, й раніше. Можна згадати у цьому зв'язку Шевченкову поему “Кавказ”.

Олесь Гончар народився в степовій частині України, а гори для нього були до певної міри екзотикою: “Я – з напівстепу. Цим багато що пояснюється у творчості і в самому складі душі.

Перші враження дитинства – неосяжні простори.

Неба високість...

Степове безмежжя – твоя колиска” [4, с. 395] (запис від 3 січня 1980 року). Очевидно, що в довоєнний час гір він не бачив. З листів його дитинства та юності відомо, що жив він на Полтавщині, бував у Дніпропетровську, де мешкав його батько, учився в Харкові, бував у Москві, де гір, як відомо, немає.

Як це не дивно, але гори уперше побачив він не українські. Вони уперше з'являються в щоденниках Олесь Гончара під час його участі в закордонному поході Радянської армії у квітні 1944 року. Зокрема, 22 квітня майбутній письменник спостерігає природу Румунії, у яку щойно увійшли війська: “Перешли Прут. Переправились напротив гор[ода] Стефанешты. Левый бессарабский берег Прута выше, мы вылезли на могилу и смотрели на чужую страну Романию, которая тает далеко в синеватой горячей мгле. Зеленые луга, стада овец, наши самолеты на лугу. Дороги вверх в румынские горы дымятся пылью на десятки верст, идет по ним наша армия – машины, танки, обозы” [5, с. 47].

Наступного дня Олесь Гончар уточнює своє суб'єктивне бачення Румунії, знову відзначаючи наявність гір у цій державі: “Румыния. Бедная некультурная страна. Плохо, по-варварски обработанные поля. Ни техники, ни дорог, ни одежды. Только одни луга между гор – красивые, ровные, как зеленое сукно на столе, и на них отары овец с колокольчиками” [5, с. 7].

24 квітня 1944 року він записує: “Хэрлеу. Штаб нашей армии. Кругом горы и горы” [5, с. 47]. І як ностальгія за покинутою позаду рідною землею звучать слова із “Слова о полку Ігоревім”: “О русская земле, уже за шеломям еси!” [5, с. 47], які пізніше з'являться як епіграф у першому романі письменника “Прапорнощі”, який він поклявся написати, якщо живим повернеться з війни.

Квітневі записи в щоденнику досить лаконічні, згадка про гори досить часто є малесеньким штрихом від побаченого в закордонному поході армії, а іноді передає якусь ніби незначну, але промовисту деталь: “Пьем в горах ключевую воду. Жара” [5, с. 47] (запис здійснено 25 квітня 1944 р.).

Побачені десь далеко на горизонті Карпати надихають Олесь Гончара на поетичні рядки, у яких виразно бринить ностальгійний мотив, туга за далекою батьківщиною:

Сяють далекі вершини  
В тумані повитих Карпат.  
Може, моя то Україна  
Біліє черідкою хат?.. [5, с. 8].

У серпні 1944 року армія впритул наблизилася до гір. Олесь Гончар занотовує “Движемся все выше и выше в горы. Узкими дорогами. Шумные быстрые речушки. Горы в соснах” (запис від 27 серпня). Пересування в гірській місцевості в умовах воєнних дій є нелегкою справою для бійців. Олесь Гончар 29 серпня 1944 року занотовує: “Наши продвигаются в горах пешком. Обозы оставлены. Минометы на вьюках. Бурелом. Невозможное напряжение сил. Сосны, скалы, сосны, скалы – ничего больше” [5, с. 57]. Для Олесь Гончара, людини, що виросла в степовій зоні України, гори були, скоріше, екзотикою, тому в продовженні цього запису бринить ностальгія по степових просторах: “Глаз тоскует по зеленым степям” [5, с. 7].

З гірською місцевістю пов'язане перебування Олесь Гончара під час війни в Угорщині: “Унгария, Унгария! Горы и горы. Кончились румынские сады. Только ели зеленеют по горам. Нет нив. Черные буйволы и буйволицы лежат в воде, ремыгают” [5, с. 57]. Записи короткі, лаконічні, письменник порівнює гори Угорщини з щойно покинутими горами Румунії.

Наступні нотатки в щоденниках Олесь Гончара відображають всю тяжкість бойових дій в гірській місцевості: “Все дни бои в горах” [5, с. 57]; “Два дня бились в горах, но перевалить хребты не смогли” [5, с. 58]; “Лес, горы, темнота и огонь” [5, с. 59].

Гори постійно викликають у письменника ностальгію по рідній землі. Перебуваючи вже в Чехословаччині, Олесь Гончар занотує: “Нужно почувствовать за собой горы, не различимые с облаками. Болота, не различимые с морем. Холод. Усталость. Бессонные ночи. Даль. Измеренная шаг за шагом. Собственными ногами. Тогда узнаешь, что такое дым отечества. Он да, сладок и приятен. И чем дальше, тем слаще” [5, с. 63 – 64].

Продовжуючи ще кілька місяців після перемоги службу в Радянській армії, зокрема в Австрії, Олесь Гончар занотує до щоденника окремі фрагменти, у яких є згадка про гори. У цих записах, зроблених у мирний час, суттєво змінюється тональність. Письменник, пройшовши тяжкими дорогами війни пів Європи, залишившись живим у надзвичайно жакливій бійні, ніби наново відкриває для себе мирне життя, примушуючи себе милуватися екзотикою гірських пейзажів, побачених за кордоном: “По ту сторону Дуная – горы и лес. Начало знаменитого Венского леса. По крутым склонам лепятся крошечные дачи, а на самой вершине, окруженный лесом, белеет монастырь” [5, с. 96]. Через багато років, у вересні 1987 року, доля знову занесла Олесь Гончара до Австрії, нагадавши знайомі пейзажі з часів війни. І знову австрійські гірські пейзажі він подумки зрівнює з рідними йому карпатськими. Зокрема, 4 вересня він занотував: “Дорога (південна) на Зальцбург. Штирія – зелена, гірська, як Карпати. В долинах чепурні містечка – свої Яремчі, Вижниці” [6, с. 161]. Зальцбург йому запам'ятався, як “альпійська фортеця, місто на горі... Моцартова колиска. Може, це повітря, ця велич гір сприяли народженню генія?” [6, с. 161]. Роздумуючи на генієм Моцарта, Олесь Гончар у щоденниковому записі робить припущення, що “тільки це місто над рікою, серед скель, могло народити генія” [6, с. 161]. Змальовуючи чудовий австрійський пейзаж, письменник органічно вводить туди гори: “Місця царські – тут відпочивали імператори. Зелені луки, темно-зелені ліси – божий край! Нема димів. Не бачив за всі дні літака над собою. Парус тихо пливе по гладіні озера серед мальовничий Альпійських гір. Ще є на світі таке життя!” [6, с. 162]. А далі в щоденнику спостерігається різкий перепад настроїв автора: від прекрасної пейзажної мініатюри він переходить до роздумів про природу фашизму, що в чудових альпійських

місцевостях будував концентраційні табори: “Ніяк не можу пояснити психологічні мотиви цих акцій... Чому саме в цих казково прекрасних альпійських місцях (з горами, лісами, озерами) будували концтабори? Чому саме тут? Якийсь у цьому є сатанинський смисл? Маутгаузен...” [6, с. 162]. Цей запис, зроблений Олесем Гончаром у 1987 році, ніби органічно доповнює його щоденник фронтових років, де також чимало епізодів пов’язані з гірською місцевістю Австрії.

Останній запис у фронтовому щоденнику зроблено 12 листопада 1945 року, коли письменник повертався на батьківщину. Тут помітна характерна для щоденників фіксація побаченого, хоча є й притаманні для художньої прози експресивні речення, тропи: “Идем на подъем в горы. Толкают наш ешелон 4 паровоза. Румыны прокладывают нефтепровод понад железной дорогой.

Брашов. Стоим целую ночь. Горы такие высокие рядом стоят, что вершин не видно, прячутся в клубящихся дымчатых облаках.

Дорога в горах. Туннели” [5, с. 114].

Тут же є висока пафосна оцінка праці людини, що в складних гірських умовах зуміла прокласти дорогу: “Удивляешься величию человеческого труда, проложившего здесь сквозь камень гор на сотни километров дорогу” [5, с. 114].

Наступний запис у щоденниках Олеся Гончара, де згадуються гори, зроблено в Грузії 27 липня 1951 року в Саїрме (у частині записів Саїрме пишеться через *i*, а в частині через *ї*. Ми залишаємо в тексті так, як це записано автором у щоденнику. – О. Г.). Письменник милується гірським пейзажем. Його пейзажна картина відтворена художнім стилем і нагадує невеличку ліричну мініатюру: “Ніколи не бачив такого великого і ясного місяця, як у горах після дощу. Викотився з-за верховини і повис над деревами, аж очі сліпнуть. І зовсім близько. Видно, що це куля. Не плоске кружало, а куля” [5, с. 143]. Олесь Гончар бував у Грузії і пізніше. 4 жовтня 1964 року він робить лаконічну замальовку гірського пейзажу Західної Грузії: “Сонячний день, їдемо розлогими долинами Західної Грузії. Їдемо, як крізь віки. За темно-зеленими невисокими горами білють, сяють гори, далекі, високі” [5, с. 343]. Побачене надихає письменника на філософське осмислення життя, що виявляє себе в лаконічному афористичному висловлюванні: “Вони (гори. – О. Г.) підіймають людину, дають відчуття крил.

Той, хто відірвався від свого народу, вмирає ще за життя” [5, с. 343].

Грузинська гірська екзотика представлена і записі від 28 вересня 1966 року: “Вардзіа. Дорога до нього через сувору, випалену сонцем Месхетію з її суворими попелястими безплідними горами. Селище Руставі – оазис серед таких суворих гір, що стали пейзажами й самої поеми (Шота Руставелі “Витязь у тигровій шкурі. – О. Г.). вирубане в скелях. Фрески в печерному монастирі. Все це вражає. Монастир-фортеця, про який тогочасний літописець пише, що неприступністю вона

перевершує мур Олександра Македонського, а висотою рівна синьому небу” [5, с. 398].

У Грузії в горах Олесь Гончар відзначив день народження дружини, про що йдеться в записі від 22 липня 1972 року: “День народження Валі. В горах відзначаємо. Тут спеки нема. Свіжо, зелено, музика ріки між камінням. Прохолода. Зі скелі з крана – вода на кавуни, на персики, груші та огірки – струменем... Джерельна протічна вода, і весь час фрукти та овочі – в ній. Яка розкішна в фламандському дусі картина. У затінку під скелею, в джерелі, свіжі, сонячні, в бризках плоди...” [4, с. 120]. Через багато років, 20 січня 1981 року, сидючи самотньо в московському готелі, Олесь Гончар почув по радіо грузинську пісню, вона йому нагадала давнє перебування в Саїрме: “Чув по радіо спів грузинських виноградарів. Самі чоловічі голоси. Яка суворість, яка велич! Так колись у горах в Саїрме співали мені вночі грузинські друзі, – я вперше тоді так близько Грузію прочув і досі пригадую, як тоді це мене потрясло... О, та свята ніч в горах Саїрме!” [4, с. 448]. Ще раз згадку про Саїрме викликало повідомлення про землетрус в Грузії. 18 травня 1991 року Олесь Гончар занотував: “Колись, будиши молодим, змушений був я поїхати на лікування в Саїрме. Це глибинна Грузія, довкола ліси, гори, дика природа і тільки цілюще джерело та кілька бараків біля нього – ніякої цивілізованості” [6, с. 356]. Ця згадка про давнє відвідання гірської місцевості надихнула письменника на такі рядки: “Назавжди здружили мене з грузинами ті гірські вечори...” [6, с. 357].

Небагатослівним є опис киргизьких гір, зроблений Олесем Гончаром 4 жовтня 1968 року: “Трансільванію нагадує це Іссик-Кульське плато в оточенні гір. І картоплі вибирають, як у Трансільванії. І тихе сонце вже не пекуче, з маревом осені.

Сім Биків зветься місце в ущелині. Курорт. Тут ночуємо. Сім Биків – це сім червонястих скель. Вранці фантастично. Навислі бики скель. Ішак десь реве сухим скрипучим ревом. Потік шумить унизу. На вершинах тянь-шанська ялина” [4, с. 34]. У цих подорожних нотатках Олесь Гончар весь час порівнює киргизький гірський пейзаж з побаченим у війну трансільванським, акцентуючи увагу на окремих деталях: бики скель, тянь-шанські ялини.

Наступного дня, 5 жовтня, Олесь Гончар записує враження від побаченого з ілюмінатора літака: “За перевалом, ближче до Ферг[анської] долини, в горах скелястих – цілі г о р і х о в і л і с и й ліси яблуневі... Кажуть, єдині в світі. Мабуть, батьківщина грецького горіха” [4, с. 35].

Ще лаконічніші записи Олеся Гончара, зроблені у Вірменії: “Єреван. Вперше в житті бачу Арарат. Отой самий. Що від Урарту. Що бабуся про нього розповідала (ковчег!)” [4, с. 53] (записано 18 вересня 1969 року). Тут у короткому записі синкретично злилися побачена гора Арарат, далека історія царства Урарту і відома біблійна легенда, що її

письменник у дитинстві чув від бабусі. Все це надзвичайно схвилювало Олеся Гончара і 21 вересня він знову пафосно, про що свідчить знак оклику і написання тексту в розбивку, занотував: “Б а ч и м о А р а р а т !” [4, с. 53].

Враження від побаченого не залишили письменника і 25 вересня 1969 року, коли він покидав Вірменію. Вони переросли звичайні порожні записи і вилилися в невелику ліричну мініатюру: “Рано вилітаєм з Єревана. Аеропорт. Із-за гір оранжевіє схід. Млистий.

А на півдні з присмерку світання непомітно вплив з темряви, забілів снігами Арарат: схід уже торкнув його, облив своїм світлом. Передати б оце чудо! Як удосвіта несподівано виступив з ночі... Арарат!” [4, с. 54]. І на завершення вражень від гористої місцевості Вірменії такі рядки: “Як чудо, стоять досі перед очима призахідні л і л о в і г о р и Вірменії” [4, с. 54].

Гірські пейзажі в щоденниках Олеся Гончара мирного часу здебільшого трапляються як враження від побаченого в закордонних мандрівках. Вони нагадують подорожні нотатки, записані наспіх, де домінує констатація побаченого. Наприклад, 17 червня 1955 року письменник у США зафіксував: “Проїздили пагорби Шермана, далі С к е л я с т і г о р и – невисокі, з чахлими смереками, з безліччю більших і менших скель, що випирають із землі, червонясті валуни. Похмурий, безлюдний край” [5, с. 186]; “Green River Зелена Ріка – це все ще Скелясті гори. Серед гір закинута, забута... Гори голі-голісінькі, схожі на ті, що їх малюють, передаючи мертві пейзажі Місяця” [5, с. 187]. Констатація побаченого в поїзді часом вимагає порівняти закордонні гірські пейзажі з українськими: “Ніякої рослинності, тільки крем’янисті масиви, вкриті то колючкою, карликовими деревцями, а то й зовсім голі, з обрисами чудернацькими, що нагадують башти... Гори, пагорби весь час чергуються з рівнинами, що схожі на наші солончакові степи Присивашся” [5, с. 187]; “Їдемо крізь Кордильєри. Невисокі гори, вкриті шпильковими лісами. Нагадують трохи Трансільванію. Чи Прикарпаття” [5, с. 187]. Змальовуючи гірські пейзажі за кордоном автор щоденників звертає увагу здебільшого на висоту гір, їхній рослинний покрив.

Інакше представлені гори, точніше одна гора в центрі Афін у Греції, – Ареопаг: “Акрополь... Скеля Сенату, або Ареопаг. Тут була виголошена перша промова про свободу людства. Акрополь був колись турецькою фортецею, тут порохіві льохи і під час війни попало ядро (його послав Франческо Марозіні). Коли цей італієць дізнався, що зірвав Акрополь, він покінчив з собою” [5, с. 204 – 205]. Фактично, Олесь Гончар лише називає гору, однак назва викликає у нього асоціації з подіями грецької історії. А дещо нижче – констатацію побаченого, де враження завдяки використанню порівняння набувають художньої форми: “На Акрополі каменотеси на сонці б’ють, тешуть мрамур.



Дзенькіт стоїть такий, наче кіннота кована йде по брукованій вулиці” [5, с. 205].

Гори, побачені Олесем Гончаром з літака, відтворюються в щоденниках письменника в романтичних барвах, автор не скупиться на художні засоби, фольклорні образи, використовує окличні речення, що відображають його шире захоплення побаченим: “Летимо через Гімалаї, відчуваючи себе врубелівськими демонами. Якщо вони, легендарні, були, то були саме серед таких високих правічних снігів. Сліпучо, титанічно! Вранішнє сонце, лише воно здатне охопити, облили всю цю безкінечну білу велич гір.

А подекуди замість снігу – бурим пилом гори покриті. Можна уявити, які урагани вивергають пустелі цього материка, що курявні бурі досягають і цього чистого білосніжного царства...” [5, с. 265].

Мандруючи по світу, Олесь Гончар занотовував у щоденнику побачене. У Японії він серед іншого короткими експресивними мазками залишив на папері свідчення про красу місцевості, де гори органічно вписуються в зображення моря: “Між невисокими плавними горами, що в тумані тануть силуетно, – небесно-блакитні води морської затоки, рибалки, парусники. Тут трудно не вдатись до малярства. Найніжніші акварелі виставила на огляд людям сама природа” [5, с. 274]. В Індонезії він занотував побачене через ілюмінатор літака: “Гори вулканічні і вже покриті зеленню. А ось розвернутий кратер сіріє нутрощами, з тріщин його ще струмує димок.

Зелені ліси і сліпучі хмари – це Ява.

Летимо над вулканами!

Сопки і сопки, самі гори зелені, а вершини мертва порода, і розвернуті кратери вирують димом. Похмурість природи.

Крилом літак ледь-ледь не торкає вулканічних, колись облитих магмою, темних, іржаво-червоних, то сірих, то попелястих вершин.

Терикони Яви. А нижче мертвої породи буяє зелень тропічна.

Ось найвищий вулкан, обвитий тропічними лісами. До самої голої породи дістають, добираються пальми. А внизу, в цих лісах, – тигри. Вершина гостра, жовтіє сірка, валує дим...” [5, с. 333] (запис зроблено 22 червня 1964 року). Зелений колір життя, повторений чотири рази, поєднується з сірими мертвими відтінками вулканів, де неможливе життя, створює неповторний колорит місцевості, на якій людина веде відчайдушну війну за виживання в здавалось би райських кліматичних умовах. Про рай є згадка й у записі від 26 червня: “В долині серед гір, серед пальм, в раю” [5, с. 334].

Зовсім лаконічними постають гірські замальовки, зроблені Олесем Гончаром в Японії, але в них відбилася головна легендарна гірська вершина Японії Фудзіяма: “Їдем у Кіото.

З одного боку – Тихий океан, рисові поля, дерева в плодах апельсинів, мандаринів, а праворуч височіє в снігах величава Фудзі!” [4, с. 136].

Остання закордонна мандрівка Олеся Гончара відбулася в червні 1992 року до Канади, де він став почесним доктором літератури університету Альберти. Знайомлячись із цією державою, український письменник побував у Скелястих горах, короткі враження від побачення занотовано в кількох записах від 5, 6, 7 червня: “Ідемо в гори. В Скелясті” [6, с. 420]; “Гори в гарну погоду чарівні, але в негоду – страшні” (це записані в щоденнику слова провозатого Олеся Гончара в Канаді Петра Саварина) [6, с. 420]; “Гірське містечко Бенфф (Banff – якась індіанська назва).

Довкола – гори й смереки, смереки...

Скелясті гори – це грандіозно! Могуття планети” [6, с. 421]. Оглядаючи побачене в Канаді, Олесь Гончар відзначив: “Це інший світ. Світ людей, які не знають наших скрут, наших нестатків і безкінечних трагедій. Ми – люди вічних нещаст” [6, с. 421]. Пізніше, в Україні 28 лютого 1993 року Олеся Гончару знову згадалася Альберта і її гірські пейзажі: “Альберта, Альберта... Крайсвітня Альберта! Чи коли-небудь ще побачу її? Оті гори предвічні, оте небо вечірне, прекрасне...” [6, с. 459]. Проте хвороби не дали письменнику можливості побачити ще раз гори. І оті записи 1992 року виявилися останніми в щоденнику.

Гірські пейзажі, зроблені в Україні, зустрічаються в щоденникових записах Олеся Гончара досить рідко, це пояснюється й тим, що наша держава не є гірською країною. У ній є лише Карпати і Кримські гори. Саме вони і є нечастим предметом зображення в щоденниках письменника. 25 листопада 1972 року в Трускавці він одним реченням фіксує побачене: “Після дощів та туманів випав перший сніг, і Карпати сяють, чорні дерева побіліли, стали врочистими, всюди панує чистота” [4, с. 131]. Більш розлогі карпатські гірські пейзажі занотовано у вересні 1977 року. 3 вересня: “Скелі Довбуша. Кам’яне диво серед правічних лісів. Химерія гранітних веж, вузисіньких глибоченних ущелин (звідси, всупереч ніби всім законам, з вічної темряви буки ростуть, пнуться до сонця). Загадка печер-кам’яниць, рештки якогось склепіння з цегли старовинної кладки, може, ще з до татарських часів... Була тут людина. Зосталась легенда, карпатський міф” [4, с. 316]. Письменник в одному записі пов’язує національну історію, згадку про Довбуша, з далекою старовиною, водночас милуючись природними дивами, що постали перед ним в горах. Легким штрихом промайнули карпатські гори, поєднавши воедино сучасне й минуле, в записі, зробленому в Ужгороді 23 травня 1986 року: “Мудрі гори вдалині: чисте небо; в етнографічним (під відкритим небом) музеї дивились, які були Карпати колись” [6, с. 95]. Роблячи нотатки від перебування на Закарпатті, Олесь Гончар щораз легкими штрихами в різні дні не забуває про гори: “Мальовничі гори Сваляви” [6, с. 97]; “Світ гір, квітчатих луків – не надивитись...” [3, с. 97]; “Кругом ліс, гори і – як тут кажуть – г е к т а р н е б а н а д г о л о в о ю” [6, с. 99].

Олесь Гончар полюбляв відпочинок у Криму, однак у його записах про перебування на півострові домінують морські пейзажі, хоча зрідка в його щоденникових нотатках трапляються гірські замальовки цього краю. Один із них занотовано увечері в Коктебелі 17 серпня 1964 року: “Вечір коктебельський...”

Море важко, з зусиллям перевалює вали далеко в темряві біліє смуга прибою.

А в бік Карадагу стелиться місячна дорога, аж там десть вона обривається, де над морем нависли суцільні темні гори. Вдень ми були там. Безлюддя. Лобаті граніти нависли над ними сердито. А внизу видно було море, гору Хамелеон і довколишній, чисто хіросімський бурий краєвид” [1, с. 340]. Цей запис фіксує побачене ніби з двох ракурсів, увечері і вдень. До того ж автор порівнює природу Коктебелю з побаченим ним пейзажем Хіросіми, японського міста, що колись перенесло ядерне бомбардування.

11 листопада 1974 року знову лаконічний кримський пейзаж, всього одне речення: “Айвазовське – це тиха бухта, майже пустельна, затиснута гранітами гір...” [4, с. 200]. 23 серпня 1981 року запис у щоденнику повертає нас ще раз до Айвазовського: “В Криму, в Айвазовському. Дивлюсь на ці гори крем’янисто-зелені, і все думається про тих, що багато віків тут жили... Скільки драм змило, знесло руками часу...” [4, с. 474]. Запис ніби є продовженням того, що був зроблений сімнадцять років тому. Пасма гір навкруги активізують думку письменника, надають запису філософського звучання. Айвазовське в уяві митця постає як селище, де за гірськими хребтами лежить Україна, а позаду лише небо і море: “За спиною, за кряжами гір – Україна, попереду – синя безмежність моря й небес...” [4, с. 475]. 17 серпня 1983 року в щоденнику з’являється новий запис: “Айвазовське – біля підніжжя диких скель, на березі мальовничої Кучук-Ламбатської бухти. Тут є затишний на підгірській терасі оливковий гай, давній-давній, люблю на ці дерева дивитись, бо мені здається, що стоять вони тут – на тлі синьої бухти – ще з античних часів” [4, с. 572]. Коротка згадка про Кримські гори навіяла в душі Олеся печаль і смуток, що відбилосся в продовженні запису: “Багато тут такого, що навіває смуток і думки про швидкоплинність людського життя” [4, с. 572]. 28 серпня Олесь Гончар зробив останній запис в Айвазовському: “Прощай, Айвазовське!

Олеандри, і кипариси, і місячні ночі над морем – прощайте.

Вчора хмара вечірня стала над горою і морем у вигляді пташиного рожевого крила. Ходили під тим крилом, доки воно й не погасло” [4, с. 573].

Крим завжди подобався Олесю Гончару. 2 серпня 1984 року письменник залишив запис у щоденнику: “Люблю Крим! І хоч лікарі й проти – поїду ще хоч раз, на побачення з морем та цикадами.

Той сонячний край дає мені живе відчуття античності” [6, с. 27]. І хоча в цьому записі гори не згадані, але Крим Олесь Гончар не міг

увияти без гір. Тому у нотатці від 21 серпня він широко признався в любові до цього краю, поєднавши специфічний кримський пейзаж з вічністю, на яку ніби настроює творчу особистість його споглядання: “Мені подобаються ці амфітеатри гір з лісами та виноградниками, з якимись білими віллами на схилах... Подобається цей чагарниковий наш парк із заростями шипшини, кизилу, диких груш... Подобається навіть ця суха колюча трава між чагарями, з каменем, з ящірками, з застоїним духом сонця, полудневої спеки й непорушністю тиші – все тут настроює людину на хвилю вічності...” [3, с. 29].

Найостанніший запис, де йдеться про гори, зроблено Олесем Гончаром 25 травня 1994 року. І в ньому йдеться не так про гори, як про могилу одного з українських поетів, що похований на горі в Ялті, про необхідність збереження національної пам’яті: “Чимало киян та українців із діаспори бувають в Ялті кримській, а от ні разу не чув, щоб хтось із них відвідав могилу Руданського. Правда, вона високо, на крутій горі над Ялтою. Видніється там, на крем’янистій вершині гайок кипарисовий, а під кипарисами і він спочиває, автор “Співомовок” та геніальної пісні “Повій, вітре, на Україну”. Самотньо на горі” [6, с. 527].

Відтворення в мемуарній спадщині Олеся Гончара гір є характерним для людини, що виросла в степах. Вони для нього постають здебільшого як красива екзотика. Особливо це стосується побаченого під час війни в центральній Європі, пізніших мандрівок Європою, Азією, Америкою. Українські гори, відображені в щоденниках мають помітну національну спрямованість, хоча й соціальна та історична їх складова хоча й меншою мірою, але також присутні в текстах. Так само виразно проглядається й процес опанування письменником гірської культури – від споглядання ним української природи – до розуміння необхідності її збереження для майбутніх поколінь.

Дана публікація є фрагментом монографічного дослідження, присвяченого мемуарній творчості Олеся Гончара.

### **Література**

- 1. Галич В. М.** Олень Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності : монографія / В. М. Галич. – К., 2004. – 816 с.
- 2. Степаненко М. І.** Публіцистична спадщина Олеся Гончара (мовні, навколумовні й деякі інші проблеми) : монографія / М. І. Степаненко. – Полтава, 2008. – 396 с.
- 3. Степаненко М. І.** Літературний простір “Щоденників” Олеся Гончара : монографія / М. І. Степаненко. – Полтава, 2010. – 528 с.
- 4. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 2 (1968 – 1983) – 2-ге вид, випр. / Олень Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 607 с.
- 5. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 1 (1943 – 1967). – 2-ге вид, випр. / Олень Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 455 с.
- 6. Гончар О. Т.** Щоденники: У 3-х т.: Т. 3 (1984 – 1995) – 2-ге вид, випр. / Олень Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 646 с.

**Галич О. А. Гончар і гори: щоденникова рецепція**

В статті розглядається рецепція гір у щоденниках Олеся Гончара. Його гори мають чітко виражену національну спрямованість, хоча соціальна та історична складові виразно присутні в записах.

*Ключові слова:* мемуари, щоденник, рецепція.

**Галич А. А. Гончар и горы: дневниковая рецепция**

В статье рассматривается рецепция гор в дневниках Олеся Гончара. Его горы имеет четко выраженную национальную направленность, хотя социальная и историческая составляющие отчетливо присутствуют в записях.

*Ключевые слова:* мемуары, дневник, рецепция.

**Halych O. A. Honchar and mountains: diary's reception**

In the article the reception of the mountains in Oles Honchar's diary books is analyzed. His mountains have the clearly expressed national directivity though social and historical formings are distinctly present in writings.

*Key words:* memoirs, diary, reception.

УДК 82 – 94.09

**Н. В. Скляр**

**СПЕЦИФІКА ПОНЯТТЯ “ПОЕТИКА” ТА ОСОБЛИВІСТЬ  
ЙОГО РОЗКРИТТЯ В МЕЖАХ АВТОБІОГРАФІЇ**

Автобіографічна площина літератури різних народів, окремих часів має певний ряд відмінностей за розвитком, сюжетними тенденціями, формами, нарацією, тощо. Маючи довгий еволюційний шлях від давніх часів до сьогодення, автобіографія набула власних особливо маркованих одиниць. Це дозволяє говорити про те, що досліджуючи автобіографічний текст на різних рівнях, можна помітити певні особливості його поетики. Тому метою даної статті є розгляд специфіки поняття поетики стосовно автобіографії.

Перш ніж перейти до вирішення даного питання, пропонуємо звернутися до короткого теоретичного огляду загального поняття “поетика”. Його сутність та проблеми з давніх часів розглядаються філософами, письменниками, митцями, літературознавцями.

Вітчизняна наука про літературу збагачувалася дослідженнями, присвяченими поетиці, з XVII-XVIII століть: праці Ф. Прокоповича, М. Смотрицького, згодом О. Потебні, І. Франка. Сучасні вчені О. Галич, А. Науменко, Г. Клочек, О. Корабльов, М. Кодак теж не обходять тему

поетики, висловлюючи різні підходи до вивчення цього поняття, досліджуючи, зокрема, історію виникнення, різновиди, структурні елементи поетики, її зв'язок з формами вираження авторського Я.

Одне з найбільш вдалих тлумачень цього поняття дає літературознавчий словник-довідник під редакцією Р. Гром'яка. Воно водночас розкриває його зміст і освітлює історію розвитку: “Поетика (грец. ποιητικὴ – майстерність творення) – термін літературознавства, який постійно зазнавав внутрішньої змістової переакцінтації у зв'язку із еволюцією художньої літератури. В античну добу поетикою називалось учення про художню літературу взагалі (“Про поетичне мистецтво” Арістотеля, “Послання до Пізонів” Горація та ін.). Згодом проблеми сутності мистецтва перейшли до філософії та естетики, лишивши для поетики нормативні питання, які стосувалися передусім описання художньої форми. Поетика була об'єктом пильного інтересу в середні віки, в добу Відродження та класицизму (“Поетика” Скалігера, “Мистецтво поетичне” Н. Буало, “Підзорна труба Арістотеля” Е. Тезауро та ін.), перетворюючись на самостійну науку з чітко окресленими межами та завданнями. У ХІХ столітті поетика збагачується філософськими категоріями (Г.-В.-Ф. Гегель), поглядами романтиків (Ф. та А. Шлегелі), мовознавців (О. Потебня, О. Веселовський), у ХХ ст. – структуралістів і т. п. Подеколи поетикою називають, на відміну від теорії літератури, ту частину літературознавства, яка вивчає її конкретні сегменти (композиція, поетичне мовлення, версифікація і т. п.), наявні спроби замінити її одним з напрямів теорії літератури – стилістикою, присвяченою висвітленню поетичного мовлення. Інколи поняття “поетика” використовують для обслуговування певних локальних потреб розкриття жанру (роман у віршах, притча та ін.), цілісні системи творчих засобів письменника, стильових тенденцій або літературних напрямів, зокрема історичних закономірностей їхнього розвитку [1, с. 542].

Німецьке літературознавство зауважує на подвійному значенні терміну поетика. Літературні праці ХVІІ – ХІХ століть досліджують її як вчення та науку про віршування, про його сутність та вплив, його види та засоби виразності. Сьогодні зазначається, що поетика є важливою складовою різних наукових галузей: як теорія віршування вона є часткою літературознавства, як рефлексія над формою прояву літературних творів – частка естетики, у вивченні літературних засобів виразності – частка стилістики. Підручники з літературознавства підкреслюють постійні зміни у розвитку поетики від античних часів до ХХІ століття. До ХVІІІ століття характер терміну поетики зумовлював низку нормативних правил для створення та оцінки літератури, але саме у цей час наступає руйнація класичної форми поетики [2, с. 134 – 140].

Початок зміни повідомило впливове, альтернативне античному та середньовічному вченням, німецьке дослідження поетики належить М. Опіцу, який у 1624 році оприлюднив свою працю “Книга про

німецьку поетику” [3]. Здебільшого вона передає німецькою мовою повідомлення про розвиток поетики в епоху античності, дає практичні вказівки щодо віршування та наголошує на тому, що німецька мова також є мовою для поезії. На відміну від античних творів про поетику в своїй книзі М. Опіц виділяє природній хист письменника, його творчі сили при складанні твору. Ця думка була підтримана і розроблена його наслідувачами у багатьох працях присвячених вивченню поетики.

Новий напрям думок в німецькому літературознавстві взагалі та конкретно у теоретичній роботі над поняттям “поетика” у XVIII столітті зумовив літературний рух “Буря і натиск”: замість нормативної поетики та заснованої Аристотелем теорії наслідування прийшло поняття генія. Надалі у практичній стороні справи при виникненні та у побудові твору домінувала точка зору письменника. Минаючи канони встановлених класичною поетикою правил, Й.В. Гете та Ф. Шиллер внесли нове бачення у віршування, естетику komponування твору та теоретичні питання щодо його побудови.

Згодом визначним моментом для змін стала трансформація літературної сучасності і проростання різних інновацій майже у всіх літературних галузях. Експліцитною ознакою цієї зміни стала радикальна зміна перспективи: поетика втратила її основоположний характер, що протягом тисячоліть встановлював правила і був визнаним на всіх рівнях. Замість нього поетика звертає свій фокус на розгляд та дослідження окремого твору.

Для авторів XX століття, і німецькомовні письменники, звичайно, не стали винятком, саме слово поетика втратило сенс загального, обов’язкового порядку. У сучасному німецькому літературознавстві поетика в класичному сенсі займає тіньову позицію, тепер по суті поетика займається розглядом та дослідженням окремого літературного твору і його особливого місця в літературному космосі.

Розвідки російських та українських науковців у XX столітті також привнесли багато цікавих думок, нових теорій з приводу поетики. Особливий слід залишили праці В. Виноградова, який вважав, що через поетику можна дослідити закони та механізми побудови твору. Поетика пов’язана з його формою і “намагається охопити не лише явища поетичного мовлення, але й найрізноманітніші сторони будови літературних творів” [4, с. 14]. Отже, поетика виходить з поєднання сюжету, композиції, образів персонажів, мови твору та ін. Також він підкреслював, що “...проблеми композиційного спаявання і поєднання частин художнього цілого... вимагають комплексного підходу – і лінгвістичного, і літературознавчого” [4, с. 187]. І тільки зв’язаність елементів твору може відтворювати його поетику. Всі елементи художньої структури літературного твору утворюють цілісну злитість естетичного об’єкту. Форми цієї структурної цілісності й злитості літературного твору і способи її реалізації історично змінюються як по жанрам, видам, так і по методам художньої композиції [4, с. 206].

Цьому питанню присвячували свої праці М. Бахтін, В. Жирмунський, Б. Томашевський. Я. Мукаржовський підкреслює постійний розвиток поезики і зазначає, що “головна увага поезики завжди звернена на взаємозв’язки між окремими елементами твору і на їх безперервні зрушення у процесі розвитку” [5, с. 31]. Дослідник наголошує, що еволюція поезики впливає і на сам твір: “Динамічність поезичної структури торкається і кожного окремого твору, оскільки художня побудова залежить не тільки від тексту, але й від поезичної традиції, на фоні якої художній твір сприймається” [5, с. 31]. А розкрити сутність твору допоможе “...аналіз таких окремих елементів поезичної структури твору, мовленневих і тематичних, їхніх взаємозв’язків, які обертають поезичний твір у єдине ціле” [5, с. 32].

Багато німецьких дослідників ХХ століття займаються розглядом історичного минулого поезики, доповнюючи цей опис представленням сучасного етапу її розвитку. Німецькомовний літературознавчий простір, присвячений вивченню поезики, формують наступні дослідження: “Історія поезики. Нарис” Х. Вігманна, де він коротко, але чітко та виразно інформує про релевантні поетологічні позиції, “Словник літературознавчих творів” Р. Г. Реннера та Е. Хабекоста, який є корисним посібником, який представляє усі наявні поезики, починаючи з античності, в одному параграфі [6].

У передмові до нового видання книги Х. Г. Рьотцера, що присвячено поезиці, В. Юнг підкреслює вікову проблематику поезики – її широту. По-перше, це “вчення про мистецтво поезії” та теорія поезії. На його думку, вона була і є саморефлексією митця, теоретичним аналізом, його самовиправданням та підбадьорюванням [6]. Х. Г. Рьотцер пропонує своє теоретичне обґрунтування даного поняття: від самого початку його слід розуміти як “допомогу при розумінні” та “поняття, яке описує та пояснює композиційну різноманітність, елементи окремих жанрів та мовних засобів” [7, с. 153]. Вчений більше розглядає теоретичне підґрунтя, авторська саморефлексія не береться ним до уваги.

Ще одне часто вживане та обговорюване тлумачення належить Ю. Кюнелю, яке він створив для збірки Метцлера “Основні поняття літературознавства”. Там з усього історичного розвитку поезики виділені три основні систематичні моменти: “Поетика (гр. “поезичне мистецтво”), вчення про поезичне мистецтво. Поєднує у різних пропорціях теорію поезії, нормативно-практичні вказівки до “правильної” творчості та критику поезії; приписує, напр., певним жанрам *належні*, доцільні поезичні методи (форми вірша, *Generadicendi*, поділ на акти, побудову тощо), з’ясовує питання переймання чужих віршованих розмірів, римування, специфічного поезичного добору слів, формування рядка <...> Зосереджена особливо на віршованій творчості, прозу приписує до риторики. Мала відчутний вплив на європейську літературу, розквіт у Ренесансі та бароко; у ХVІІІ ст. все більше набуває форми літературної критики і змінюється естетикою, яка намагається систематично пояснити



всі мистецтва, навіть не літературні, також стилістикою, у ХХ ст. – теорією літератури, важливим попередником і базою якої вона є [9, с. 181]. Отже, ще з античних часів під поетикою розуміється роздум над літературним мистецтвом, а саме рефлексією твору і його впливом, саморефлексією митця. Це неодмінно веде до розмірковування над основними поетологічними поняттями, жанрами, їхніми ознаками тощо.

Сьогодні поетика стала часткою філології. Під цим терміном тепер розуміється прагнення зазирнути у внутрішній світ твору, що є тотожним зануренню у внутрішній світ індивідууму. У кожному художньому творі мистецтво ніби починається заново, а критика стає продуктивним продовженням написаного на іншому рівні.

Для того, щоб визначити особливості поетики сучасної німецькомовної автобіографії, необхідно з'ясувати, яке ж поняття ми вкладаємо в цей термін. Розглядати його ми будемо в тісному зв'язку з поняттям “художності”, адже якщо дотримуватися певних “правил”, встановлених поетикою, можна скласти твір, що має художність. Художність пов'язана з якісними параметрами літературного твору, а поетика служить розкриттю художності в кожному конкретному випадку [10, с. 142]. У будь-якому жанрі мемуарної прози, і автобіографія не є винятком, дуже цікаво простежити цей взаємозв'язок через тісне сплетіння художніх форм та документальної природи. Як зазначає О. Галич “індивідуальна поетика мемуариста, що виявляє себе щоразу в конкретному творі, в результаті аналізу та узагальнення дає можливість виносити на суд громадськості спостереження над поетикою спогадів у цілому” [10, с. 142]. Він багато уваги у своїх теоретичних працях цьому питанню присвячує і убачає, що “... поетика не повинна пов'язуватися тільки з формою твору, вона обов'язково включає в себе і змістові елементи” [10, с. 37].

Таким чином, спираючись на вище згадані визначення провідних закордонних та вітчизняних вчених, зокрема О. Галича, доходимо висновку, що поетику складають певні компоненти, цілісність і єдність яких є головним принципом komponування твору. Усі компоненти повинні бути налаштовані на головне завдання, а саме – відтворення неповторної структури даного твору. Розглядаючи його необхідно дослідити функціональність, взаємовплив, взаємозв'язок складових компонентів поетики.

Наприклад, якщо звернути увагу на особливості німецьких автобіографій, то можна помітити, що перші, так звані “справжні” автобіографії, написані німецькою мовою, були звернені до Бога і мали яскраво представлене релігійно-сповідальне забарвлення. Наступні – розкривали громадську позицію автора, його служіння літературному мистецтву. Автобіографії перших десятиліть ХХ століття привнесли більше звернення автора до власної особистості, пізніші автобіографічні твори набули особливої поетики. Їхню художню своєрідність формують особливі елементи сюжетобудови. Метафоризація як смислотворче,

стильове та структуробудуюче явище стає часто вживаним прийомом оповідачів автобіографії. У ній метафора, як троп поетичного мислення та перехід інтуїтивного осяяння у сферу раціональних понять, набуває смислотворчого та стильового значення й здатності впливати на структурну побудову тексту. Ще однією з найуживаніших одиниць створення поетики німецькомовної автобіографії є протиставлення полярно спрямованих концептів, наприклад, війни – миру. Після Другої світової війни без введення їх у контекст твору не обходиться майже жоден оповідач німецькомовної автобіографії. З цим елементом пов'язаний також компонент поетики як відтворення авторської ідентичності крізь призму війни. В сюжетній структурі багатьох автобіографій можна помітити елементи монтажної організації. Монтажне бачення стало новою естетичною категорією кіномистецтва ХХ століття, яке було запозичене літературою. Монтажний метод мислення є основою для вираження стилю твору. Сюжетна структура автобіографії може бути представлена різними епізодами, монтажними фрагментами складеними в розділи. Отже, монтажний метод – своєрідна основа для побудови сюжетної структури автобіографії. Частотним елементом є фактографічний стиль, який дозволяє авторові приховати емоції та сухо викладати події власного життя.

Отже, під аналізом поетики автобіографічного твору ми розуміємо вивчення процесу створення його художності. Якщо проаналізувати сюжет, композицію, засоби втілення авторської свідомості, час, простір, художню мову автобіографії, можна визначити її художню специфіку.

### **Література**

- 1. Літературознавчий словник-довідник** / [за ред. Р. Т. Гром'яка]. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с.
- 2. Jeßing B., Köhnen R.** Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft. / B. Jeßing, R. Köhnen. – Stuttgart : Metzler Verlag, 2007. – 424 s.
- 3. Opitz M.** Buch von der Deutschen Poeterey / M. Opiz. – Ditzingen : Reclam Verlag, 2002. – 214 s.
- 4. Виноградов В.** Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 25 с.
- 5. Мукаржовський Я.** Структуральная поэтика / Я. Мукаржовский. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1996. – 480 с.
- 6. Poetik.** Geschichte und Entwicklung // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.deutschesfachbuch.de/info/detail.php](http://www.deutschesfachbuch.de/info/detail.php).
- 7. Rötzer H. G.** Art. Poetik. Im Buch Literarische Grundbegriffe / H. G. Rötzer. – Bamberg : Buchner, 1995. – 231 s.
- 8. Erll A.** Literatur und kulturelles Gedächtnis: Zur Begriffs- und Forschungsgeschichte, zum Leistungsvermögen und zur literaturwissenschaftlichen Relevanz eines neuen Paradigmas der Kulturwissenschaft, in Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Bd. 43. / A. Erll. – Berlin : Duncker & Humblot, 2002. – S. 391 – 400.
- 9. Літературознавство.** Словник основних понять / Під ред. Б. Будний, А. Цяпа, В. Дячун. – Тернопіль : Богдан, – 2008. – 277 с.
- 10. Галич А. А.** Украинская

писательская мемуаристка: Природа, эволюция, поэтика: Автореф. дисс. на соискание науч. степени докт. филол. наук : спец. 10.01.08 / А. А. Галич . – К., 1991. – 48 с.

**Скляр Н. В. Специфіка поняття “поетика” та особливості його розкриття в межах автобіографії**

Об’єктом вивчення у пропонованій статті стало поняття “поетика”. Після розгляду історії його вивчення у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві, пропонується більш детальне висвітлення цього питання у німецьких літературознавчих працях. Окрему увагу приділено розкриттю специфіки поетики німецького автобіографічного тексту.

*Ключові слова:* поетика, автобіографія, художність, композиція.

**Скляр Н. В. Специфика понятия “поэтика” и особенность его раскрытия в рамках автобиографии**

Объектом изучения в предложенной статье стало понятие “поэтика”. После рассмотрения истории его изучения в отечественном и зарубежном литературоведении, предлагается более детальное освещение этого вопроса в немецких литературоведческих работах. Особое внимание уделено раскрытию специфики поэтики немецкого автобиографического текста.

*Ключевые слова:* поэтика, автобиография, художественность, композиция.

**Sklyar N. V. Specificity of the notion “poetics” and the peculiarity of his disclosure in autobiography**

The object of studying in the given article is the notion “poetics”. After the history’s consideration of his learning in the Ukrainian and foreign study of literature, the most detailed clearing of this question in the German literature works is proposed. The special attention is paid to the disclosure of specificity of poetics in the German autobiography text.

*Key words:* poetics, autobiography, artistry, composition.

УДК 94(477) "19"+929 Суровцова

**Л. М. Якименко**

**“БАНДУРИСТ У ВИШИВАНІЙ СОРОЧЦІ”:  
СПОГАД-НАРИС НАДІЇ СУРОВЦОВОЇ  
ПРО ГНАТА ХОТКЕВИЧА**

Надія Суровцова – людина непересічна, наділена колосальною життєвою силою, причетна до визначних історичних подій, яка на ідейних перехрестях складної й неоднозначної доби виборювала свою позицію, яка попри весь драматизм своєї долі намагалася бути не пасивною жертвою обставин, а повноправним творцем нового життя, нового світу. Надія Віталіївна з тих постатей у літературі та культурі України, що крізь роки проносять естафету поколінь, естафету людської чистоти й порядності, вірність ідеалам, які для них ніколи не стануть фразою, зручним прикриттям, знаряддям пристосування, а назавжди залишаться ідеалами, що світять і ведуть. Уже саме життя Н. Суровцової, її доля, її шлях – це і роман, і нарис історії нашої країни, нашої культури, і матеріали для цікавого етико-психологічного трактату. Вони мають велике значення передусім з огляду на сам об’єктивний матеріал – багатий, різноплановий, схоплений і “сфотографований” чітким, спостережливим, небайдужим оком [5, с. 103 – 104].

У фондах пам’яті письменниці за її тривале, трагічне, багате подіями та зустрічами життя зберігалися спогади про цілу галерею людських постатей, більш або менш відомих, приятелів, друзів чи недоброзичливців петербурзького, віденського та харківського періодів життя, але всі вони – діти своєї епохи. Біографічний та автобіографічний базис слугував для письменниці невичерпним і благодатним джерелом її творчості; художньо опрацьовані життєві перипетії лягли в основу багатьох літературних шедеврів Н. Суровцової: “Спогадів”, “Листів”, збірки оповідань “По той бік” та “Колимських силуетів”.

Для Надії Суровцової 1965 р. був багатим на події, на зустрічі, на нові знайомства й відновлення старих. Хоча вік давав про себе знати (їй було 69 років), підточувала хвороба, турбували господарські клопоти, але письменниця випромінювала вражаючий оптимізм, що бринить у кожному її слові, у кожному листі, написаному в той час. “Чудесне життя, а буде, вірю, ще краще. І хочеться жити, бодай бачити, бодай чути” [7, с. 567]. Такий молодечий запал Надія Віталіївна черпала зі своїх подорожей Україною – відкривала для себе то нову, то вже читану сторінку у власному житті. Досить продуктивними, багатими на приємні несподіванки, переповненими позитивними емоціями були відвідини “Західної столиці” – Львова та “орлиного гнізда” – Карпат, де “люди чудесні, околиці, там себе почуваєш, немов у казці якісь старовинні, а рідні”, – пише в невимовному захопленні мемуаристка до доброго

знайомого Юрія Корчака-Чепурківського про свою поїздку на Західну Україну в 1965 р.

Н. Суровцова навіть уявити не могла, що під час екскурсії музеєм Івана Франка в селищі Криворівні, вона познайомиться з дружиною Гната Хоткевича Платонідою Володимирівною – “милою людиною” [7, с. 567], яка на той час працювала в музеї. “Темної зоряної ночі згадували ми Гната Мартиновича. Чимало нового, невідомого розповіла мені його друг-дружина. Перегортаються в пам’яті сторінки яскравого небуденного життя, встає образ багатогранної людини...” [6, с. 79], – для Надії Віталіївни ця маленька пригода мала своє продовження. Н. Суровцова за своє тривале, але з крутими та непередбачуваними поворотами буття навчилася цінувати такі подарунки долі і в подібних випадковостях вбачала своєрідну компенсацію за ті втрати, які несла вона протягом десятків років.

Для людей її покоління Г. Хоткевич “був романтичним символом українського руху, любові до Батьківщини, її минулого, сучасного та майбутнього, і його многогранний талант відтворився ... в літературній та музичній творчості” [6, с. 77].

Гнат Хоткевич – український письменник, мистецтвознавець, музикант, актор, режисер. На початку минулого століття він був одним із лідерів українського культурного руху в Харкові, сприяв відродженню кобзарства на Україні, організував аматорський театр, разом із Д. Антоновичем, Б. Каменським, О. Катренком навіть створив видавничу спілку “Вс. І. Гуртом”, яка випустила чотирнадцять творів Т. Шевченка, літературний спадок І. Франка [3, с. 1136].

Надія Суровцова познайомилася з відомим бандуристом, коли той приїхав до Умані з концертною програмою десь у 1910 р. на прохання учасників місцевого “Літературно-художнього гуртка”. Громадське життя міста обмежувалося бібліотекою, самодіяльними концертами, танцями та літературно-художнім гуртком. Подією в місті ставали гастролі артистів. Авторка згадує про концерт скрипаля Ерденка, про виступи різних театральних труп, про зимовий цирк, та особлива ніжність і чуттєвість струменять із рядків Суровцової, де вона пише про приїзд письменника-бандуриста Гната Хоткевича. Чи могла знати тоді ще юна гімназистка у “неформенному платтячку”, що “пізніше життя судило зустрічатися з ним за дуже відмінних обставин, і тому всі вони запам’яталися чітко” [8, с. 30]? А поки що... людей повна зала, молодий бандурист у вишиваній українській сорочці зі стрічкою-краваткою на високому комірі, голубі очі, невеличкі вуса, приємний тенор і добірний репертуар українських пісень. Захоплення, овації, перші незабутні враження.

Чотирнадцятирічна дівчина зі щемом у серці слухала ліричні романи, що чергувалися з суворим епосом козацьких історичних дум під акомпанемент бандури. Замітки про ці та інші сторінки культурного

життя Умані, що з'явилися в місцевій газеті, були першою пробою пера, першим літературним досвідом майбутньої журналістки та письменниці.

Через шість десятків років Надія Суровцова напише про цю подію, як про послання долі: “Як билося тоді моє дитяче серце! Мабуть, ці хвилини й визначили для мене вибір дальшого життєвого шляху” [6, с. 77]. Саме тому зустріч із Платонідою Володимирівною була таким приємним сюрпризом. Жінки заприятелювали, між ними розпочалося активне листування. П. Хоткевич мріяла оселитися в Івано-Франківську, аби мати можливість їздити до Києва, до Харкова в пошуках матеріалів про легендарного чоловіка. Великим було і її бажання відвідати Умань, Софіївку, “побачити ті місця, про які оповідав колись Гнат Мартинович” [4, ф. 284, спр. № 1613, арк. 1].

У 1967 р. планувалося відзначення в Москві дев'яносторіччя з дня народження Гната Хоткевича. Платоніда Володимирівна домовилася з редакцією журналу “Україна” і з головним редактором В. Вільним про те, що вони друкуватимуть спогади сучасників, які особисто знали Гната Мартиновича. У листах від 29 грудня 1966 р. та 23 березня 1967 р. П. Хоткевич звертається з проханням до Надії Віталіївни “написати коротенькі спогади про ті молоді роки у Ленінграді, ...тим більше, що до революції я Гната Мартиновича не знала” [4, ф. 284, спр. № 1624, арк. 1], а “ви так цікаво розповідаєте про його виступ і як гостили гостя з України” [4, ф. 284, спр. № 1615, арк. 1].

“...Концерт скінчився. В супроводі овацій зник із залу та надовго зник з мого життя бандурист у вишиваній сорочці, і тільки його ліричний тенор бринів у моїй душі”, – на цій сумно-ліричній ноті завершувала Надія Віталіївна свою оповідь про першу зустріч із видатним митцем і плавно переходила до нової сторінки й у своєму житті, і в житті Гната Мартиновича. Суровцова після закінчення Уманської гімназії вступила до петербурзьких Вищих Бестужевських курсів на історичний та правничий факультети. Українське студентство об'єднувалося в земляцтва, діяльність яких спрямовували та координували викладачі. “У нас була Олександра Яківна Єфименко, доктор історичних наук, яка багато років читала курс української історії”, – пригадує Надія Суровцова.

Після придушення в Москві грудневого повстання в 1906 р. Гнат Хоткевич емігрував до Галичини, де в с. Красноїлові організував Гуцульський театр, із яким багато гастролював по Галичині, Буковині та Польщі. Потім повернувся до Наддніпрянської України, редагував журнал “Вісник культури і життя”. У роки Першої світової війни очолював літературно-науковий відділ Українського товариства ім. Григорія Квітки-Основ'яненка в Харкові [3, с. 1136]. У цей час Гнат Мартинович двічі відвідав Петербург на прохання саме Олександри Єфименко. Вона запропонувала йому прочитати курс лекцій з історії України, особливо акцентувавши увагу студенток на боротьбі українців Австро-Угорщини за свій університет у Львові.

Платоніда Володимирівна в “Збірнику науково-дослідної кафедри історії української культури” за 1934 р. знайшла спомини чоловіка про відвідини “Північної Пальміри” і про плідну співпрацю з Олександром Єфименко: “Багато гарних вечорів провів я в Олександрі Яківни, яка влаштувала мене читати короткий курс історії України на вищих жіночих курсах, щось вісім чи десять лекцій. Дали мені найбільшу аудиторію, слухачок збиралося душ по двісті” [4, ф. 284, спр. № 1616, арк. 2]. Ніби в унісон вторить йому у своєму нарисі Надія Віталіївна: “Аудиторія була переповнена, зібралися не тільки звичайні слухачі Єфименко, але і студенти інших факультетів” [6, с. 78]. Гнат Хоткевич читав курс українською мовою, і лише сім – вісім слухачок були цим незадоволені, мовляв, “вони прийшли сюди набувати знання, а як їх набувати, коли слухатимуть лекції незрозумілою мовою” [4, ф. 284, спр. № 1616, арк. 2]. На що лектор доречно та влучно зауважив, що “..коли б читалися лекції навіть болгарською мовою, то й тоді вони не могли б сказати, що нічого не розуміють, а українська і російська мови близькі між собою” [4, ф. 284, спр. № 1616, арк. 2]. Г. Хоткевич розповідав про галицьке студентство, про проблеми національного характеру. Блискавицею гумору згадувалося Надії Суровцовій оповідання про випадок із дідичем парламенту, який, об’їжджаючи своїх виборців, спитав у візника, галицького селянина, чи подобається йому конституція, а той відповів: “Е, панночку, перебулисьмо панщину, перебудемо й конституцію!” [6, с. 77]. Одним словом, лекція галицького гостя та виконання ним українських народних пісень у музичному супроводі бандури справили величезне враження на петербурзьку молодь і запам’яталися більшості на все життя. Про все це Суровцова розповідала Платоніді Володимирівні, яка була в захваті від таких “ексклюзивних” подробиць і в кожному листі знову й знову заохочувала своїми проханням уманську адресатку: “Писати прошу так, як згадуєте – нічого не скорочуйте – у споминах кожне слово дороге” (лист від 5 квітня 1967 р.) [4, ф. 284, спр. № 1616, арк. 2]. Характерним та показовим було зауваження у вересневому епістолярії за 1967 р.: “Пишіть про все, що пам’ятаєте і рахуйте, що для редакторських ножиць мусить бути доля” [4, ф. 284, спр. № 1620, арк. 3].

Літературна діяльність Гната Хоткевича розпочалася оповіданням “Грузинка”, що вийшло друком у львівському журналі “Зоря” в 1897 р. У 1902 р. в Харкові побачила світ збірка його творів “Поезія в прозі”. А далі одна за одною з’являються його збірки оповідань “Життєві аналогії” (1903 р., 1928 р.), “Гірські акварелі”, “Гуцульські образки” (1914 р., 1915 р., опубліковані в 1931 р.), п’єси, написані для Гуцульського театру, “Довбуш” (1909 р.), “Гуцульський рік” (1910 р.), “Непросте” (1911 р.), роман “Берестечко” й тетралогія “Богдан Хмельницький” (1929 р.) та інші [3, с. 1136]. Надія Суровцова у своєму нарисі-спомині пригадує, що саме з останнім романом пов’язана була наступна її зустріч із Гнатом Мартиновичем.

Після петербурзького “чаювання” шанованого українця Олександром Єфименком у професорській, на якому “подавала чай” тоді ще юна Надія, шляхи Суровцової та Хоткевича знову розійшлися. Він переїхав до Харкова, був організатором і викладачем учительських курсів з українознавства, викладав українську літературу в зооветтехнікумі, вів клас бандури в музичному інституті. Надію Віталіївну чекала зовсім інша доля. У складі дипломатичної місії Директорії, як секретар прес-бюро, Суровцова 31 грудня 1918 р. виїздить на Версальську мирну конференцію, але потрапити до Франції українським представникам не вдалося через відсутність віз, тому вони змушені були оселитися у Відні, Варшаві, Берліні та інших західноєвропейських містах. Надія Суровцова тривалий час жила та працювала на літературній і журналістській ниві в австрійській столиці.

Повернулася вона на батьківщину в 1924 р. й оселилася в Харкові. Саме тут, у будинку письменників імені Еллана Блакитного, відбулося читання Г. Хоткевичем своєї чергової книги “Богдан Хмельницький” та її обговорення присутніми. “На кафедрі стояв немолодий вже чоловік і, помітно хвилюючись, читав свій твір молодим українським письменникам. ... Прокладав для нас стежки у передреволюційну добу. Ми, молоде покоління, були йому вдячні за це”, – зафіксувала подію пам’ять, слово оживило спомин про харківську зустріч Надії Віталіївни із Гнатом Мартиновичем.

А далі... “темна хвиля, що накопилася пізніше, драматично відбилася на долі письменника” [6, с. 78], і не менш трагічно – на долі Надії Суровцової. Надію Віталіївну заарештували 6 грудня 1927 р. і звинуватили в польсько-німецькому шпигунстві, за що вона отримала п’ятирічне ув’язнення на Соловецьких островах, які згодом замінили камерою-одиначкою в Ярославському політизоляторі.

Тюремне чернецтво перервала поїздка до Харкова. Зловісний процес “СВУ”, що відбувся вже після арешту Н. Суровцової над так званими “внутрішніми емігрантами” (академіком С. Єфремовим, професором Й. Гермайзе та ін.) розпочав brutальне нищення більшовиками всього свідомо українського. Майже одразу по завершенню арештів учасників Союзу визволення України СПО ГПЦ УССР заговорили про “Український національний центр” (“УНЦ”, 1931 р.), а через два роки – про “Українську військову організацію” (“УВО”, 1933 р.). В обох цих справах “проходила” Надія Суровцова. Професор М. Боженко не виключає того, що якщо б вона іще на той час не була заарештована, то обов’язково потрапила б за ґрати [1, с. 12]. Ці припущення не безпідставні. Надію Віталіївну привезли до Харкова для того, аби вона підписалася під сфабрикованою енкаведистами проти Чечеля, Мазуренка, Шрага, Грушевського “справою УНЦ”.

Н. Суровцову кинуто до чергової харківської внутрішньої в’язниці ГПУ, де на неї чекало досить серйозне випробування на міцність. У сусідній камері ув’язнені намагалися налагодити зв’язок із



новоприбулою, навчаючи її табірної абетки. Це навіть розвеселило жінку – за чотири роки табірних поневірянь цією “грамотою” вона володіла досконало. Після недовгого “перестукування” Надія Віталіївна з’ясувала, що її “братами по нещастю” були не хто інший, як Василь Петрович Мазуренко, добрий знайомий ще зі студентських літ, та Гнат Мартинович Хоткевич.

Гнат Хоткевич був заарештований 23 лютого 1938 р. у Харкові, звинувачений у шпигунстві та створенні контрреволюційної націоналістичної організації. Цю останню зустріч письменниці змальовує у своїй книзі “Спогади”: “В цій кам’яній невеселій камері, крізь грубу брилу, умовним стуком ...ми розмовляли біля свого смертного порогу, уманська дівчина і молодий бандурист. Сивина зрівняла наші голови, епоха долі” [8, с. 252]. Цей епізод (“готова новела з трагічним кінцем”, за визначенням авторки) з’явився у видрукуваних мемуарах Суровцової завдяки клопіткій науковій та бібліографічній праці упорядниці її творів – Лесі Никанорівни Падун-Лук’янової, котра отримала рукописний російськомовний уривок споминів про Г. Хоткевича від Л.О. Гусевої в 1989 р. і доповнила ним “Спогади” Надії Віталіївни, що стосувалися її тимчасового перебування в Харківській в’язниці в липні 1930-х рр. Через кілька днів після описаних подій Суровцову несподівано повернули назад до Ярославського політизолятора. “Кільце замкнулося” [8, с. 252], – і лише пам’ять здатна була його розімкнути, а талановита творча натура авторки опредметнити в нарисі його початок і кінець, адже це була остання зустріч, останній “перестук” у їхньому житті: за постановою “трійки” Гната Хоткевича стратити 8 жовтня 1938 р. у підвалі харківського управління НКВД [3, с. 1026], а Надії Віталіївни випала тридцятирічна подорож-спокута радянськими таборами, в’язницями, спеціальними поселеннями.

“Воно перервалося, це життя, Хоткевич не дожив до нашого “сьогодні”... Але творчість його переживе ще не одне покоління”, – підсумовувала сказане про “ясноокого володаря своїх думок” письменниці в нарисі-спомині, нарисі-реквіємі. Російськомовний варіант тексту авторка на прохання Платоніди Володимирівни надіслала на ім’я доцента філологічного факультету Московського державного університету Зозулі Михайла Микитовича, який мав передати матеріал для друку в грудневому номері журналу “Вопросы литературы”. “Я гадаю, що по російському у Вас вийде дуже гарно” [4, ф. 284, спр. № 1620, арк. 1], – заохочувала уманську колегу П. Хоткевич.

Надія Віталіївна передала нарис разом із супровідним листом, у якому дякувала російському вченому за щире зацікавлення у дослідженні життя та творчості українського письменника, музиканта, художника й за гідне вшанування його пам’яті. Україномовний варіант Платоніда Володимирівна радила надіслати їй для вміщення в журналі “Україна”. Рукопис нарису міститься у відділі рукописів ЦНБ

ім. В.І. Вернадського, сучасний читач має змогу ознайомитися з його змістом у дев'ятому номері журналу “Слово і час” за 1990 р.

Ця невелика мемуарна перлина має характерний підзаголовок “Із спогадів сучасника”, не випадково вказаний письменницею, адже вона була переконана в тому, що “сучасників Хоткевича залишилося небагато” [4, ф. 284, спр. № 47, арк. 1], “все вужчим стає коло людей, що знали його особисто, що перебували на різних етапах життя під впливом цієї чарівної людини” [6, с. 77]. Авторка не намагається аналізувати його творчість чи надмірно перенасичувати текст зайвими деталями – для неї важливо показати місце Хоткевича в її власному житті, відтворити ту дивну ауру, ті незвичні емоції та враження, які супроводжували кожен їхню зустріч, наповнити метафоричним, символічним значенням чергову появу на її творчому та життєвому шляху легендарної постаті Гната Мартиновича.

Цій меті й підпорядковано структуру, перспективний заголовок та сюжет нарису. На неповних трьох сторінках тексту письменниці вдалося вмістити події шести десятків років завдяки “пружинності” часопросторового континууму літературного твору. Читач не знає, що було до і що було після кожної із чотирьох описаних зустрічей Надії Суровцової й Гната Хоткевича, маємо у своєму розпорядженні лише той “виток спіралі”, де їхні долі перетнулися й знову розійшлися на тривалий час.

“Мені хочеться навести кілька малюнків таких особистих зустрічей”, – обумовлює сюжетну канву Надія Віталіївна. На синтаксичному рівні для поєднання таких “малюнків” авторка послуговується своєрідними інформативними реченнями-містками типу “перша з них (зустрічей – Я.Л.) відбулася десь у 1910 р.”, “вдруге стрінулися значно пізніше у Петербурзі», «після революції ми зустрілися знову” [6, с. 77 – 79] – дистантна когезія, виражена словами одного семантичного ряду з темпоральним значенням, розмежовує текстовий континуум на віддалене минуле та авторське сьогодні з чіткою вказівкою на його хронотоп – 1965 рік, Карпати. Сполучники й частки (наприклад, “І ось аж тепер...” [6, с. 78]) слугують засобом увиразнення логічних та темпоральних відношень між частинами тексту.

Образ Гната Хоткевича твориться авторкою на основі описово-інформативного та аналітико-стверджувального прийомів. Уважний читач одразу зауважить відсутність будь-якої критики на адресу героя нарису, натомість має місце до певної міри оспівування, романтизація, навіть героїзація, що досягається за рахунок використання таких засобів контекстуально-синонімічного увиразнення мовлення, як епітетів (“чарівна людина”), метафор (“романтичний символ українського руху”, “ясноокий володар моїх думок”), синекдох (“молодий голос співає про Морозенка”, “його ліричний тенор бринів у моїй душі”), персоніфікацій (“ідуть ланкою герої його книжок, воскресає його творчість”), перифраз (“бандурист у вишиваній сорочці”); на синтаксичному рівні – це градація

й ампліфікація (“його вивчають, перевидають, обирають темою дисертацій, про нього пишуть критичні статті, проводять вечори, присвячені його пам’яті”), окличні речення (“як билось тоді моє дитяче серце!”), про його арешт і розстріл говорить евфемізмом (“темна хвиля, що накопилася пізніше, драматично відбилася на долі письменника”). Грішить текст недоречним використанням засобів словотворчого вираження мовлення: кальками (“учбовий заклад”, “оприділили вибір”), русизмами (“юмор”, “многогранний”), просторіччями (“шклянка”), історизмами (“хлоп”), мовними штампами (“капітальна наукова праця”) та інше.

На особливу увагу заслуговує образ бандури в нарисі. Для Суровцової – це символ любові до України, до її минулого, до її народу, це могутній акумулятор національної наснаги; її срібні струни – ключ до духовного джерела української історії. “Ліричні романси та козацькі історичні думи” під акомпанемент народного інструменту змушували тамувати подих, закохуватися у своє, рідне, обирати життєвий шлях служіння національній ідеї. Авторка окреслює постать Хоткевича саме крізь призму його музичного дару: його спів, ліричний тенор, голос, “що полонить уяву” домінують у зоровому та слуховому сприйманні образу бандуриста. Це не просто літературно-художній засіб. Письмениця натякає, що саме за свою любов до бандури, до української етнографії та фольклору й постраждав Гнат Мартинович.

Не завадить нагадати про ареал його роботи на народознавчій ниві саме в Харкові, радянській столиці України: у 1926 р. вів клас бандури у музичному інституті, у 1927 р. займався організацією Державної капели бандуристів імені Тараса Шевченка; крім того, написав низку музичних творів – “Гуцульська сюїта”, “Репертуар для бандури”, наукові розвідки та навчальні посібники в галузі історії й мистецтвознавства – “Богдан Хмельницький”, “Гетьман Іван Мазепа”, “Григорій Савич Сковорода”, “Музичні інструменти українського народу”, “Підручник гри на бандурі” та перший самовчитель у 1929 – 1930 рр. [3, с. 1026].

Про ставлення радянських властей до кобзарства та бандуристів цинічно, але справедливо зауважив Юрій Смолич: “Кобза містить у собі досить велику небезпеку, адже вона тісно пов’язана з націоналістичними елементами української культури... На кобзу давить середньовічний мотлох жупанів та шароварів” [2, с. 46]. Коли більшовики закріпилися біля керма української влади, на зміну “кобзарському ренесансу” 1917 – 1921 рр. прийшло залякування кобзарів і бандуристів, а то й фізичні розправи над ними.

Офіційним підґрунтям для таких дій став особливий циркуляр НКВС від 24 січня 1925 р. “Про проведення обліку жебраків”. Для того, аби “покласти край професійному жебракуванню” з міліціонерів і співробітників Наркомату внутрішніх справ створювалися спеціальні комісії, які “брали пачками жебраків, що грали на лірах, бандурах чи

гармошках і направляли їх до спеціальних розпридільників” [2, с. 47]. Зрозуміло, що живими звідти ніхто вже не виходив.

У 30-х рр. радянське керівництво перейшло у рішучий наступ проти “класового ворога”, “шкідників, що проводять ворожу роботу” – кобзарів та бандуристів. Їм інкримінували “розстрільні” 54 – 10, 54 – 11, 54 – 6 статті Карного кодексу УРСР, у яких ішла мова про антирадянську діяльність та про створення й участь в контрреволюційних організаціях. У середині 1930-х рр. влада провела безпрецедентну акцію. Було оголошено, що в Харкові проводиться Всеукраїнський кобзарський з’їзд, на який запрошувалися всі виконавці народних дум. На нього прибуло близько 200 – 300 народних виконавців, яких чи не одразу заарештували, а згодом – розстріляли. Радянське керівництво “приручило” лояльних кобзарів і створило “ручні” капели бандуристів [2, с. 48], перед тим знищивши національну суть унікального культурного народного явища кобзарства.

У такий небезпечний час Гнат Хоткевич досліджував історію рідного краю, вивчав народні інструменти, оспівував та героїзував творчість лірників, кобзарів та бандуристів і поплатився за це життям. Та для його сучасників, таких як Надія Суровцова, ще довго у душі, у серці “бриніла бандура, а молодий голос співав про Морозенка”. Радувало і вселяло надію те, що в єдиній об’єднаній Україні ростуть молоді талановиті люди, які продовжать справу видатного музиканта й шануватимуть пам’ять митця, що не дожив до нашого “сьогодні”.

### **Література**

- 1. Боженко М.** Надія Суровцова у справах “УНЦ” та “УВО” / М. Боженко // Українське слово. – 1996. – 7 березня. – 1996. – С. 12.
- 2. Владимир Гнида.** Идейные бродяги / В. Гнида // Кореспондент. – 2009. – № 37. – С. 46 – 48.
- 3. Довідник з історії України (А – Я):** Посібник для середніх загальноосвітніх навчальних закладів / [за заг. ред. І. Підкови, Р. Шуста]. – К. : Генеза, 2002. – 1136 с.
- 4. Інститут рукопису Національної бібліотеки ім. В. Вернадського (ІР НБУВ).** Ф. 284, спр. № 1613 – 1621. Листи Платоніди Володимирівни Хоткевич до Надії Віталіївни Суровцової.
- 5. Коцюбинська М. Х.** Мої обрії: В 2 т., Т.2. / М. Коцюбинська. – К. : Дух і література, 2004. – 386 с.
- 6. Надія Суровцова.** Спогади про Гната Хоткевича / Н. Суровцова // Слово і час. – 1990. – № 9. – С. 77 – 79.
- 7. Суровцова Надія.** Листи / Н. Суровцова. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, Кн. 1. 2001. – 704 с.
- 8. Суровцова Надія.** Спогади / Н. Суровцова. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1996. – 432 с.

**Якименко Л. М.** “Бандурист у вишиваній сорочці”: спогад-нарис Надії Суровцової про Гната Хоткевича

У статті здійснено літературознавчий аналіз спогаду-нарису Надії Суровцової про Гната Хоткевича. На прохання дружини Г. Хоткевича

Платоніди Хоткевич письменниця розповіла про своє знайомство й зустрічі з відомим українським драматургом, етнографом, бандуристом за різних обставин, у різних місцях. Вона згадує цікаві факти з життя Г. Хоткевича, пише про культурні заходи в Умані, Петербурзі, Харкові, у яких він брав участь. Аналіз егодокумента дозволяє простежити творчу еволюцію авторки та виявити стильові особливості її мемуарної спадщини.

*Ключові слова:* нарис, мемуари, арешт.

**Якименко Л. М. “Бандурист в вышитой рубашке”:  
воспоминание-очерк Надежды Суровцовой об Игнате Хоткевиче**

В статье осуществляется литературоведческий анализ очерка Надежды Суровцовой об Игнате Хоткевиче. По просьбе жены И. Хоткевича Платониды Хоткевич писательница рассказала о своем знакомстве и встречах с известным украинский драматургом, этнографом, бандуристом при разных обстоятельствах, в разных местах. Она вспоминает интересные и неизвестные факты с жизни И. Хоткевича, пишет о культурных мероприятиях Умани, Петербурга, Харькова, в которых он принимал участие. Анализ эгодокумента позволяет проследить творческую эволюцию писательницы и выделить стилевые особенности ее мемуарного наследства.

*Ключевые слова:* очерк, мемуары, арешт.

**Iakimenko L. M. “The bandura player in the embroidered shirt”:  
Nadiya Surovcova’s memoirs-sketch about Ignat Khotkevich**

The article is dedicated the analysis of Surovcova’s memoir about Ignat Khotkevich. Writer has told about meetings in different places with well known Ukrainian playwright, ethnographer, the bandura player, at the desire Ignat Khotkevich’s wife Platonida. She recollects the interesting and unknown facts since I. Hotkevich’s life. She writes about cultural actions with participation Khotkevich at Uman’, St. Petersburg, Kharkov. The analysis of this document allows to investigate creative evolution of the writer and to allocate style features of her memoirs inheritance.

*Key words:* essay, memoirs, arrest.

## **Мова художніх творів**

УДК 811.161.2'374.26:821.161

**О. В. Коваль**

### **АЛЮЗИЯ ЯК ЗАСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ МОВНОЇ КАРТИНИ СВІТУ ЮРІЯ КЛЕНА**

На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки актуальними лишаються дослідження функцій алюзії в художньому дискурсі письменників. Це пов'язано зі зростанням інтересу до прихованих засобів передачі інформації у тексті.

Вивченням алюзії у лінгвостилістичному аспекті займалися І. Арнольд [1], Ю. Лотман [2], Г. Лушников [3], І. Смирнов [4], Ю. Сологуб [5] та інші. Дослідники розглядали це явище багатоаспектно, особливо як один із параметрів інтертекстуальності. На думку науковців, алюзія – це згадка імені того чи іншого персонажу, засіб попередньо продуманого використання слів, які стосуються мистецьких творів чи фактів культури. За визначенням А. Тютенка, алюзія є різновидом натяку, який вказує через відповідний знак (що може належати до будь-якої семіотичної системи) на певний культурний денотат [6, с. 5].

Кожний художній твір ставить свої естетичні та поетичні завдання, кожний автор вживає алюзії в “унікальному середовищі”, що, відповідно, вимагає індивідуального підходу до їх вивчення [4, с. 94].

Мета нашої роботи – аналіз стилістичних та художньо-естетичних функцій алюзії як засобу відображення мовної картини світу Юрія Клена.

Алюзії виконують найрізноманітніші функції, які допомагають відобразити характерні риси художнього дискурсу. Навмисне повторений чужий вислів (словесний образ) у новому контексті “несе додаткове семантико-стилістичне та ідейне навантаження [7, с. 25].

За допомогою алюзії автор передає своє бачення ситуації. Іноді митець не може прямо висловити свої думки та відношення до тієї чи іншої проблеми. Як прийом іносказання, майстер слова використовує алюзію. Вона стає основою поетичного ефекту та за своєю природою здатна привернути увагу читача до певних подій.

У художньому мовомисленні Ю. Клена алюзії займають чільне місце. Їх джерелом стають зразки світової та української літератури й історії, що вказує на високий рівень європейської освіченості “неокласика”. Характерними для митця є як традиційні, так й індивідуально-авторські інтерпретації різних сюжетів та образів.

Зразком для створення оміряного образу поета як незалежної творчої особистості від умов часу стає образ славетного філософа.

Трансформуючись у поезії “Сковорода”, він “допомагає розкрити основну ідею твору – призначення “мудрості”, актуальність якої нині полягає в тому, щоб з хаосу створити світ” [8, с.16]: *“Піти, піти без цілі і мети... / Вбирати в себе вітер і простори, / І ліс, і лан, і небо неозоре. / Душі лише співають: “Цвіти, цвіти!” / Аж власний світ у ній почне рости, / В якому будуть теж сонця і зорі. / І тихі води, чисті і прозорі. / Прекрасний шлях ясної самоти. / Іти у сніг і вітер, в дощ і хугу / І мудрості вином розвести тугу”* [11, с. 176]. Алюзією на життя й діяльність українського мандрівного філософа є уривок з іншого твору Ю. Клена: *“Колись тут життєрадісним аскетом / блукав мудрець у морі трав, / що був філософом і був поетом, / і світську славу занедбав. / Його Господь водив по цих дорогах. / Благословив він ніч і день / і насадив серед ланів розлогих / свій “Сад Божественних пісень”* [11, с. 231].

Характерним для поетичного словника Ю. Клена є створення алюзій на ґрунті казкових персонажів. Авторський неологізм **централить Рада** відсилає читача до часів правління Центральної Ради (1917 – 1918 рр.). За допомогою персонажа Шехерезада із казки “Тисяча і одна ніч” Ю. Клен характеризує діяльність цього уряду, Універсал поет називає казкою, якій не судилося здійснитись у реальному житті: *“По всіх містах, немов весняний шал, / гуде Універсал. / В старому Києві централить Рада. / Та це ж розпочала Шахерезада, / в надхмарне царство кинувши місток, / одну з своїх казок. / Вона підмішує в давнини мед / сучасний вінегрет”* [11, с. 156].

Митець уживає у своїй мовотворчості реалію “**перо жар-птиці**” Цей казковий елемент стає символом недовгочасної влади над українськими землями С. Петлюри: *“Перо Петлюра видер у жар-птиці, / а он у президентській багрянці / білобородий дядько Чорномор, / зовсім як мухомор”* [11, с. 156].

Січневий мороз поет порівнює із казковим персонажем Коцієм, таким же лютим і безжалісним: *“Мов пес, голодний вітер виє, / І вслався трупом чорний брук, / А Січень в образі Коція / Плете гірлянди з мертвих рук”* [11, с. 91].

Митець створює алюзії, опосередковані приказками та прислів'ями, що натякають на типові життєві ситуації. Такі стандартні словесні формули, вироблені народною мудрістю, допомагають увиразнити характеристику певних обставин, за яких відбувається дія в конкретному поетичному творі: *“Страшні, нечувані це гасла / штурляє він [Ленін], мов кості псам, / і за майбутній сир у маслі / купує души дешевий крам* [11, с.149].; *Рівнина польська, мертвий обрій, / розтягий Віслою простір. Та тужать козаки хоробрі: / цей край їх нудить, як Сибір. Тут загостили недобитки / в бою потрощених колон. Та світу божого не видко: / чужа гостина – як полон”* [11, с. 165].

Згадуючи часи голодомору в Україні, Ю. Клен вживає вираз: *“А дядьків син / В голодний рік подавсь до міста. / І у чоботях без халяв / Він*

десь у кам'яній пустелі, / **Як пес у ярмарок пропав**" [11, с. 90]. Ним поет яскраво відображає долю українського народу та байдуже ставлення радянського керівництва до людського горя.

Як й інші "неокласики", Ю. Клен торкається проблем культурного розвитку. З осудом він висловлюється про новочасних пролетарських поетів: "**Вода промов їм ллє свій струм на млин, / І, мов гриби, ростуть з землі поети, / Які виспівують похід машин**" [11, с. 126].

Іноді митці створюють вирази, за своєю будовою подібні до фразеологічних зворотів: "*Життя біжить, мінливе і химерне, / кипить, шумуючи, мов катаракт. / Ось брижа пронеслась – і не поверне. / Час – між двома безчассями антракт*" [11, с. 134]; "*Життя – як дим: його й рука не вловить*" [11, с.134]. "*О, краще в ріднім краї вмерти, / ніж у чужому жити, як пан*" [11, с. 166].

Знаходимо у творах Ю. Клена алюзію на жанр казки. У поемі "Попіл імперій" автор неодноразово використовує цей прийом, підкреслюючи, що надії на краще життя – це нездійсненна мрія: "*Був дід, мав на городі хату. / Він мав трьох молодих синів / і яблуню мав розсохату / серед малинових куців. / Та стали яблука щезати. / Хтось їх на досвітку краде. / І ось три ночі вартувати / по черзі кожен син іде... / Здобуде він [Іван] собі **жар-птицю** / між неприступних скель гірських, / а з нею разом цар-дівичю, / що в шатах ходить золотих. / Його нога розтопче гада, / бо ж те перо – то талісман, / який дарує щастя, владу. / І зробиться царем чабан*". Митець вдруге звертається до образу "**перо жар-птиці**", але вкладає в це поняття інший зміст. Ця реалія символізує прозріння народу та його свободу: "*Не марив я про царства, а, як діти, / забавки прагнув, думку мав одну, / щоб тим **пером** у темряві світити. / А як піймав би **птицю вогняну**, / то хай над цим ланом подільським лине / і сяє загравою по ночах / на всю широку, буйну Україну!.. / Та де, де кубла тих чарівних птах?" [11, с. 137].*

Образ України поет вбачає в головному персонажі дитячої казки "Гидке каченя": "*А то, бува ще, швець розкаже казку, / про те мале, погане каченя, / якого всі терпіли тільки з ласки. / Його соромилася вся рідня. / Було воно незграбне, довгов'язе. / Ладом воно не вмiло і ходить / і бігало лише до перелазу. / Було йому з качками важко жити. / За виродка його в родині мали, / якого навіть не пускали в світ / і в добрім товаристві зневажали, / бо плямував він весь качкарський рід... / Не раз скубла те каченятко мати, / і все воно ховалось в будяках. / Коли ж йому зміцніли білі крила, / воно побачило раз на ставку / гурт лебедів, що воду борознили, / пишаючись в низькому лозняку... / І враз, відчувши в собі дивну силу, / птах, пасербиць качок, метнувсь, поплив. / Міцні напнулись груди, мов вітрила, / які несуть його до тих птахів. / Там, наче квіти велетенських лілій, / гойдалися і плавали вони. / Всім сріблом сніжним пер своїх лисніли. / І в дзеркалі прозорім глибини, / напоєному променями рясно, / в яким вони, обдарувавши став / щедротами, відбилися прекрасні, / він враз себе побачив – і пізнав*" [11, с. 137]. Раптовий перехід



від казки до суворой реальності, відбувається через застосування звертання, ускладненого поширеною прикладкою: “*О Україно, Лебедю мій ясний!*” [11, с. 138]. Дійсно, поету болять за його рідний край. Як гидке каченя, якого всі штовхають і знущаються з нього, шукає Україна своєї долі. Та колись вона нарешті розправить крила, підніме голову і стане вільною і сильною державою. Таку надію висловлює митець рядками свого твору.

У своїй мовотворчості Ю. Клен застосовує жанрову форму молитви, якою завершує поему “Прокляті роки”. Традиція молитовного слова передбачає надзвичайну щирість почуттів того, хто звертається до Бога. Автор узагальнює, зводить в одне ціле тяжкі долі всіх, хто жив у “прокляті роки” і постраждав від тоталітарного режиму. Не знайшовши правди на землі, митець шукає захисту в Бога для невинно закатованих і страчених, для тих, кого “зламала” сталінська система, для своєї рідної України: “*Тож помолімося за полонених, / Які у морі бурянім пливуть, / Та ще за страждущих і угнетених, / Які шукають марно світлу путь, / За всіх в снігу зажива погребених, / Які шляху додому не знайдуть. / Над ними, Господи, в небесній тверді / Простри свої долоні милосерді!... / За всіх, кому зруйновано їх житла, / Кого безжально кинули в тюрму, / Що радість їм ніколи не розквітла. / О, тільки дотиком легеньким рук, / Позбав їх, Господи, страждань і мук!... / Тож ревно помолімося за всіх, / Кого сувора доля не пригорне, / Хто не зазнав ні радості, ні втіх, / За всіх, кого нещадно чавлять жорна, / Кому завмер у горлі криком сміх, / Чиї неясні дні, як ночі чорні. / Ти, Боже, їх у темряві не кинь, / Благослови їм шлях серед пустинь*” [11, с. 128 – 129]. Отже, поетична трансформація традиційної жанрової форми допомагає відтворити основну молитовну ситуацію: індивідуальне переживання митця за біль і страждання людей та його звернення до вищих сил із проханням порятунку. На думку І. Даниленка, використання жанру молитви “дозволяє поетові значно урізноманітнити ліричні ситуації й смислові відтінки висловлювання відповідно до морально-етичних та історіософських доміант його світогляду” [9, с. 41].

У поетичній мові “неокласиків” установку на алюзивне сприймання тексту можуть задавати слова або цілі вислови іншомовного походження. Джерелом цих вкраплень виступають фрази із латинської, французької, німецької, польської мов, які автор вживає як в оригіналах, так і вітчизняною транслітерацією. Головне стилістичне завдання, яке виконують подібні словесні конструкції – шаржування, “пародіювання іншомовної значенневості з алюзивним її переносом у власне художнє мовомислення” [10, с. 6]: “*Як прикрашали чорні грона дір / Оту струнку червону колонаду, / Той **almae matris** царствений ампір!* (Мати-годувальниця (лат.) [11, с.109]; *Так, піймана гачком нехитра риба / На Мотузку, протягнутім між жабр, / Танцює те, що зветься **danse macabre***” (Танець смерті (фр.) [11, с. 110]; “*Poetae maximo*” (я згоден з тим!) / Раз Зеров написав йому в присвяті. / Чи ж означало **Maximus** –

“Максим“? / Чи, може, мало слово те віддати / Ту найприкметнішу з усіх прикмет, / Якою визначався наш поет?” (Поет найбільший (латин.) [11, с. 119]; “Пливуть у шумі хвиль уривки літ. / Їх течія несе в далеку безвість. / Колись казав премудрий Геракліт, / що **“Panta rei”**: пробіг потік і щез він, / він вже не той, бо інша в нім вода, / і хвиля, що тепер пливе, не та вже” (слова Геракліта: все тече (грец.) [11, с. 132 – 133]; Колись приймуть тебе з любов’ю, / затаючи душу в інші сни, / паризький брук, залитий кров’ю, / і дальній вітер чужини. / Побачиш, як те військо браве, / мазурці вірне і жінкам, / **“uciekać będzie do Warszawy”** / і кине здобич голякам” (Тікати буде до Варшави (пол.) [11, с. 162 – 163]; “Коли тебе сурма твоєї туги / Покличе знов у рідний дальній край, / Де ждуть тебе безчестя і наруги, / Слова над пеклом Дантовим згадай: / **“Per me si va nella citta dolente”** / “Сюди йдучи, в скорботу і відчай, / Надії мусиш знищити дощенту” (Крізь мене йдуть у селище печалі (італ.) [11, с. 78]. За допомогою цього рядка з напису на брамі Дантового пекла Ю. Клен характеризує життя українського народу.

У мовотворчості Ю. Клена також використані мотиви твору “Слово о полку Ігоревім”. Автор згадує події під час втечі князя Ігоря із полону, якому допомагав половчанин Овлур. Посилаючись на них, митець намагається висловити свої переживання і почуття солідарності з репресованими поетами: “Якби ж то вам, серця одягли в кригу, / Згадати шлях, яким помчався Ігор! / Якби ж я **Овлуром для вас міг стати** / І вам коня підвести за рікою! / Якби ж я свистом гасло міг подати, / Чекаючи за темною тайгою! / Щасливий сон: сурма, мечі і рать, / Степ шелестить високою травою, / І вже під радісний весінний дзвін / Веселим шумом нас стрічає Дін...” [11, с. 120].

Отже, характерною ознакою художнього доробку Ю. Клена є широке використання прийому алюзії. Автор по-новому переосмислює образи античних, біблійних персонажів та фольклору, історичних постатей минулого і сучасності. Неперевершеними у мовотворчості поета є зразки використання таких жанрових форм, як казка та молитва.

Наявність алюзій на художні твори української та світової літератури, сюжети античних і біблійних міфів зумовлена прагненням Ю. Клена знайти природну і соціальну гармонію в умовах духовної руйнації, краху загальнолюдських та суспільних цінностей, а також є засобом відображення оригінального бачення світу митця.

## **Література**

**1. Арнольд И.** Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. Арнольд // Сборник статей / [науч. ред. П. Е. Бухаркин]. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – 444 с. **2. Лотман Ю.** Текст у тексті / Ю. Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 430 – 441. **3. Лушникова Г. И.** Интертекстуальность

художественного произведения: [учеб. пособие] / Г. И. Лушникова. – Кемерово, 1995. – 81 с. **4. Смирнов И. П.** Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) / И. П. Смирнов. – СПб., 1995. – С. 8 – 140. **5. Сологуб Ю. П.** Интертекстуальность как лингвистическая проблема / Ю. П. Сологуб. – М., 1999. – С. 51 – 57. **6. Тютенко А. А.** Структура і функції алюзії в пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 – “Германські мови” / А. А. Тютенко. – Харків, 2000. – 20 с. **7. Мельничук А. С.** О роли мышления в формировании структуры языка / А. С. Мельничук // Язык и мышление. – М. : Наука, 1967. – С. 74 – 88. **8. Зварич В. П.** Стилєтворчі функції традиційних образів у поезії “неокласиків”: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 – “Українська мова” / В. П. Зварич. – Тернопіль, 2002. – 20 с. **9. Даниленко І.** Модифікація жанрового канону молитви в ліриці Євгена Маланюка / І. Даниленко // Слово і час. – 2005. – № 1. – С. 36 – 41. **10. Ігнатенко М.** Алюзія у словесній творчості Т. Г. Шевченка / М. Ігнатенко // Дивослово. – 1999. – № 2. – С. 4 – 8. **11. Клен Ю.** Вибране / Ю. Клен. – К. : Дніпро, 1991. – 460 с.

**Коваль О. В. Алюзія як засіб відображення мовної картини світу Юрія Клена**

У статті досліджуються мовностилістичні особливості використання в художньому доробку Ю. Клена прийому алюзії, джерелом якого стали зразки світової та української літератури й історії. З’ясовано, що в поезіях митця алюзія є одним із основних засобів індивідуально-авторського відображення мовної картини світу.

*Ключові слова:* алюзія, ремінісценція, інтертекстуальність, мовна картина світу.

**Коваль О. В. Аллюзия как способ изображения языковой картины мира Юрия Клена**

В статье исследуются стилистические особенности употребление в поэтических текстах Ю. Клена прием аллюзии, источником которого стали образцы мировой и украинской литературы и истории. Установлено, что в стихотворениях автора аллюзия является одним из основных способов индивидуально-авторского изображения языковой картины мира.

*Ключевые слова:* аллюзия, реминисценция, интртекстуальность, языковая картина мира.

**Koval’ O. V. Allusion as a way of the image of a language picture of the world of Yury Klen**

In article stylistic features the use in the hint J. Klen’s poetic texts of reception the allusion the source of it were patterns of the world and Ukrainian

literature and history. It is established that in poems of the author the allusion is one of the basic ways of the individually-author's image of a language picture of the world.

*Key words:* language picture of the world, allusion, reminiscence, intertextuality, expressiveness.

УДК 811.111'373

**З. О. Митяй**

**ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ  
ДІЄСЛІВ ГОВОРІННЯ У МОВІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ  
П. А. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО**

Сучасна епоха є “епохою семантики” (Ю. Д. Апресян), центральне місце якої серед інших лінгвістичних дисциплін зумовлюється основною функцією мови – бути засобом кодування певної інформації. Семантика дієслів говоріння викликає значний інтерес тому, що є важливою складовою мовленнєвої діяльності. Крім того, значення дієслова містить інформацію про суб'єкт говоріння, його комунікативний намір, про адресата, спосіб здійснення та інші характеристики мовленнєвого акту. Починаючи з 60-х років ХХ ст., значення дієслів говоріння докладно розглянуто та проаналізовано в роботах багатьох мовознавців: В. П. Бахтіної, Л. М. Васильєва, Т. П. Ломтева, З. В. Нічман, І. М. Кобозевої, М. Я. Гловинської та ін. Функціональний аспект вивчення дієслів говоріння здійснюється в дослідженнях у порівняльному аспекті (Т. В. Кочеткова) або ж аналізу в межах одного мовного стилю, насамперед художнього. На сьогодні вже достатньо повно вивчені склад і семантична структура цього класу дієслів у художньому мовленні в цілому (Н. Г. Благова, Л. К. Жулинська, О. Г. Ковалевська, М. К. Милих та ін.), а також у художньому мовленні різних авторів (А. І. Кудрявцева, Л. Г. Бабенко, Н. С. Болотнова, Л. С. Вікулова, Н. С. Петруничева, Ж. С. Питиримова, Г. С. Пузін, Л. С. Теплякова, Ю. В. Беспалова та ін.). Проте, незважаючи на численні роботи, ця лексична група залишається багатогранною та цікавою для проведення нових лінгвістичних досліджень.

Актуальність нашого дослідження зумовлюється вивченням потенціалу лексики мовленнєвої дії у романі Павла Загребельного “Диво”, в якому лексичні одиниці говоріння – це одна з найпродуктивніших за частотою вживання груп.

В основу нашого дослідження покладено класифікацію дієслів мовлення Н. Гут, яка виділяє три класи дієслів говоріння, що означають власне акт говоріння (казати, говорити, промовляти, висловлюватися),

зміст мовлення (розказувати, зауважувати, заперечувати, протестувати, пояснювати, застерігати, вирішувати) та особливості акту говоріння і способу промовляння (гомоніти, бурчати, кричати, шепотіти, гукати, белькотіти) [1, с. 39].

Підґрунтям методики дослідження лексики мовленнєвої дії в художньому тексті є “системно-функціональний аспект, який поєднує в собі риси системного і функціонального аналізу” [2, с. 83]. Відповідно до зазначеного підходу досліджуваними одиницями є одиниці визначеного рівня (у даному випадку лексико-номінативного), а середовищем – текст, що репрезентує функціональний різновид мови – мову художньої літератури.

Форми й засоби передачі чужого мовлення залежать від ситуації спілкування, мети й призначення повідомлення. У художньому творі важливо не тільки передати зміст, а й схарактеризувати автора певного висловлювання і те, за яких обставин та в який спосіб його мовлено. Тому письменники широко використовують у своїх романах дієслова говоріння, які покликані допомогти читачеві краще зрозуміти поведінку та вчинки персонажів твору.

У нашому дослідженні ми звернулися до роману “Диво” – “одного із найчитабельніших авторів” [3, с. 348] сучасності Павла Архиповича Загребельного, в якому автор майстерно використовує дієслова говоріння різних функціонально-семантичних класів.

Дієслова, що означають власне акт говоріння (*казати, мовити, говорити, промовляти*) характеризують зовнішній бік усного мовлення героїв, загальний процес говоріння, в якому не виражений зміст чи манера висловлювання. Цей клас дієслів не розкриває емоційний стан персонажів, а знайомить читача із загальною характеристикою того чи іншого художнього образу через його мовлення. Так, наприклад, вже з одного висловлювання інженера, якому автор не надає імені, оскільки це персонаж другорядного плану, і влучної характеристики автора, зрозуміло, що герой знаходиться у доброму гуморі і захопленні від побаченого (“– *Ореанда, – глибоко зітхаючи від насолоди, проказував інженер*”). Щоб розкрити образ художниці Таї, письменник підбирає дієслова, які здатні розкрити сором’язливість та інтелігентність майстрині, вишуканість її манер, потужний інтелект, котрий постійно потребує глибоких вражень, нових ідей, що стимулюють роботу душі (“– *Ви пробачте, – сказала, наближаючись до них, художниця*”). Вона тактовна до своїх співрозмовників, вміє уважно слухати їх, навіть коли сама зайнята іншою справою (“– *Так, так, – відмикаючи двері, говорила Тая*”). Щоб підкреслити інтелігентність, чистоту та красу душі незламного духом професора Гордія Отави, який є духовним спадкоємцем майстра Сивоока, П. Загребельний використовує дієслова мовлення, які найточніше відображають високоінтелектуальну та духовно розвинену людину (“– *Не розумію, – обережно промовив Отава*”), котра ні за яких обставин не відступається від свого

покликання служіння простим громадянам (“– *Навіть їх можна виправдати, – знову заговорив Отава*”). Але в деяких ситуаціях він намагається бути досить різким, та ця риса характеру пом’якшується через його вміння володіти собою (“– *Як мені відомо, ніяких зусиль не треба, – спокійно промовив професор*”).

Для характеристики образу князя Ярослава автор використовує дієслова мовлення, які розкривають його поважність та самовпевненість як керівника держави, але разом з тим і заляканість, як простої людини (“– *Хозари від нас далеко, – поважно мовив Ярослав, лякаючись, щоб не перейшла бесіда на справи кийвські*”).

Цей клас дієслів є нейтральним, оскільки утворює лексико-семантичне ядро дієслів, що можуть використовуватися на позначення будь-якого мовленнєвого акту. Найпродуктивнішими є дієслова *мовити* (*промовити*), які характеризують більш поважне та спокійне мовлення (*професор, князь*), найменш вживані – *казати, говорити*, які використовують люди з народу (*інженер, художниця*).

За кількістю вживання дієслова, що характеризують зміст мовлення (*пояснювати, переконувати, погоджуватися, заперечувати, наполягати, цікавитись і т.д.*), є найпродуктивнішою в авторських ремарках роману. Дієслова цього класу позначають процес говоріння через зміст і мету висловлювання та вказують на комунікативний або емоційний аспект мовлення героїв твору. З їхньою допомогою автор розкриває внутрішній світ своїх персонажів, оскільки через мовленнєву характеристику передає риси характеру та поведінки своїх героїв, їхнє бачення світу через призму доби, в якій вони живуть. Так, за допомогою дієслів говоріння, П. Загребельний занурює читачів у знайомство із представниками минулого століття, в яких відображаються риси характеру, притаманні нашим сучасникам. Це – лікар, поет, інженер, яким автор не надає імен, оскільки вони є героями другого плану – люди середнього віку – сучасні, розкуті, певною мірою іронічні, інколи навіть цинічні, адже задоволення власних потреб для них є найважливішим у житті. Самовпевнений поет будь-що прагне продемонструвати публіці свої “шедеври”, тому втручається у розмову, перебиваючи співбесідників (“– *Старі, я прочитаю вам один свій вірш, – втрутився поет*”), але разом з тим він уміє тримати себе у суспільстві, влучно відповідає на закиди Отави (“– *Серед білого сум’яття простирадл і подушок, – повторив поет, вдаючи, що не помітив Отавиної вихватки*”). Зовсім іншим виявляється лікар. Його захоплює краса міста, в яке він потрапив (“– *І велике місто – додав, зітхаючи, лікар*”), цікавиться захопленнями свого товариша вивчати іноземні мови (“– *Цікаво, скільки знаєш іноземних мов ти? – поцікавився лікар*”). Дещо вирізняється серед них інженер, який має спокійний та простий характер (“– *Якщо я її сьогодні запрошу трохи побацати? – спитав інженер*”). А ось з’являється і художниця Таїсія, яка зачаровує лікаря, поета, інженера, котрі постійно живуть у сірій буденності і навіть не намагаються озирнутися навкруги,

щоб досягнути красу природи, не прагнуть вилізти з тієї шкаралупи, що поглинула все їхнє буття, їх цілком задовольняє та тлінна сучасність, яка допомагає їм просто пливати за течією; своїм вмінням слідкувати за собою та одягатися за останньою модою, адже вона була у Москві (“– Ми з Дімою знайомі ще по Москві. Я приблизно знаю коло його зацікавлень, – **відповіла художниця**”). Дівчина тактовна, сором’язлива, інтелігентна, про свідчить вживання нею таких дієслів говоріння, як *обізвався*, *спитала* (“– З вами приємно мовчати, – першою **обізвався художниця**; – А хто з Києва, – **спитала художниця**”), але разом з тим в її характері простежуються дещо різкі, нетерплячі, самовпевнені риси (“– Ти читаєш мені лекцію? – **поцікавилась Тая**”). Вона належить до людей високої культури, їй притаманні екстравагантність, гострота й парадоксальність мислення, широкий емоційний діапазон (“– **ввічливий професорський поцілунок – прокоментувала вона**”).

Образ майстра Сивоока зворушує своєю переконливістю та драматизмом. Народний просвітителю, який за будь-яких умов хоче відбудувати українську святиню – собор – постійно натрапляє на перешкоди. Але герой не згинається під ударами долі. Він сильний духовно, має дар переконання, адже його живить безмежна любов до рідної землі та природи (“– **Справді, поглянь, – наполягав Сивоок**”). Розумний та обдарований, але в дечому наївний (“– А що таке дівчина, – **поспитав Сивоок**”), майстер ні на мить не відступається від свого покликання (“– **Отож, – продовжував розповідь Сивоок**”). Він добросердечний, щирий та вірний друг, адже вміє цінувати найсвятіші моральні заповіді людства. Герой по-справжньому радіє, коли зустрів на своєму тернистому шляху товариша Лучука, який не боїться розділити з ним і щастя, і смуток, та ще й застерігає свого друга від небезпеки (“– А коли її знайде Ситник? – **поспитав Лучук**”). Він вміє влучно сказати (“– Чому ж сам не коптиш м’яса, коли знаєш усі хитрощі? – **поцікавився Лучук**”) та є сміливим та мужнім (“– **Посвердлю стрілами всіх до одного! – похвалився Лучук**”).

Сивоок теж уміє різко сказати, коли знає, що його співрозмовник не правий (“– **Годилося б спитати, чи хочемо до тебе, – похмуро нагадав йому Сивоок**”). Він завжди захищає своїх товаришів (“– **Не вміє він, – відповів за товариша Сивоок**”), не зважаючи ні на які обставини. Дієслова говоріння у контексті художнього твору допомагають митцеві найточніше передати як почуття персонажів, так і їхні настрої та переживання. Адже влучно підібране дієслово найбільш повно характеризує той чи інший момент життя героїв. Мовлення персонажів твору дає найточнішу оцінку рисам їхнього характеру, адже за тією ознакою, як людина говорить, можна багато-що про неї сказати.

Є у творі і гордовитий Борис Отава, який не одразу розуміє захоплення свого батька щодо відбудови собору. Так, він розумний та інтелігентний, оскільки є вченим та знає багато мов (“– **Скільки треба, стільки й знаю, – відповів Отава**”), але разом з тим виявляє грубість

щодо незнайомих людей (“– Геть, – **повторив** Отава і пішов на незнайомого”), бере на себе відповідь за інших (“– Він читає тільки Фолкнера, – **обізвався** Отава”). Оточуючих Борис приваблює неординарністю характеру, своїм особистим поглядом на події, що відбуваються у суспільстві (“– Я був тут учора й звернув увагу, – **почав** Отава знову”), вміє підбадьорити співрозмовника (“– **Кажіть** прямо, – **підбадьорив** її Борис”), завжди намагається зрозуміти, що відбувається в даний момент (“– Куди ви мене везете – **перепинив** йому виrozumлювання професор Отава”). Інколи він може холодно щось нагадати (“– Здається, ви сказали, що тут не жартують, – холодно **нагадав** Отава”), або пояснити оточуючим, що треба робити в тій чи іншій ситуації (“– Або не відповідати, – **уточнив** Отава; – Уявляй, бо так воно є, – спокійно **вів** далі Отава”), стає дещо різким, коли його не сприймають серйозно (“– Я говорю серйозно, так само з тихою злістю **продовжував** Отава”), перебиває співрозмовників (“– Ви хотіли щось передати від штурмбанфюрера Шнурре? – знову **перебив** його Отава”). Батько завжди цікавиться думкою свого сина, адже вони не лише рідні люди, а й колеги (“– Нумо, що скажете, товаришу Отава-молодший? – **звернувся** батько до Бориса”), а син, в свою чергу, звертає увагу Гордія на небезпеку, адже події відбуваються під час Другої світової війни (“– Вороги, – **нагадав** Отава; – Це потрібно вам для блискавичного закінчення війни? – **поцікавився** Отава”). Та Борис наділений і ввічливістю, яку демонструє у звертанні до куми з Літок (“– Скажіть, будь ласка, – **звернувся** до куми з Літок професор”).

Захоплює своїм розумом та влучністю висловлювань князь Ярослав (“– Те, що в людині, безслідно не зезає, – **зауважив** Ярослав”), який намагається вберегти свою державу від руйнувань (“– Не звичен наш народ голіх стін, – **заперечив** Ярослав”), адже розуміє, що влада – це дуже хитка річ, хоча й сам є її представником (“– Ніхто не вимірить, чого більше у владі: будування чи руйнування, – **перебив** його Ярослав”). Він є мудрою та відкритою людиною, тому дає поради, навіть коли знаходиться в похмурому настрої (“– А ти дай здачі, – похмуро **порадив** йому князь”).

Отже, в цьому лексико-семантичному класі, насамперед, можна виділити дві групи дієслів, що виражають загальний характер передачі мовлення та характеризуються спрямованістю на мовленнєву взаємодію (дієслова з семантикою запитання, відповіді, спонукання).

За допомогою дієслів, що означають особливості акту говоріння та спосіб промовляння (*бурчати, хмикати, кричати, гукати, зітхати, шепотіти і т.д.*) Павло Загребельний створює уявлення у читачів про індивідуальні особливості мовлення кожного персонажа. І знову перед нами постає русич Сивоок, талановитий митець давніх часів, який інколи відзначається сентиментальністю (“– Тюха-Матюха! – мало не плачучи, **відбуркнув** Сивоок”), гучністю й виразністю голосу (“– Дядьку, – **чимдуж загукав** Сивоок”). Він – вірний син своєї землі, який ніколи її не



зрадить і намагатиметься прославити її у віках. Інколи майстер може відповісти і з певною грубістю (“– *А тебе не питаю! – відрубав Сивоок; – Ти що! – загукав Сивоок*”). Вірним побратимом Сивоока є Лучук, який завжди супроводжує його на нелегкому життєвому шляху (“– *Стільки золота, – прошепотів Лучук*”), а також допомагає Сивоокові у складних ситуаціях (“– *Боже Свароже, поможи коней зайняти, – забурмотів квапливо Лучук*”). Інколи Лучук має поганий настрій, і щоб підсилити ці емоції у творі, автор використовує нестандартні дієслова говоріння, які на даний момент не зустрічається (“– *У церкві, – прохарамавкав Лучук*”).

Велике значення для роману має характеристика князя Ярослава Мудрого, людини і сина свого часу, в образі якого багато привабливих і водночас жорстоких, а нерідко й підступних рис характеру: далекоглядний, закоханий у книги, прогресивний як розбудовувач Київської держави (“– *Не вір поганським звичаям, – пробурмотів Ярослав*”) – і разом з тим, звичайно ж, виразник інтересів свого стану (“– *Чого претесь! – гримнув на них Ярослав*”), далекий від турбот про життя бідного люду (“– *Діло кажіть, – уривчасто кинув Ярослав*”). Тому письменник надає його мові певної зневаги та самовпевненості (“– *Ну, – пробурмотів нарешті Ярослав*”).

Зображуючи підлого купця Какору, автор намагається розкрити всю свою жорстокість та непримиренність цього персонажа до духовно багатих людей (“– *Ви ж молокососи! – заgrimів купець*”). Він є грізним та могутнім (“– *Я сказав, – гукнув купець*”), тому вважає, що всі повинні йому підкорятися (“– *А візьміть-но за ноги ту падализну та відтягніть отуди в глину, – зареготав купець*”). Та, зрештою, у Какори немає жодних моральних принципів, які б могли повернути його до почуттів любові та милосердя. Про це свідчить і вживання автором різних та брутальних дієслів говоріння щодо характеристики мовлення купця (“– *Чом не п’єш? – переводячи віддих після меду, гримнув купець*”).

Зовсім іншим є мовлення інженера, поета та лікаря, які наділені більш м’яким характером, адже, вони мрійники (“– *Вже уявив нас за цією вітриною! – вигукнув він; – Якби я був сином професора, – зітхнув інженер, – це було б прекрасно*”). А лікар, навпаки, думав про свою молодість, згадував найкращі її моменти, бо починав уже старіти, тому його мовлення вирізняється лагідністю та зітханням про минулі часи (“– *По-моєму, навіть дуже приємна особа, – зітхнув лікар, який починав уже повніти і завжди зітхав, коли бачив струнких молодих жінок*”). Тим часом інженер ніяк не полишав думки потанцювати з гарною дівчиною (“– *І все ж таки я запрошу її на якийсь твістик, – затявся інженер*”), а поет трішки розгнівався, адже не здійснилася його мрія (“– *І встати теж може кожен – вигукнув поет, якому так і не дали прочитати віри про старих жінок*”), лише лікар вигадував якісь асоціації щодо слова “Асторія” (“– *Ще є симпатичне слово – “Асторія”, – докинув лікар*”).

Таким чином, у межах цього класу можна виділити дієслова особливої манери говоріння, яким притаманна певна інтенсивність звучання – нейтральна (шепотіти, бурчати, кричати), а також лексеми, що містять сему “нечітке вимовляння” – бубоніти, бурмотіти.

Дієслова мовлення автор вдало поєднує з широким колом обставинних поширювачів, що увійшли до наукового обігу під назвою “адвербіалій” [2, с. 15]. На думку Ю. В. Беспалової, “граматичним вираженням адвербіалій є прислівники та прислівникові форми, дієприслівники, дієприслівникові й порівняльні звороти. Відповідно до лексичної семантики адвербіалій в дієслівно-адвербіальне поле мовлення входять обставинні поширювачі, що характеризують зовнішній бік мовленнєвого акту, зміст висловлювання, внутрішній та емоційний стан мовця” [4, с. 15].

Н. Г. Ніколаєва зауважує, що “обов’язковий поширювач – це член речення, який прогнозується лексико-семантичною валентністю предиката або загальним значенням висловлювання і надає реченню значеннєвої та граматичної завершеності. Він не може бути вилученим із речення, бо його вживання викликане семантико-синтаксичними, а не контекстними умовами” [5, с. 13].

До найнеобхідніших для повної реалізації дієслівного значення обставинних характеристик належать темпоральні характеристики; характеристики інтенсивності; причини; способу дії; просторової локалізації [5, с. 15].

Розглядаючи лексичні класи адвербіалізацій, головну увагу ми приділили обставинам способу дії, що використовуються письменником для характеристики голосу своїх героїв в акустико-фізіологічному аспекті. Це власне “голосові” характеристики мовлення, які передають спокійну мову персонажів (“– Ну, не будемо сваритися, – **заспокійливо промовив** лікар; – *Не наздоженуть – почуємо їх, – **спокійно відмовив той***”) з урахуванням індивідуальних голосових відмінностей кожного з них (“– *Ти хто? – **спитав хрипко** Сивоок; – Єдиноземець? – не підходячи ближче, **баском спитав той***”), а також виражають силу їхнього голосу (“– *Дунав про це ще з Києва, – **тихо мовив** Сивоок; – Таю, – **майже пошепки сказав він***”).

За допомогою обставин способу дії автор підсилює передачу внутрішнього стану персонажа (“– *А я люблю тільки один удар, – **сказав різко** Отава і підвівся з-за столу; – Отаке, – **розчаровано вигукнув** Лучук*”) та його ставлення до співрозмовника (“– *По-моєму, в тебе було тяжке дитинство, – **незлобливо сказав** лікар; – Це ви? – **вдаючи, ніби щойно впізнав її, сказав черство** Отава*”) або ж до того, про що йдеться (“– *Вважаєш, що так воно й треба? – **лагідніше спитав** Ярослав*”), які виявляються через голос. Це так звані емоційно-оцінні “голосові” характеристики мовлення (“– *Вчений він був бездоганний! – **твердо сказав** Отава; – Люблю тебе, Ситнику, – **розчулено мовив** Ярослав*”).

Вся лексика мовленнєвої дії піддається диференціації за експресивно-стилістичною значущістю може бути поділена на три види: нейтральні слова, слова з позитивними конотаціями та слова з негативними конотаціями. При обґрунтуванні стилістичної диференціації аналізованих одиниць важливим було судження В. І. Шаховського про те, що, по-перше, обставинні уточнювачі своєю семантикою можуть характеризувати дієслова мовлення з обох боків: якісно-кількісного (інтенсиви) й емоційно-оцінного (емотиви), по-друге, емотиви нарівні з інтенсивами є засобом створення підсилювально-виразного ефекту в художньому контексті [4].

Узагальнена мовна характеристика персонажа, не зважаючи на її умовність, усе ж спроможна дати загальне уявлення про інтенсивно-виразний і емоційний малюнок голосу, яким говорять герої П. А. Загребельного. Аналіз смислових відношень, що виникають між дієсловом мовлення та обставинними компонентами у межах мінімального контексту дозволив перш за все виявити, що означені дієслова в одному мінімальному контексті можуть поєднуватися з різною кількістю обставинних характеристик, які конкретизують один і той же або різні аспекти мовлення.

Отже, лексика мовленнєвої дії використовується митцем як сильний стилістичний засіб створення образів і портретних замальовок і є яскравим показником стилістичної своєрідності індивідуальної манери письменника. Дієслова говоріння і контекстуальні поширювачі – невід’ємна складова будь-якого художнього твору, і саме тому кожен автор намагається створити свій, специфічний малюнок мовленнєвого портрета того чи іншого персонажа або товариства. Саме авторські ремарки знайомлять читача і з внутрішнім світом героїв, і їх стосунками з іншими персонажами. П. А. Загребельний не лише прямо оцінює слова й думки персонажів, але й ретельно опрацьовує свої коментарі до їх висловлювань. Стилеві письменника притаманні влучні, яскраві характеристики до реплік героїв, що відображають різнобарвну сукупність їх переживань, тривог і почуттів.

### **Література**

- 1. Гут Н.** Дієслова говоріння в авторських ремарках роману Г. Тютюнника “Вир” / Н. Гут. – Дивослово. – 2007. – № 6. – С. 39 – 41.
- 2. Беспалова Ю. В.** Периферийные глаголы говорения как средство создания речевых характеристик персонажей в повести А. И. Куприна “Поединок” / Ю. В. Беспалова // Русская филология. Украинский вестник. – Харьков, 1999. – №1 – 2. – С. 61 – 62.
- 3. Українська література:** [підручник] / Г. Ф. Семенюк, М. П. Ткачук, О. Г. Ковальчук; за заг. ред. Г. Ф. Семенюка. – К. : Освіта, 2005. – 512 с.
- 4. Беспалова Ю. В.** Лінгвостилістичний потенціал лексики мовленнєвої дії у художньому тексті (на матеріалі творів О. І. Куприна та В. В. Вересаєва): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол.

наук: спец. 10.02.01 – “Українська мова” / Ю. В. Беспалова. – Дніпропетровськ, 2002. – 20 с. 5. **Ніколаєва Н. Г.** Семантично-синтаксична організація речень з дієслівними предикатами мовлення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 – “Українська мова” / Н. Г. Ніколаєва. – К., 2003. – 29 с.

**Митяй З. О. Функціонально-семантична організація дієслів говоріння у мові художньої прози П. А. Загребельного**

У статті розглянуто вживання лексики мовленнєвої дії у романі Павла Загребельного “Диво”, в якому лексичні одиниці говоріння – це одна з найпродуктивніших за частотою вживання груп.

*Ключові слова:* семантика дієслів говоріння, усне мовлення героїв, загальний процес говоріння.

**Митяй З. О. Функционально-семантическая организация глаголов говорения в языке художественной прозы П. А. Загребельного**

В статье рассмотрено употребление лексики языкового действия в романе Павла Загребельного “Диво”, где лексические единицы говорения – одна из наиболее употребляемых языковых групп.

*Ключевые слова:* семантика глаголов говорения, речь героев, общий процесс говорения.

**Mitiay Z. O. Functional-semantic organization of verbs of speaking in the language of prose P. Zagrebelyny**

The paper considers the use of language lexicon of the novel Paul Zagrebelyny “Divo”, where the lexical items of speaking – one of the most widely spoken language groups.

*Key words:* semantics of verbs of speaking, the characters speak, the overall process of speaking.

## **Фольклористика**

УДК 801.81

**І. В. Грищенко**

### **ДЕФІНІЦІЯ ПАТЕРНУ В АСПЕКТІ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ**

Одним з нагальних питань сучасної фольклористики є дослідження глибинних когнітивних структур і процесів людини, які зафіксовані у фольклорі. Тому важливим є визначення специфіки категорії патерну в аспекті фольклористики та залучення процесу дослідження наукових підходів сучасної гуманітаристики. Реалізація цієї мети передбачає виконання таких завдань: проведення аналізу наукових підходів до дефініції патерну, здійснити теоретичне обґрунтування цієї категорії у контексті фольклористики. Для дослідження обраної проблематики було використано описово-узагальнюючий метод.

У процесі дослідження патерну важливе значення мають наукові висновки К. Юнга, Р. Бенедикт, А. Крьобера, К. Клакхона, М. Еліаде, Е. де Боно, Г. Бейтсона, М.-Л. фон Франц, С. Лур'є, А. Гвоздева, Т. Орлової, О. Смольницької та ін., в яких ця категорія отримала обґрунтування з позицій філософії, релігієзнавства, психології, етнопсихології, культурології та інших гуманітарних наук, проте в аспекті фольклористики ця категорія не була об'єктом наукового дослідження.

К. Юнг у статті “Структура несвідомого” (“Über das Unbewußte und seine Inhalte”, 1916) уперше увів до наукового обігу термін “архетип”, наголосивши, що головним є не конкретний зміст, а несвідомий, невидимий патерн. Архетип є вродженою частиною психіки, яка в якості патерну (формотворчого елементу) виявляє структуруючий вплив на психічну активність, зумовлену інстинктами. Архетип є гіпотетичною конструкцією, явищем, яке виявити можна лише за проявами [1]. Проте архетип проявляється у свідомості лише за допомогою деяких проявів, а саме в якості архетипових образів та ідей. Оригінальним внеском К. Юнга було наділення ідеї архетипу психологічним змістом, внаслідок чого архетипи виявляються типовими формами розуміння, тобто зразками, або патернами, психічного сприйняття і розуміння, притаманними кожному індивідові як представникові людської раси [5].

Дефініція категорії патерну почала формуватись у гуманітаристиці на початку ХХ ст. Вважається, що термін “патерн” було запозичено з біології. У галузі гуманітарних наук уперше використаний Р. Бенедикт для визначення загальних “атрибутивів” або “стилів”, які

лежать в основі культур. У книзі “Патерни культури” (“Patterns of Culture”, 1934) вона розвинула нову теоретичну схему вивчення культур, на основі концепції “патернів культури” [7, с. 438]. На її думку, група людей та культура цієї групи утворюють внутрішню цілісну та узгоджену структуру, яка визначає існуючі у суспільстві моральні, духовні, інтелектуальні, релігійні, естетичні форми. У межах кожної культури відбираються та реалізуються певні можливості, які утворюють культурний патерн, який не допускає реалізації інших можливостей, які з ним не узгоджуються, або серйозно обмежує їх реалізацію.

У подальшому А. Крьюбер та К. Клакхон категорію патерну використали у своїй праці “Культура: критичний огляд концепцій та визначень” (“Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions”, 1952), продовживши дослідження патернів у системі культури. Дослідники дійшли висновку, що основні елементи культури, які часто повторюються, повинні сприйматися окремо від соціальної структури. Згідно з цією теорією варто зосередити увагу на вивченні патернів, форми, структури та організації у культурі: патерни мистецтва, релігії, філософії, технології, науки набувають свій характерний зміст незалежно від окремих індивідів. Усі рівні культури трактуються як такі, що підлягають процесу патернуванню. Не ігноруючи проблеми соціальної структури, розглядаються глибокі структурні патерни соціальної організації, які укорінилися і найменше піддаються трансформації. Частина культури складається з норм або стандартів поведінки. Проте, друга частина складається з ідеологій, які виправдовують або раціоналізують певні відібрані способи поведінки. Насамкінець, кожна культура включає широкі загальні принципи відбору і підпорядкування, на основі яких формуються патерни поведінки [8].

М. Еліаде започаткував дослідження патернів релігії. У своїй монографії “Патерни у порівняльному релігієзнавстві” (“Patterns in Comparative Religion”, 1958), відзначаючи невичерпну новизну способів релігійних феноменів, все ж виокремив патерни як певні класифікаційні моделі, які полегшують їх дослідження. “Методологічна концепція моделей-патернів Еліаде багато у чому близька до архетипів Юнга. Еліаде використовував і термін архетип, у значенні близькому до термінів ієрофанія, форма, патерн, парадигма, прототип, трансцендерна модель і т. д.” [9, с. 107]. М. Еліаде виділяє 2 види патернів: 1) прототипові моделі – певна першопочаткова ідеальна форма, основа для наслідування (Космічне Древо, Древо життя і т. д.), 2) історичні моделі – різноманітні історичні форми проявів цієї моделі (Іггдрасиль, Древо пізнання Добра і Зла) [9, с. 110]. Іггдрасиль – дерево, на якому провисів 9 днів пронизаний списом верховний бог Одін.

Е. де Боно у праці “Механізм розуму” (“The Mechanism of Mind”, 1969) запропонував новий підхід до мисленнєвого процесу, процесу сприйняття, заснований на моделі самоорганізованої інформаційної структури, та використав поняття патерну. На його думку, у ході

мислення спочатку сприймається інформація, а потім обробляється. Для розуміння процесу сприйняття інформації необхідною умовою було з'ясування природи патернів, або шаблонів. Головною функцією патернів є розпізнавання інформації. Мова і спілкування були б неможливими без системи патернів: слова виконують функцію кодів. Достатньо лише використати код, і він активує у свідомості усю інформацію, якою б нам хотілося його наділити. Код діє як початок патерну, і мозок рухається, дотримуючись патерну, викликаючи різні асоціації. Е. де Боно запропонував просте визначення патерну: якщо перехід від теперішнього стану до наступного відбувається з вірогідністю вище випадкової, то присутній патерн. Дослідник дійшов висновку, що усі психологічні та психологічні дані людини вказують на те, що по відношенню до сприйняття людський мозок є системою, яка створює та використовує патерни [2].

Базовими категоріями епістемологічної теорії Г. Бейтсона, які викладені у його працях “Кроки до екології розуму” (“Steps to an Ecology of Mind”, 1972) та “Розум і природа” (“Mind and Nature. A Necessary Unity”, 1972), є поняття “патерн” і “метпатерн”. У дослідженні доведено різницю між патерном та архетипом. На думку дослідника, оригінальна дефініція поняття “патерн” сягає поняття надмірності у складній системі та можливості за наявною частиною системи робити обґрунтовані висновки як про приховану від спостерігача її частину, так і про всю інформаційну систему. Звичайно, щоб це було можливим, у системі повинні онтологічно бути присутніми стійкі взаємини складових її елементів. За наявності таких стійких взаємин елементів системи можна, звичайно, говорити, що система репродукує зразок, який сприймають як епістемологічний шаблон. Цілком зрозуміло, що смислове навантаження та епістемологічний зміст понять “патерн” та “зразок” за такого підходу суттєво відрізняються. Якщо сутність патерну – це надмірність у системі, то сутністю зразка є його потенційна або актуальна можливість бути “шаблоном”, “планом” для відтворення чого-небудь. Інший приклад використання категорії патерну – це приналежність конкретної людини то тієї або іншої спільноти. Так можна виділити поведінковий патерн, який відрізняє німця від китайця або християнина від мусульманина. У цьому випадку, патерном будуть специфічні властивості людського мислення, які висловлені у надмірності поведінки або мови [4].

М.-Л. фон Франц у праці “Архетипові патерни у чарівних казках” (“Archetypal Patterns in Fairy Tales”, 1980), застосовуючи символічний, асоціативний підхід до аналізу казок, проводить осмислення крос-культурних мотивів, а також відкриває невичерпне джерело для розуміння патернів сновидінь. Для проведення дослідження вона використала інтерпретації кількох казок (данської, іспанської, китайської, французької, африканської). Досліджуючи їх сюжети за допомогою методів юнгіанівської психології, фон Франц намагається з'ясувати культурні особливості різних країн і про те загальне, що

об'єднує різні гілки людської цивілізації. М.-Л. фон Франц, досліджуючи чарівну казку, дійшла висновку про наявність у казкових текстах патерну, “який узгоджується з несвідомим кожної людини, а тому казка запам'ятовується краще” [12, с. 15 – 16].

А. Гвоздев у розвідці “Про патерни, навчання та ефективність” (“О паттернах, обучении и эффективности”), намагаючись з'ясувати поняття патерн, доходить висновку, що у загальному сенсі цього слова – стійкі, повторювані елементи структури, шаблони. Основні якості патерну: знаючи, що людина бачить якийсь елемент патерну, вона може відновити його увесь повністю. На його думку, внутрішні патерни кожної людини впливають на формування групових патернів [3].

О. Смольницька у статті “Руни як архетипові патерни в перекладених І. Я. Франком давньоскандинавських балладах” досліджує вплив рунічного патерну на несвідоме. У ході дослідження авторкою було встановлено, що в архаїчніших джерелах рунічний патерн є деструктивним впливом на несвідоме й водночас виявлено нові психічні можливості; пізніші твори, які зазнали християнського впливу подають рунічний патерн виключно як позитивний та естетично цінний вплив на віднайдення своєї Аніми [11].

Отже, попри розмаїття наукових підходів до визначення категорії патерну можна виділити основні характеристики: тісно пов'язаний з розумовою діяльністю людини; містить необхідну інформацію; майже не підлягають трансформації; наділено специфічними рисами, які притаманні лише цьому патерну; виконує роль регулятора когнітивної діяльності людини; є пізнавальною, поведінковою моделлю.

Фольклор є багатим інформаційним джерелом для вивчення народного світогляду, народної філософії, мислення, свідомості, а, отже, у ньому вміщено численні фольклорні патерни, які дозволяють регулювати життєдіяльність людини. На думку Б. Путілова, сутність фольклору полягає в охопленні сукупності творчих ідей через твори. До сфери фольклористики входять будь-які види і форми вірувань, обрядів, драматичних або мімічних дій, техніки і мистецтв. До завдань науки входять ідентифікація цих ідей; їх точна та адекватна характеристика; визначення варіантних форм, комбінацій та моделей, в яких вони можуть бути використані; їх взаємини та взаємовпливи; простеження дифузії та історичного розвитку; аналіз їх функцій та адаптації; простеження та оцінка їх ефективності через вивчення їх проявів та результатів. Фольклор – це множина знань, умінь, майстерності, навичок та практики минулого, які передаються прикладом або словами від покоління до покоління без посередництва книги, друкованих джерел або шкільного вчителя [10]. Тобто, фольклор є цінним джерелом для дослідження патернів.

Фольклорні патерни сформувалися у давні часи і передаються з покоління у покоління. Патерн містить коди, які дозволяють увімкнути, запустити увесь патерн. Така система кодування за допомогою



спеціальних знаків є ефективною – передавання великого обсягу інформації вимагає менше часу. В. Колесник визначив основні характеристики патерну: 1) домінування – якщо увагою заволідів сильний патерн, уся ситуація буде розглядатися у його контексті; 2) стійкість – ростуть, об'єднуються з іншими патернами або поглинають їх; хоча іноді бувають неактуальними, проте вони не зникають (тому, змінити застарілий патерн виявляється складною справою) [6] тощо. До основних характеристик фольклору належать: спадковість, колективність, традиційність, імпровізаційність, варіативність та ін. Маючи в арсеналі сформовані моделі структурованої фольклорної інформації, користувачі мають можливість краще, швидше пристосовуватися до життя, витратити менше часу для адаптації у тій чи іншій ситуації, у прийнятті важливого рішення, ідентифікації процесу, який відбувається. Вони входять до складу системи, яка містить моделі, шаблони для регуляції поведінки учасників під час проведення ритуалів, обрядодій; стереотипи, які формують різноманітні табу та ін. Фольклор пронизаний символами, які організують інформаційні структури для забезпечення етнофорів необхідними знаннями. Фольклорні патерни виконують консолідуючу функцію: об'єднують етнофорів у спільноту, етнічну групу. Це дозволяє диференціювати “своїх” та “чужих” і відповідно реагувати.

Отже, дефініція патерну в аспекті фольклористики можна визначити як базову модель фольклорного явища.

Таким чином, виникла нагальна необхідність досліджувати патерн в аспекті фольклористики. Колективні універсальні патерни, які виникають у духовній спадщині народу, і є основним змістом міфології, легенд, казок та інших фольклорних жанрів. Аналіз специфіки патернів у фольклорних і формування методів їх дослідження, на наш погляд, є важливим компонентом сучасної фольклористики.

### **Література**

- 1. A Critical Dictionary of Jungian Analysis** / [edited by A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut]. – London–New York: Routledge & KeganPaul, 1986. – 171 p. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://psychoanalyse.narod.ru>.
- 2. Боно де Э.** Восприятие и паттерны / Эдвард де Боно // Рождение новой идеи. – М. : Прогресс, 1976. – 144 с. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.debono.ru>.
- 3. Гвоздев А.** О паттернах, обучении и эффективности / А. Гвоздев // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nlpr.ru>.
- 4. Евзрезов Д. В., Майер Б. О.** Анализ категорий “паттерн” и “метпаттерн” // Философия образования. – № 3 (17). – Новосибирск : Издательство СО РАН. – 2006. – С. 63 – 70. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dongyue.ru>.
- 5. Зеленский В.** Базовый курс аналитической психологии / В. зеленский. – М. : Когито-Центр, 2004. – 256 с. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://psiland.narod.ru>.

**6. Колесник В.** Концепция паттерна у де Боно / Блог Виталия Колесника // [Электронный ресурс]. – 23.03.2006. – Режим доступа: <http://kolesnik.ru>. **7. Кравченко А.** Паттерн / А. И. Кравченко // Культурология : [словарь]. – М. : Академический проект, 2000. – С. 438 – 439. **8. Лурье С. А.** Крёбер и К. Клакхон: теория паттернов в культуре // Психологическая антропология: история, современное состояние, перспективы: [учебное пособие для вузов] / С. В. Лурье. – М. : Академический проект, 2005. – 624 с. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ethnopsyhology.narod.ru>. **9. Михельсон О.** Феноменологическое религиоведение М. Элиаде: Дис... канд. филос. наук: спец. 09.00.13 / О. Михельсон; Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб., 2003. – 179 с. **10. Путилов Б.** Фольклор и народная культура: [монография] / Б. Путилов. – СПб. : Наука, 1994. – 240 с. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.infoliolib.info>. **11. Смольницька О.** Руни як архетипові паттерни в перекладених І. Я. Франком давньоскандинавських балладах // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://intkonf.org>. **12. Франц М.-Л. фон** Архетипические паттерны в волшебных сказках / М.-Л. фон Франц; [перев. с англ. В. Мершавки]. – М. : Независимая фирма “Класс”, 2007. – 256 с.

#### **Грищенко І. В. Дефініція патерну в аспекті фольклористики**

У статті здійснено спробу теоретичного обґрунтування патерну в аспекті фольклористики. Досліджено специфіку наукових підходів до визначення цієї категорії у гуманітаристиці, з'ясовано відмінності між архетипом та патерном.

*Ключові слова:* дефініція, патерн, аспект, гуманітаристика, фольклор, фольклористика, категорія.

#### **Грищенко И. В. Дефиниция паттерна в аспекте фольклористики**

Статья посвящена попытке теоретического обоснования паттерна в аспекте фольклористики. Исследовано специфіку научных подходов к этой категории в гуманитаристике, определено отличия между архетипом и паттерном.

*Ключевые слова:* дефиниция, паттерн, аспект, гуманитаристика, фольклор, фольклористика, категория.

#### **Hryshenko I. V. The definition of the pattern in the folklore aspect**

The article is devoted for the attempt of the theoretical reasons of pattern in folklore studies. The author investigated the specific features of the science approaches in to this category in the humanities, determined the differences between archetype and pattern.

*Key words:* definition, pattern, aspect, the humanities, folklore, folklore studies, category.

УДК 398.83 (477.61)

**О. В. Скиба**

### **ОБРЯД ОБДАРУВАННЯ МОЛОДИХ У ВЕСІЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРІ ЛУГАНЩИНИ**

Весілля як цілісна народна драма складається з низки обрядових дій, хороводів, танців, ігор тощо. Воно супроводжується пісенно-поетичними творами й іншими фольклорними жанрами. Дослідники українського менталітету неодноразово зверталися до цих жанрів українського фольклору. М. Дмитренко вважає весільні пісні могутнім кодом національної ментальності [1, с. 6]. Сьогодні особливого резонансу набуло дослідження тостів та весільних привітань Слобожанщини. Так, газета Луганського національного університету імені Тараса Шевченка “Новий погляд” зауважує: ”Здавалося б, “легкий жанр”, що став предметом аналізу, насправді дав старт серйозному науковому дослідженню з фольклористики, яке фінансується із спецфонду вишу” [2, с. 3]. Регіональні особливості побутування різних жанрів весільного фольклору східної Слобожанщини висвітлено у статті “Жанр тосту, привітання, побажання в системі весільного фольклорного комплексу Луганщини (на прикладі смт. Врубівка Луганської області)”, що обговорювалася літературознавцями зі столиці та всіх регіонів України під час роботи ІХ Всеукраїнської наукової конференції “Слобожанщина: літературний вимір” [3, с. 24], у навчальному посібнику-хрестоматії “Весільна обрядова пісенність Луганщини” (Луганськ, 2010)”, у хрестоматії “Обрії сучасного фольклору Луганщини” (Луганськ, 2011).

Метою цієї статті є комплексне дослідження побутування фольклорних жанрів, а саме тостів, привітань, побажань у весільній обрядовості міста Луганська та Луганської області, акцентуючи увагу на весільній термінології. Ця мета конкретизується в таких завданнях: на основі наукових досліджень розкрити специфіку весільного фольклору обрядового комплексу Луганщини.

Весільні побажання, тости, поздоровлення супроводжують обряд обдарування молодих у сучасній весільній церемонії, що в умовах урбанізаційних процесів, які активізувалися з середини ХХ ст. і тривають до сьогодні носять позитивне морально-виховне навантаження.

Пропонуємо тексти, зафіксовані в м. Луганськ, що супроводжують подарунок – весільні побажання, привітання, тости:

\*\*\*

Ми щасливо на вас (ім'я молодих) в цей день дивимось  
на закохані юні серця.  
Рушничок вам під ноги стелиться  
і весільна фата до лиця.  
Бажаєм щастя ніжного в поцілунку і блиску очей.  
І хай вітру пориви сильного  
не затьмарять вам днів і ночей!!  
Гірко! Гірко! Гірко!

\*\*\*

До щастя стежина стелилась,  
ви двоє зустрілись на ній,  
вона вам серця поєднала,  
даруючи радість надій.  
Вам (ім'я молодого і молоді) судилося стати  
на вишитий щастям рушник,  
то хай же кохання і вірність,  
буде у вас на весь вік. Гірко! Гірко!  
Дорогий молодий!  
Ти вибрав жінку для совіту, а тещу для привіту.  
Бо нема вірнішого приятеля, як добра жінка.  
Але не забувай, що жінка чоловікові подруга,  
а не прислуга.  
Не потрібен тобі буде клад,  
коли з жінкою буде лад.  
Та в лиху годину не кидай дружину!  
В злагоді вам до ста, а ми вип'єм за це вина.

В поданих текстах простежуються світоглядні, естетичні уподобання луганців. У весільних побажаннях часто згадується оберіг – рушничок (у фольклорі рушник – це благословення), вітер (джерело вістей) та ін. Привітання, побажання у своїй більшості є у віршованому вигляді.

\*\*\*

Добра і радості бажаєм,  
здоров'я вам на всі літа,  
хай сонце весело вам сяє  
і квітне в серці доброта.  
Хай світять вам життєві далі,  
хай обминає вас журба.  
Бажаєм вам на видноколі  
блаженства, миру і добра.

\*\*\*

Дорога (ім'я нареченої)  
Живіть між собою, як риба з водою.  
Пам'ятайте!  
Що чоловік має бути в домі голова,  
а жінка-душа!  
Щоб жінка за три кути хату тримала,  
а чоловік – за один!  
Щоб від чоловіка пахло вітром,  
а від господині – димом.  
Живіть в парочці до ста!  
За це вип'єм чарочку до дна.

Серед ознак побажань відзначимо наявність в їх образній системі традиційної української (зокрема флористичної) символіки. Ритміка підсилює художність побажань, сприяє кращому їх сприйняттю, надає їм милозвучності, легкості у вимові і головне – увиразнює і підкреслює основну думку побажань.

\*\*\*

Чи є в світі година щасливіша за ту, коли зустрічаються два серця, щоб усе життя битися поруч; коли дві пісні зливаються в єдину – пісню Великого Кохання. Тож хай веде вас, молодята, щаслива доля спільною дорогою життя, встеленою калиновим цвітом любові й подружньої вірності. Хай зійде на вас благодать Господня щирим батьківським благословенням, осяє своєю святістю, аби жили ви в радості й щасті, злагоді й достатку, в пошані від людей і в правді перед Богом. Нехай завжди звучить у ваших серцях мелодія весільної пісні й сонцем сяють веселкові кольори рушничка спільної долі.

На відміну від інших фольклорних жанрів (пісень, прислів'їв, приказок тощо), привітання-благословення батьків побудоване на основі силабо-тонічної системи віршування:

\*\*\*

Благословляєм, любі діти,  
На щастя, злагоду в житті, –  
Кохання цінувати вмійте,  
Людську повагу – поготів.  
Віднині все діліть надвоє:  
І сум, і радість, і сльозу,  
Красу вишневого прибрю  
І листопадову росу.

Хай Вас веселка обіймає,  
Калина тулиться до щік,  
Хай світлу долю провіщає

Барвистий вишитий рушник.  
За днями дні будуть сплітати  
Життя подружнього вінок,  
Хай Вам дарує Діва-Мати  
Здорових, гарних діточок.

\*\*\*

Хай друзі вірні з вами будуть,  
а доля збереже вас від горя і біди.  
Щоб в мирному небі вам сонце всміхалось,  
щоб всі ваші мрії і плани збувались,  
щоб в своїй оселі були ви щасливі  
і в добрім здоров'ї весь вік свій прожили.  
Нехай Бог вам допомагає  
і в важкі хвилини не покидає.

Особливе місце у системі обрядової весільної поезії, що супроводжує обдарування молодят, належить групі привітань християнсько-релігійного змісту. Ці привітання будуються за допомогою частки *хай* як форми наказового способу дієслова.

\*\*\*

Хай доля дасть вам безліч літ щасливих  
на злагоду, достаток і любов.  
Хай ангела чарівні білі крила  
вас захистять від лиха і обмов.

\*\*\*

Хай заходить щастя в хату  
і добра буде багато,  
хай в родині сліз не буде,  
хай шанують вас усюди.  
Хай сонце вам щиро сміється,  
хай у житті все вдається,  
хай доля зачарує вам світ  
здоров'ям, щастям і натхненням,  
щоб ви прожили многа літ  
під Божим і людським благословенням.

\*\*\*

Бажаємо Вам щастя і достатку,  
ясного неба, сонця і тепла,  
в житті щодень лиш злагоди й порядку,  
щоб доля Ваша світлою була.  
В роботі успіху й терпіння,  
у справах вічного горіння,  
в сім'ї – любові і добра

на многії та благії літа.

\*\*\*

Щастя вам бажаєм, молодята,  
І кохання – цілий океан,  
Щоб добра нажили ви багато  
Та по дітях виконали план.  
Щоб своє гніздечко будували  
І любились, наче голуби,  
Щоб подружні ваші дні минали  
Без печалі, смутку та журби.  
Хай над вами буде небо ясним  
І сіє сонечко завжди,  
Щоб життя у вас було прекрасним  
Без розчарування та біди.  
Щоб не стрілись негаразди жодні;  
Пам'ятайте: з вами сам Ісус,  
Із небес спустився він сьогодні,  
Щоб благословити ваш союз.  
Віримо, що в злагоді та мирі  
До кінця пройдете спільний шлях  
Й почуття палкі, взаємні й щирі  
Пронесете у своїх серцях!

У більшості весільних побажань, привітань наявний мотив щасливого, довгого й заможного життя подружжя. Мова текстів багата на символіку, традиційні засоби образності (постійні епітети, метафори, порівняння тощо), риторичні фігури.

\*\*\*

Дарую два дубочки, щоб жили в парі, як голубочки.  
Дарую дуби, що в діброві, – будьте живі та здорові.  
Даруємо молодим горобця, щоб мали хлопчика-молодця.  
Бажаємо молодим, щоб мали в оборі, в коморі,  
в стіжку і в мішку, в лочці, в мисці та в колисці.  
Даруємо корзину суниць,  
щоб молодий не заглядав на чужих молодниць.  
Молодому – багатіти, а молодій – спереду горбатіти.

*(Інформатор – Зозуля Олена Федорівна, 1959 року народження, м. Луганськ, вчитель російської мови та літератури).*

Своєю силою побажання і привітання зобов'язані смислового ефекту. Можна говорити про “стилістику побажань”: усталеність форм, змісту, мовних конструкцій, зворотів.

\*\*\*

Дорогі молодята!

Бажаєм щастя, мабуть неземного,  
щоб серце й розум в злагоді жили,  
навчились ви прощати того,  
кого простити інші не могли!

\*\*\*

Під дзвони весільні в цей радісний час  
Від щирого серця вітаємо Вас!  
Ми хочемо Вам усіх благ побажати,  
Щоб Ви були дружні, успішні, багаті!  
Іще неодмінно щасливі, здорові,  
Щоб жили завжди у ладу і любові!  
Хай разом всі справи даються Вам легко,  
Та гарні сюрпризи приносить лелека!

\*\*\*

Щастя вам у всьому,  
на всіх перехрестях життя!  
Хай серце не знає втоми  
під сонця ласкавим квітням.  
Снаги трудової без ліку,  
пошани й добра від людей,  
щасливого й довгого віку  
бажаєм в цей радісний день,  
Хай сьогодні наше привітання  
у серці вашому залишить добрий слід,-  
тож прийміть наші побажання:  
щастя, здоров'я на блягая і многая Вам літ!

*(Інформатор – Похил Ганна Михайлівна, 1970 року народження,  
м. Луганськ, лікар-педіатр).*

Найчастіше вживані привітання, тости, весільні тексти, що мають  
гумористичне спрямування, наприклад:

\*\*\*

Дарю мішок жита, щоб не була бита!  
Даруємо мішечок цибулі, щоб не крутила свекрусі дулі!  
Даруємо вам щастя, здоров'я, хліба, солі і всього доволі!  
Даруємо корець гречки, щоб не було між вами суперечки!  
Даруємо вам мірку гороху, щоб мали хлопчика до року!  
Даруємо молодим горобця, щоб мали хлопця-молодця!

\*\*\*

Хто пив вино – пішов... Хто п'є – піде... Та чи безсмертний той,  
хто не п'є? Тож краще вип'ємо!



\*\*\*

Кажуть, що велетень, який не кохає, не сягне й до поясу звичайній закоханій людині. Кохання возвеличує! Підіймемо ж келихи за велике кохання, що підносить до небес!

\*\*\*

Пусть дом ваш будет полной чашей,  
Пусть ломится от дружбы нашей!  
Счастливой жизни детям вашим,  
Вам – свадьбы золотой!

\*\*\*

Под звон хрустального бокала,  
Под шум шампанского вина  
Мы новобрачных поздравляем!  
Желаем счастья им сполна!  
Пусть каждый день, прожитый рядом,  
Для вас сияет бирюзой!  
Тогда и золота не надо –  
И камень кажется звездой!

\*\*\*

Сегодня вы вступили в брак,  
Для вас – счастливый день на свете!  
Раз вы зажгли любви маяк,  
То пусть он вам всю жизнь и светит!

\*\*\*

Пусть не погаснет никогда  
Счастливой жизни зорька!  
Пусть будет счастье вам всегда!  
А на сегодня – ГОРЬКО!!!

*(Інформатор – Габуєва Інна Василівна, 1977 р. н., тамада м. Зимогір'я).*

Філософськими засадами позитивізму насичені весільні побажання, записані в с. Благівка Ровеньківського району:

\*\*\*

Дарю Вам мідні, щоб не були бідні!  
Дарю мішечок зерна, щоб ніколи не була одна!  
Дарю Вам гроші на мило, щоб жилося мило!  
Дарю коробку льодяників, щоб не любила чужих молодців!  
Дарю мішок кислиць, щоб не бігав до молодниць!  
Дарю пуд проса, щоб не ходила боса!  
Дарю мішечок часнику, щоб любились до смаку!

*(Інформатор – Шумченко Валентина Федорівна, народилася 07.11.1943 р., с. Благівка).*

Достаток, щастя і кохання віддзеркалюються у весільних побажаннях молодим:

\*\*\*

Бажаємо молодим, щоб мали в коморі, в стіжку і в мішку, в ложці, в мисці і в колисці!

\*\*\*

Бажаємо подружжю молодому, гуляти на весіллі золотому.

*(Інформатор – Борзило Надія Захарівна, 1950 р. н., с. Первомайськ, швачка).*

Як правило, на молодіжному весіллі використовуються привітання з незмінними атрибутами традиційної обрядовості – хлібом та сіллям. Фольклорний репертуар обряду обдарування м. Зимогір'я становить взаємодію українського й російського лексичного багатства. Можна виявити такі особливості привітань: повчальність, влучність, поетичність.

Весільні тости за молодят, зафіксовані у с. Велика Кам'янка Ровеньківського району, виголошує стриянка (дружина рідного брата батька):

\*\*\*

Свічка – це великий символ. По-перше, вона джерело світла і тепла. По-друге, її полум'я прагне вгору і тому вона втілює дух до вищого. По-третє, в її полум'ї згорають всі погані помисли і відчуття. Я п'ю за те, щоб не гасла свічка Вашої любові, щоб завжди освітлювала і зігрівала Вам шлях, допомагала руху вгору і в її полум'ї згорало все негативне у Вашому житті. Гірко!

*(Інформатор – Хуртак Надія Іванівна, народилася 08.01.1940 р. н., с. Велика Кам'янка, пенсіонерка).*

В арсеналі весільних обрядодій с. Слов'яносербськ побутують тости, що виголошують світлики (сестра молодого), дружбани (неодружені хлопці), стриянки (дружина рідного брата батька), швабери (чоловік сестри), свахи (жінка, яка добре знає весільні обряди, порядкує на весіллі; яка займається сватанням, влаштовує шлюб), сват (батько або родич одного з подружжів) та ін. [4].

Спілкуючись із психологом Ксенією Олександрівною Устенко, ми з'ясували, що на весіллі найбільше вживані тости за нареченого та наречену.

### **Тост за наречену**

\*\*\*

Багато є ніжних сердець,  
Але лиш тільки в однім  
Знаходимо ласку і спокій.

Воно нам миліше й дорожче –  
Це – серце жінки, люблячої дім.

**Тост за нареченого**

“Сила, мужність, доброта – все це органічно входить в поняття лицар, чоловік, батько. Царство родини – це царство жінки, але її охороняє чоловік. Рай, створюваний жінкою, будова крихка і ніжна, як вона сама. І лише міцні чоловічі плечі, мужнє серце, сильні руки і добра душа здатні зберегти його”.

*(Інформатор – Устенко Ксенія Олександрівна, психолог, 5.11.1975 р.н., с. Слов’яносербськ).*

Зі слів іншого респондента записане побажання свахи:

**Побажання свахи (жінки, яка, добре знаючи весільну обряди, порядкує на весіллі), виконується під час застілля**

“У нас сьогодні дуже святковий день – ми святкуємо народження нової родини. Її створюють ось ці двоє прекрасних молодих людей. Ми всі дуже хочемо, щоб їх сім’я була щасливою. Так давайте не пошкодуємо поздоровлень, добрих побажань, які йдуть від самого серця. Адже вітаємо ми сьогодні найдорожчих нам людей – наших дітей! Подивіться на молодих, запам’ятайте їх веселі обличчя, побажайте їм щастя, радості й любові! Побажайте, щоб збулися їхні мрії!”

*(Інформатор – Орлова Ірина Вікторівна, 25.02.1984 р.н., с. Слов’яносербськ, лікар).*

Подані нижче весільні тости мають свою струнку і довершену композицію:

\*\*\*

“Так нехай і у Вас двох все починається з кохання й ним же закінчується!”

\*\*\*

“Живіть дружньо, поважайте і бережіть одне одного. Щастя Вам, благополуччя, радості й взаєморозуміння на довгі роки!”

\*\*\*

“І кохання! Великого, справжнього всемогутнього кохання, здатного подолати будь-які негаразди. Прекрасного світлого кохання на довгі літа!”

*(Інформатори – Воблік Олександра Миколаївна, 1934 р.н., пенсіонерка, м. Луганськ; Якунічкін Олексій Дмитрович, 1928 р.н., пенсіонер, м. Луганськ; Самопалова Лариса Олексіївна, 1950 р.н., домогосподарка, м. Луганськ; Павленко Віктор Андрійович, 1961 р.н., шахтар шахти “Північна”, м. Луганськ; Олійник Євген Сергійович, 1991р.н., студент, м. Луганськ; Волков Олександр Андрійович, 1972 р.н., тимчасово не працює, м. Луганськ).*

Прекрасним акордом весілля завжди є тост хрещеного батька:

**Тост хрещеного батька (чоловіка, який тримав до хреста молодого  
чи молоду), що супроводжує подарунок**

\*\*\*

Даруємо вам щастя, здоров'я, хліба, солі і всього доволі.  
Даруємо вам мірку грошей, щоб мали дітей хороших.  
Дарую тобі підситок горобців, щоб не любила чужих молодців.  
А тобі дарую перепелиць, щоб не любив чужих молодниць.  
Даруємо мішок гречки, щоб не було між вами суперечки.  
Так вип'ємо за те, щоб у Вас усе було гаразд!  
У святковій весільній церемонії обдарування молодих першим  
звучить тост від батьків:

\*\*\*

Файній нашій юній парі  
Щастя ми бажаєм,  
Аби діток мали гарних,  
Були з урожаєм.  
Щоб велося у житті,  
Мрії щоб збулися,  
Поважали люди Вас,  
Гроші теж велися.  
І сьогодні Вам батьки  
Шлють свої вітання,  
Вам бажають від душі  
Щастя та кохання.  
На весільнім рушнику  
Стоїте Ви нині;  
Ще сьогодні вільні Ви,  
Завтра – вже родина.  
Хай в подружньому житті  
Бог Вам помагає,  
Мати Божа золоті  
Дні Вам посилає.

*(Інформатор – Некрасов Микола Володимирович, 1979 р.н.,  
с. Первомайськ, економіст).*

Отже, використання побажань, тостів, привітань під час обдарування дає змогу збагатити варіативність шляхів пізнання мистецтва слова, спрямовує присутніх до інтелектуального та емоційного збагачення. Часте використання фольклорного інструментарію допомагає створити на весіллі атмосферу радості, ширості, доброзичливості, та підготувати молодих до самостійного життя.

Перспективу подальшого вивчення означеної нами у статті проблематики вбачаємо у дослідженні структури весілля у порубіжних селах (українсько-російське порубіжжя), дошлюбного випробування молодих, ролі свахи та свата у весільному обряді тощо.

### **Література**

1. Дмитренко М. / М. Дмитренко // Українська мова та література. – 2000. – травень (№17). – С. 6. 2. **На конференції звучали тости та весільні вітання** // Новий погляд. – №2/1376. – 23 лютого 2011. – С. 3. 3. **Скиба О. В.** Жанр тосту, привітання, побажання в системі весільного фольклорного комплексу Луганщини (на прикладі смт. Врубівка Луганської обл.) / О. В. Скиба // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка (філологічні науки). – №1() січень. – 2011. – С. 243 – 248. 4. **Великий** тлумачний словник сучасної української мови / За ред. В. Т. Бусел. – К. : Ірпінь, 2007. – 1736 с.

#### **Скиба О. В. Обряд обдарування молодих у весільному фольклорі Луганщини**

У статті здійснено спробу дослідити побутування фольклорних жанрів, а саме тостів, привітань, побажань у весільній обрядовості міста Луганська та Луганської області. Акцент зроблено на весільній термінології, а також відводиться увага особливостям поетики, змісту, основній тематиці та мотивам весільної поезії Луганщини, що пов'язані з обрядом обдарування молодих.

*Ключові слова:* обдарування, весільні привітання, тости, фольклор.

#### **Скиба О. В. Обряд одарення молодих в свадбном фольклоре Луганщини**

В статье осуществлена попытка исследования функционирования фольклорных жанров, а именно тостов, приветствий, пожеланий в свадебной обрядовости города Луганска и Луганской области. Акцент сделан на свадебной терминологии, а также уделено внимание особенностям поэтики, содержанию, основной тематике и мотивам свадебной поэзии Луганщины, связанной с обрядом одарения молодоженов.

*Ключевые слова:* одарение, свадебные приветствия, тост, фольклор.

#### **Skyba O. V. The rite of giving gifts of newly-weds in wedding folklore of Lugansk region**

The attempt of research of functioning of folk-lores genres is carried out in the article, namely toasts, greetings, wishes in wedding ceremonial rites of Lugansk and Lugansk region. An accent is done on wedding terminology, and also attention is spared to the features of poetics, maintenance, basic subject and reasons of wedding poetry of Lugansk region.

*Key words:* giving gifts, wedding greetings, toast, folk-lore.

## **Рецензії**

УДК 821.111.1-1

**М. Г. Кудрявцев**

### **СИСТЕМНЕ РІШЕННЯ ГЛОБАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМИ**

*Рецензія на монографію С. І. Ковнік “Основні елементи поетики української драматургії першої половини XIX століття” – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. – 425 с.*

Категорії “поетика”, “поетика літератури”, як і “поетика твору літератури”, належать до тих, котрі є не просто важливими, а й визначально-базовими для будь-якої галузі літературознавства, оскільки літературна критика, історія й теорія літератури, хай і по-різному розробляючи та інтерпретуючи всі основні проблеми, опираються на них.

Так, літературні критики частіше всього бачать у поетиці не стільки систему засобів, прийомів і способів творення письменником образів і картин, скільки вагомість і зв’язність складових змісту часом буття самого митця і читачів. Історики літератури, акцентуючи їхню увагу й увагу читачів і на процесах, і на способах та наслідках, визначають ще й місце твору або творчого спадку автора в літературному та в історичному процесах суспільства. А теоретики намагаються об’єднати все те в систему й побачити найзагальніше, типове й закономірне.

Авторка монографії не тільки дуже добре все це зрозуміла, а й побудувала перший етап її дослідження саме в такому, теоретичному, ключі. Для цього нею було простежено й оригінально інтерпретовано всі основні етапи формування й становлення змісту та перш за все основних функції поетики літератури взагалі й поетики окремого її твору. Так нею було виявлено, що на кожному новому історичному етапі і принципи поетології, і наслідки її пошуків виявилися дуже різними. Особливо багато різнотлумачень змісту досліджуваних категорій виявлено в останні десятиліття, а тому авторці довелося формулювати її “робочу” концепцію і поетики твору літератури взагалі, і тих її складових, які авторка визначила як своєрідні підсистеми – мікропоетика, макропоетика та поетика компонування. Таке бачення й тлумачення поетики як системи систем напрошувалося саме по собі давно, але спеціального й системного вирішення не одержало.

А обрання дослідницею творів української драматургії першої половини XIX ст. за базисний ареал для апробації сформульованої нею концепції детермінувало необхідність сформулювати й гранично конкретну теоретичну концепцію поетики п’єси. Це їй вдалося і

переконливо й доказово – авторка чи не вперше дуже ґрунтовно дослідила мікропоетику твору драматургії не як традиційну систему монологічних і діалогічних форм спілкування дійових осіб між собою, а значно складніше. У п'єсі вона побачила й ґрунтовно дослідила три форми спілкування: авторське мовлення, авторське мовлення від неозначеної особи, спілкування дійових осіб між собою і в той же час спілкування автора з реципієнтом у формі його мовлення від імені дійових осіб.

Не трафаретним чи надто традиційним виявилось дослідження авторкою й основної складової мікропоетики п'єси – окрім монологів та діалогів, авторка помітила й охарактеризувала дуже багато форм полілогів, багатоголось.

Помітно вдалося авторці охарактеризувати складові макропоетики твору драматургії – вона помітила, що драматурги не просто традиційно “розкривають”, “типологізують” чи “увиразнюють” характери дійових осіб, а в першу чергу “вибудовують” такі стійкі системи поодиноких зіткнень між ними, в процесі реалізації яких і окремі риси, й цілісні характери людей, і колізій спочатку “проростають” із “внутрішніх сумнівів” та “суперечностей” окремих людей, а потім неминуче переростають у “складні” й “надскладні” системи конфліктів та в ряди подій. Та й окремі риси чи повноцінні характери дійових осіб сприймаються авторкою не в готовому вигляді, а як наслідки – дослідження їх як явищ “процесуально-результативних”. Всі інші складові макропоетики так само ґрунтовно й багатогранно осмислюються й обґрунтовуються та подаються як “найбільш відкриті” для “співдіяльності” автора і читача; автора і діяча театру, але передовсім мовлення автора до реципієнта через (чи “від імені”) дійових осіб, що є одним із суттєвих положень праці С. І. Ковпик.

Тобто, науковому загалу запропонована й обґрунтована теоретична концепція поетики п'єси.

А вивчення С. І. Ковпик процесу “зародження, становлення й розвитку” мікро- й макропоетики та поетики komponування української драматургії першої половини ХІХ ст. виявилось надійним і результативним апробуванням теорії практикою, завдяки якому було встановлено, що етапи вказаного процесу були історично зумовленими. Так, у перші 30 років українські драматурги виявили справді широкий діапазон їхніх інтересів, тем, проблем та масштабів мислення, а також здатність користуватися практично всіма надбаннями поетики твору драматургії Європи й творити нові власне національні характери, ситуації та перші традиції. У 30-х і 40-х рр. усе те зазнало широкого розвою й урізноманітнення, а в 50-ті рр., при помітному зменшенні кількості творів, дослідниця відзначила й появу нових, сценічно-натуралістичних, художньо-психологічних, узагальнено-символічних та навіть химерно-образних тенденцій, розквіт яких настане тільки в українській драматургії другої половини ХІХ ст.

Авторка прийшла до багатьох нових висновків про “історичний поступ” досліджуваних здобутків українських драматургів першої половини ХІХ століття.

Звичайно, можна говорити і про певні недоліки та недогляди як у тексті книжки (не обійшлося й без кількох стилістичних огріхів та деяких граматичних помилок), так і в змісті (можна було б значно докладніше говорити і про розмаїття типів характерів дійових осіб та конфліктів), але в цілому – це змістовна й науково цінна праця як теоретичного, так і історико-літературного планів. Вона є помітним внеском у сучасну науку про поетику твору літератури взагалі й про поетику п’єси перш за все.



## ***Відомості про авторів***

**Барбукова Ірина Сергіївна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Боровий Андрій Вікторович** – доцент кафедри образотворчого мистецтва і професійної майстерності ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Бровко Олена Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Волошук Юлія Олександрівна** – аспірант кафедри української літератури Інституту української філології Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

**Галич Валентина Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики та видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Галич Олександр Андрійович** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”, директор Східного філіалу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

**Грабівська Галина Іванівна** – аспірант кафедри романської філології та компаративістики Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

**Грищенко Ірина Василівна** – кандидат філологічних наук, докторант кафедри фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Даниліна Олена Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

**Дмитренко Вікторія Ігорівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Дронова Тетяна Миколаївна** – старший науковий співробітник Національного історико-археологічного заповідника “Кам’яна Могила”, студентка 4 курсу філологічного факультету заочного відділення Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

**Дудніков Микола Олексійович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської філології та зарубіжної літератури Криворізького державного педагогічного університету.

**Касьяненко Тамара Анатоліївна** – викладач філологічних дисциплін, пошукувач, член Наукового товариства імені Т. Шевченка.

**Коваль Оксана Володимирівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови Мелітопольського державного педагогічного університету імені Б. Хмельницького.

**Ковпик Світлана Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Когут Оксана Володимирівна** – кандидат філологічних наук, директор Кримського навчально-консультаційного центру Національного університету водного господарства та природокористування.

**Козлов Анатолій Васильович** – доктор філологічних наук, професор кафедри української та світової літератур Криворізького державного педагогічного університету.

**Кудрявцев Михайло Григорович** – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Кам’янець-Подільського державного університету.

**Лаврусенко Марія Іванівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Лапко Олена Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Ларіна Оксана Василівна** – аспірант кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

**Ляхова Жанна Тимофіївна** – кандидат філологічних наук, доцент.

**Мазнева Наталія Валеріївна** – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”, методист кафедри державної служби та управління ПОДН.

**Митяй Зоя Олегівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української мови Мелітопольського державного педагогічного університету імені Б. Хмельницького.

**Нестеренко Юлія Вікторівна** – асистент кафедри журналістики і видавничої справи ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Оселедько Катерина Олександрівна** – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Пензова Світлана Олександрівна** – аспірант кафедри української та світової літератур Криворізького державного педагогічного університету.

**Плужник Ольга Михайлівна** – аспірант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Скиба Ольга Володимирівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Скляр Наталя Володимирівна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики, викладач кафедри романо-германської філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Скрипко Лариса Анатоліївна** – магістр філології, вчитель української мови, літератури та інформатики Володарської ЗОШ I-III ст. №3 Донецької області.

**Старецький Тарас Володимирович** – аспірант кафедри всесвітньої літератури ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Тимошенко Тетяна Сергіївна** – аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

**Шимчишин Марія Мирославівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

**Штейнбук Фелікс Маратович** – доктор філологічних наук, в. о. професора кафедри російської філології, зарубіжної літератури та методики викладання Республіканського вищого навчального закладу “Кримський гуманітарний університет” (м. Ялта).

**Юган Наталія Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Якименко Людмила Миколаївна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Наукове видання

**ВІСНИК**

Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(філологічні науки)

**Відповідальні за випуск:**

проф. Галич О. А.,  
доц. Скиба О. В.

**Коректор:** Кулініч О. О.

---

Здано до склад. 30.04.2011 р. Підп. до друку 30.05.2011 р.  
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.  
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 33,95. Наклад 200 прим.  
Зам. № 86.

---

***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.*