

ВІСНИК

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

№ 3 (238) ЛЮТИЙ

2012

2012 лютий № 3 (238)

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 27 січня 2012 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 № ** (***) , 2012.

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).

© ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2012

ЗМІСТ

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

1. **Пустовіт В. Ю.** Роль М. Лисенка в розбудові національного відродження 5
2. **Шестопалова Т. П.** На перехресті батьківщини й світу: ідейність versus інтелектуалізм у взаєминах Ю. Лавріненка та Ю. Шереха 9

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

3. **Бровко О. О.** Літературна історія Харкова в романі Олеся Досвітнього “Кварцит” 16
4. **Максименко О. Л., Сиротенко В. П.** Фейлетон як складова митецького доробку Василя Іваніва-Краматорського 21
5. **Негодяєва С. А.** Документально-художня проекція дійсності в романі Івана Шкурая “Заворожене Придесення. Червоний острів” 30
6. **Сиротенко В. П.** Осягнення мудрості життя: проблематика автобіографічної повісті А. Дімарова “На коні й під конем” та її жанрово-стильова реалізація 35
7. **Черкашина Т. Ю.** Автогеографія як частина життєвого шляху людини (на прикладі твору В. Минка “Моя Минківка”) 43
8. **Шапіро В. Й.** Видові модифікації поезії у творчості М. Йогансена 52
9. **Ярошевич І. А.** Осмислення трагічності долі митця в поезії Зореслава (Йосипа Строцького) 59

Інтерпретація літературних творів

10. **Антоненко Т. О.** Специфіка типу трагічної героїні в романі В. Чемериса “Ольвія” 64

11.	Бойцун І. Є. Міфологема <i>суджена</i> : психогенез категорії в філософії українців	69
12.	Бондарь Н. Ю. Мотив ребенка как “минус-прием” в романе Дж. Барнса “История мира в 10 ½ главах”	73
13.	Ігошев К. М. Суперечливість образу Сергія Єсеніна в мемуарах сучасників	82
14.	Клеймьонова І. О. Жанр літературного портрета у спогадах Ірини Жиленко “Homo feriens”	89
15.	Кулікова І. І. Просторово-часовий континуум роману Дж. Барнса “Англія, Англія”	98
16.	Понасенко А. В. Культурологічний інтертекст у ліриці Б. Рубчака	103
17.	Порядна О. О. Перекладацький світогляд І. Франка як проблема націотворення українського народу	111
18.	Тищук Д. С. До проблеми типології асоціонімів у прозовому дискурсі Г. Тарасюк: специфіка асоціоніма-констатива	118
19.	Тішкіна О. М. Часопросторові координати як сфера реалізації героїв Л. Яновської	124
20.	Федоренко О. Б. Особливість характерництва П. Сагайдачного в романі Г. Книша “Обітниця”	133
21.	Шевєрдіна А. П. Образи-символи в художньо-біографічному романі Василя Шевчука “Син волі”	136

Література рідного краю

22.	Біляцька В. П. “Епічний стиль” роману у віршах М. Тютюнника “Маруся Богуславка”	143
23.	Стадніченко О. О. Література Запорізького краю: поетичний всесвіт Анатолія Рекубрацького	152

Актуальні питання документознавства

24.	Курило Н. О. Бланк службового документа як складова ділового спілкування	159
	Відомості про авторів	167

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

УДК 821.161.2.09 +929

В. Ю. Пустовіт

РОЛЬ М. ЛИСЕНКА
В РОЗБУДОВІ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Аналіз письменницької мемуаристики XIX ст. дає поштовх до осмислення розвитку цього метажанрового утворення в наступні епохи. Розв'язання проблем історії, літератури й культури в жанрах мемуаристики є актуальним і необхідним у наш час. В епоху тоталітарного режиму проблеми теорії національної ідеї та самосвідомості не досліджувалися, в українському літературознавстві їм не приділяли належної уваги. Нині, в період нелегкого змагання за національне самоствердження, нагальною потребою є звернення до світочів національної ідеї в літературі, вивчення їх мемуарної спадщини, дослідження певних періодів і проблем розвитку, відображених у мемуаристиці, а також окремих мемуарних жанрів. Будь-який твір, біографічний нарис, історичний портрет, мемуари – усе це було і є найпершим засобом формування національної свідомості й збереження національної пам'яті, а отже, і самоідентифікації нації.

Початок 40-х років XIX ст. ознаменувався новим періодом у розвитку українського письменства.

Основні завдання цього періоду – питання ліквідації кріпосного права та розв'язання назрілих соціальних конфліктів. Це спричинило утворення першої української таємної політичної організації – “Кирило-Мефодіївського товариства” (1845 – 1847), до складу якого ввійшли перші речники національної ідеї. Хоча товариство проіснувало лише 14 місяців і зібрання були не постійними, його учасники змогли підготувати низку положень своєї програми. Значний вплив на це справила “Історія русів” (1846). За короткий час свого існування товариство привернуло до себе увагу з боку царської адміністрації Росії. Жорстока розправа з кирило-мефодіївцями ще раз довела, “що як тільки український рух у Російській імперії переходив певні межі, він зустрічав у особі царського уряду немилосердного й непереможного ворога” [7, с. 217].

Неспокійна політична ситуація, поразка Росії в Кримській війні (1853 – 1856) змусили Олександра II скасувати кріпосне право й

провести низку реформ, а саме: судову реформу, запровадження земського самоуправління (1864 р.), міську реформу (1870 р.) та військову реформу (1874 р.).

У вирі таких подій інтелігенція не могла стояти осторонь, оскільки першою відчула на собі зміни в суспільному устрої. Українська інтелігенція доводила культурну самобутність українців шляхом національного самовиявлення в науковій і культурній сферах. Так, “багатогранна діяльність М. Максимовича, М. Костомарова, В. Антоновича (росіянина і поляка за етнічним складом), П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка сприяла тому, що український народ у масі своїй відчув себе нацією. А реформаторська суть її націоналізму виявилася в орієнтації на повний розвиток не лише української нації, а й Етно- та національних меншин” [2, с. 255].

Люди прогресивного напрямку, захоплені націєтворчою ідеєю, прагнули до громадської діяльності в різноманітних проявах: “Одні з них займали посади мирових посередників, – згадує В. Щербина, – других приваблювала педагогічна діяльність; студентство захоплювалося недільними школами; жіноцтво прагнуло до вищої освіти, починали формуватися перші українські гуртки” [9, с. 54]. Після реформи 1861 року політичний рух організаційно оформився в “Громади”, які виникають у великих містах України: Києві, Харкові, Одесі.

Національних рис набуває театральне мистецтво, музичне й живопис, де особливе місце посідала творчість живописця Т. Шевченка і композитора М. Лисенка, який був членом Київської громади.

Самовідданість справі національного відродження кликала композитора до громадської роботи. У спогадах сина є такі свідчення: “Коли йшлося про громадську справу він забував і втому, і своє хворе серце” [3, с. 117]. Є. Чикаленко також наголошував на винятковій діяльності М. Лисенка: “З-поміж старших українців був найвідданіший справі українського відродження і найсимпатичніший по своїй вдачі, а через те і найбільше улюблений всіма без різниці віку, світогляду і напрямку” [10, с. 41].

Микола Віталійович входив до Товариства прихильників української літератури, науки і штуки (мистецтва) у Львові, багато уваги приділяв літературній справі й великого значення надавав спадщині Т. Шевченка (і сам багато віршів поклав на музику), допомагаючи у виданні невідомих чи заборонених царською цензурою творів поета. В одному з листів до письменника Б. Познанського він повідомляв: “Які були роботи: дуже серйозна робота коло наукового зібрання й видання Шевченкових творів, освітлених науковою критикою, далі робота коло впорядкування і видання українського словаря (великого)” [4, с. 220].

Більше десяти років тривала дружба між М. Драгомановим і М. Лисенком, останній надавав всіляку підтримку під час еміграції діяча. В одному з листів композитор писав: “...Не думайте, що праця Ваша над народними матеріалами не єсть потрібна родині! Цей і цей дійсне шлях

потрібний, корисний, багатоцінний, сильновдатний. Пробі, не кидайте його, не цурайтесь! Ніхто тієї роботи, крім Вас, не зробить, будьте певні!” [4, с. 158]. Про дружню підтримку людей, які зневірялися у можливості відродження національної ідеї, зазначала в спогадах і С. Русова: “Він умів піддати надії в її майбутню перемогу” [6, с. 248]. У спілкуванні з однодумцями в громаді в М. Лисенка в діяльності виробилася провідна ідея національного відродження, що базувалася на розвитку демократії в Україні.

Митець вороже ставився до політики Росії стосовно українців. У листі до західноукраїнського письменника В. Лукича він з обуренням писав: “У нас Москва приборкала, з’їла, перевернула українця, одбила од родини” [4, с. 209]. Подібні думки зустрічаються і в листуванні з дружиною І. Франка.

Велику увагу у справі національного відродження митець приділяв національній періодиці. М. Лисенко із зацікавленням вивчав галицьку пресу й шукав шляхи її розповсюдження на Сході України, в свою чергу й підтримував наддніпрянські видання українською мовою, які перебували в умовах гонінь. Саме періодична преса ознайомлювала українців з новинами національного життя.

У часи заборони українського слова лише музика була єдиним засобом до пробудження національних ідей серед народних мас. Олена Пчілка у спогадах зазначала: “Музика була проречистою українською проповіддю без слів. І тим глаголом української пісні, що пройшла через горен величної душі. Лисенко зогрівав серце людям старим, запалював огнем серце й молодим і навіть наймолодшим дітям” [5, с. 137]. Однак цензура також не полишала М. Лисенка, з нової збірки пісень композитора були вилучені тексти Шевченка та заборонені його голоси до творів. Митець гнівно писав про це в листі до О. Франко: “Цензура таке робить з українською продукцією, що аж гидко згадувати; вона забороняє все найталановитіше” [4, с. 171 – 172].

Однією з форм націєтворення М. Лисенко вважав організацію всенародних свят – вшанувань визначних діячів свого часу. Так було відзначено день 100-літнього ювілею з часу виходу “Енеїди”. У листі до Б. Познанського від 3 червня 1894 р. він повідомляв: “От я цієї зими й весни самотуж підняв тягар присогласити різні наші міста взяти участь у двох одночасно святкових ювілеях – Старицького Михайла і Левицького-Нечуя” [4, с. 240].

Різноманітна діяльність М. Лисенка була спрямована на розвиток українства в усіх сферах національного буття. Редакція газети “Буковина” відзначала його націєтворчу позицію, наголошуючи, що “Лисенко збудив віру і надію, надав наснаги втомленим тілом і душею” [3, с. 139].

Національний театр завжди відігравав специфічну роль, яка була зумовлена історичними обставинами. У постійному напруженні працювали українські письменники-драматурги М. Кропивницький,

М. Старицький, І. Карпенко-Карий, саме їхня художня творчість і сценічна діяльність у подальшому сприяла відродженню національного театрального мистецтва. “Самий український рух, передовсім в ті часи рух чисто культурний, – зауважував Д. Антонович, – базувався на окремішності культурних потреб етнографічно української, національно несвідомої маси” [1, с. 155].

Як видно з огляду національно-культурної діяльності М. Лисенка в XIX ст., митець самовіддано працював на ниві національного відродження. Саме його діяльність спільно з прогресивними учасниками того часу підготувала арену для нового покоління українського письменства. Українська література була певною реакцією на політичні проблеми, тому що першими українськими політиками по праву можна вважати наше письменство, адже вони були покликані формувати національну свідомість українства, цілеспрямовано йти до пробудження національної ідеї.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру 1619 – 1919 / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 278 с. **2. Кононенко П. П.** Українознавство : [навч. посіб.] / П. П. Кононенко. – К. : Заповіт, 1994. – 392 с. **3. Лисенко О. М.** М. В. Лисенко: (Спогади сина) / О. М. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1959. – 360 с. **4. Лисенко М. В.** Листи / М. В. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1964. – 533 с. **5. Пчілка Олена.** Микола Лисенко: (Спогади й думки) / О. Пчілка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К. : Муз. Україна, 1968. – С. 135 - 174. **6. Русова С.** Спогади: (М. В. Лисенко) / Софія Русова // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К. : Муз. Україна, 1968. – С. 248. **7. Субтельний О.** Україна: історія / О. Субтельний; [пер. з англ. Ю. І. Шевчука]. – К. : Либідь, 1992. – 512 с. **8. Чикаленко Є.** Спогади (1861 – 1907) / Є. Чикаленко. – Л., 1925. – Ч. 2. – С. 41. **9. Щербина В.** Говорський та Калістратів. (З київського життя 60-х рр. XIX ст.) / В. Щербина // Україна. – 1927. – Кн. 5. – С. 54 – 59.

Пустовіт В. Ю. Роль М. Лисенка в розбудові національного відродження

У статті побіжно характеризується період 40-х років XIX століття, зокрема суспільно-політична атмосфера, коли з'явилися громади. Авторкою зосереджено увагу на націєтворчій діяльності українського композитора М. Лисенка. Аналіз здійснюється на основі його епістолярію та спогадів сина й однодумців.

Ключові слова: націєтворчий дискурс, письменницький епістолярій, культурна атмосфера.

Пустовит В. Ю. Роль Н. Лысенко в развитии национального возрождения

В статье коротко характеризуется период 40-х годов XIX века, отдельно общественно-политическая атмосфера, когда появились громады. Автором внимание сфокусировано на нациообразующей деятельности украинского композитора Н. Лысенко. Анализ осуществляется на основе его эпистолярия и воспоминаний сына и единомышленников.

Ключевые слова: нациообразующий дискурс, писательский эпистолярый, культурная атмосфера.

Pustovit V. Y. M. Lysenko's role in national renaissance's rebuilding

Period of the 40-th years XIX century is characterized fluently in the article, besides social and political atmosphere when hromady are appeared. Attention is focused on the nation's creation activity of composer M. Lysenko by author. Analysis is made on basis of his epistolary and son's memoirs and associates.

Key words: nation's creation, writer's epistolary, cultural atmosphere.

УДК 821.161.2 – 32.09

Т. П. Шестопалова

**НА ПЕРЕХРЕСТІ БАТЬКІВЩИНИ Й СВІТУ:
ІДЕЙНІСТЬ VERSUS ІНТЕЛЕКТУАЛІЗМ У ВЗАЄМИНАХ
Ю. ЛАВРІНЕНКА ТА Ю. ШЕРЕХА**

Листи цих діячів один до одного в другій половині 40-х років важливі, оскільки в них відбивається актуальна проблема модерної дійсності – взаємопов'язаності й протистояння питомого й цивілізованого буття в людині, національної ідеї й культури інтелектуального чину, не обмеженого рамками нації. З огляду на заданий обсяг статті, дозволю собі поділитися рядом спостережень та аргументів на користь своїх міркувань щодо цього маловідомого листування, опустивши низку хоч і цікавих, але підготовчих щодо заявленої теми культурних та біографічних фактів особистих історій Ю. Лавріненка та Ю. Шереха.

Виходячи зі змісту листів, Ю. Шерех розглядає свою національну ідентичність серед інших ментальних і культурних факторів, що формують світ сучасної людини; національне начало лежить тільки в основі піраміди, яка обернена верхівкою до іншої, більш універсальної складної й масштабної проблематики Європи; партійну приналежність

трактує як субститут громадської позиції, котрий за іронією історичної долі українців вийшов на головне місце культуротворчого процесу : “<...> я колись Вам говорив: що всі партії – партії. Але чи є чому радіти? Радше плакати треба” [1]. Шерехів погляд на ситуацію зумовлений етичним прагненням дистанціюватися від морального й духовного ліліпутства як неспівмірного з поставою інтелігента й інтелектуала.

Вільно або ні цей внутрішній вибір сприяв відмежуванню від своїх найближчих сучасників з усіма їхніми вадами й проблемами та потроху перевів діяча в царину наукової лінгвістики. Фахова переорієнтація не була суто прагматичною, вона заторкувала екзистенційне начало особистості, зрячої на фальш і цинізм як пряму загрозу розумовому поступу суспільства. Розчарування згодом обернеться сакраментальним “Хіба вийти для оригінальності з МУРу¹?” [1], а потім буде конструктивно подолане: “Ви можете запитати, чим же я займаюсь. Мовознавством. Це для мене те, що для Вас городництво” [2]². Інтелектуал чистої води, він воліє реагувати на удари, що завдаються йому, інтелектуальним зусиллям. Ю. Шерех є вченим-самітником і об’єктивістом не лише в філологічних – критичних та лінгвістичних – студіях, а й у організаційно-літературних справах, де очікуваний результат визначається не так професійним сумлінням особи, як здатністю маневрувати й зводити до купи відмінні сили й таланти, не забуваючи жодного.

Напрошується думка, що Ю. Шерех почувається в Європі, а далі – у США як **інтелектуальний** емігрант, котрий кожним творчо-інтелектуальним та літературно-організаційним актом прагне до розбудови необхідного йому розумного середовища. Раз по раз наштовхуючись на нерозуміння й неприйняття, він відчуває розчарування й воліє дистанціюватися від розпочатого громадського проекту. Ю. Лавріненко добре зрозумів екзистенційну драму Шереха-інтелектуала: “Рудко прислав свою давно обіцяну серію статей (першу половину – 4 розділи). Пише, що праця над цією річчю вкинула його у відчай самотності і зневіри в наше суспільство. Галичани провалились, а ”східняки” не вийшли з відповідною силою. Я написав йому, що ці нотки відчаю, самотності помітні в кращих наших людей – від Сквороди, Шевченка, Гоголя, через Франка, Хвильового, Зерова, Липинського – і аж до Шереха. І що це доля кожного, хто самотужки добувається до голих основ укр.[аїнської] проблеми – і там почуває себе самотнім, бо завше бракувало рівних товаришів, гурту. Україна не могла дати більше як одиниці” [3].

Життєвий вибір Ю. Лавріненка можна означити як позицію **ідейного** емігранта. Ув’язаний у листування з десятками людей, незчисленні організаційні, видавничі, партійні справи, він захоплений необхідністю діяти швидше всупереч деструкції (розладу), що загрожує заповнити людей у повоєнній непевності й “тимчасовості”. Визнаючи

недосконалість мурівської організації, він водночас переконаний, що “МУР треба мурувати далі” [4].

Ю. Лавріненко свідомий закоріненості в локальний український простір – свою *малу батьківщину*, через яку ідентифікує себе з національною спільнотою та Батьківщиною – Україною. У цьому, здається, слід шукати відповіді на запитання про нереалізованість (якщо її розуміти як нездатність до цілковитої соціальної й культурної адаптації в чужонаціональному середовищі та невміння знайти своє місце в системі прагматичних відносин цього середовища) Ю. Лавріненка в еміграції, його повну відданість українській справі в Західній Європі й на терені США. На відміну від того ж Ю. Шереха (який насправді зміг прагматично зреагувати на Новий – у прямому й переносному сенсі – Світ), він був занадто українським, занадто пов’язаним із землею, на якій народився. Відтак уся його діяльність (тодішня й пізніша) мала виключно український контекст.

Переконувальні інтонації, що панують у листах, де обговорюються злободенні питання діпівської дійсності, фокусують ідею національного простору здійснення людиною себе: “Ви придириливо тепер поглядаєте скося на мої східняцькі статейки, і навіть ще ненароджений журнал (ідеться про “Україну і світ”. – Т. Ш.) той називаєте авансом східняцьким. Не ображаюсь, бо вірю, що пишете те, що думаєте – тобто щиро. Але ще не пройде і кілька років цього вигнання, як Ви <...> може подумаєте й інакше. Може Вам здасться тоді, що це була обґрунтована чи необґрунтована спроба затриматися на корені життя – українського життя, а, значить, і взагалі життя. Не датися, щоб вітер покотив тебе сухим і бездиханним листком по смітниках чужини” [4].

Коли не прямим, то принаймні опосередкованим підтвердженням сказаного є й прив’язування себе кожною з названих особистостей до певного локусу бажаного існування, сказати б, їхній екологічний вибір. Ю. Шерех з листопада 1946 р. вже мешкав у Мюнхені, маючи довгоочікувану змогу надолужувати культурний дефіцит, спричинений радянським життям і поневіряннями в II Світову війну: “Спонукало мене переїхати дві речі: тут університет, де я все-таки маю трошки лекцій, а головне, що тут культурне життя: театри, концерти, виставки. А то сидів у Фюрті й думав: Господи, не так багато років тому думав про Європу як про чудо, про міста європейські як про фантастичні назви, яких ніколи не побачиш, а тепер опинився тут – і коли пощастить звідси вибратися, то потім запитаєш сам себе чи люди, що бачив, то відповіси: руїни і касарні, в яких розташовані табори ДП. І так мені прикро стало, що переїхав до Мюнхену, що тепер дуже нелегко, і живу тут, що ще тяжче, і користаюся всякими досягненнями німецької культури досхочу” [5]. Ю. Лавріненко ж, за всієї соціокультурної мобільності, довгий час мешкає на горі Більдштайн в Австрії, ніби й тут відчуваючи живодайність природного середовища й близькості до землі та прагнучи поділитися цим відчуттям

з другом: “Німеччина мені смертельно надокучила за 2½ місяці – і я дивуюся на Вашій витривалості – воістину козацькій. Казав Вам і тепер кажу – приїжджайте в Австрію “на вакації”. Чому?

1. Дуже хотів би я з Вами побути на Більдштайні, зробити пару мандрівок у гори, пару “мальчишніків” влаштувати (за участю Клена – він надається до цього! – та ще двох моїх тутешніх приятелів), поспіятися, поїлюшествовать (Ілюша Обломов) – і відпочити з Вами.

2. Австрія варта уваги. Стара світова туристська фірма! Недавно ми з Кленом та Кошелівцем були на горах біля Інсбруку – уявіть, що я вже не почував себе так безтурботно, як того дня, вже добрих -надцять років” [6].

У Мюнхені Ю. Шерех приймає рішення відійти від МУРу й загалом від сучасного літературного процесу: “Я безмежно втомлений, все мені надокучило, щоб щось зробити, я повинен змушувати себе. А найбільше набридли мені люди <...>. Кожний говорить про себе і жде співчуття <...>. З редакції альманахів я вже вийшов, видам четвертий збірник, і на тому видання збірників, як уже ухвалено, закінчиться <...>. Діяльність ця абсолютно безпредметова. Я вже багато разів мав нагоду переконатися, що всі ці критичні писання ні до чого: люди не схоплюють жадної думки, а тільки: похвалив – вилаяв, на підставі цього складають своє “враження” і після того їм хоч кіл на голові теши. Глупо і непотрібно <...>.

Переконався, що і МУР увесь непотрібний, та і вийшло з нього зовсім не те, що хотілося. Все це пустопорожнє. Через двісті років філологи розкопають пам’ятки мертвої української мови і подумают: Господи, які вони були ідіоти і на що витрачали час і сили. А рацію мав Рільке: Ві кляйн іст дас, воміт вір рінген, вас рінгт міт унс, – ві іст ес грос. Чи це філософія серця?” [7].

Інтелектуалізм Ю. Шереха – сильне й одразу слабе місце його позиції в еміграції. Мемуарна рефлексія Б. Бойчука про те, що Ю. Шерех утримувався від близькості з людьми й завжди тримав їх віддаль, “чи то рання спілбесідника інтелектуальним лезом, чи проколюючи його іронічними шпильками, чи, просто відпихаючи субтильним глумом” [8, с. 55] показує розчарування й непевність Ю. Шереха в людях. Притаманні особисто йому внутрішня дисциплінованість й самовимогливість не дозволяли йому зрозуміти й прийняти розхитаність, недисциплінованість української еміграційної громади. Цим зумовлене його бажання відійти в ту царину, де результати прямо залежать від його окремого сумління й зусилля. Це спроба утвердити себе поза еміграцією з її ідейною розмитістю, організаційною слабкістю, “націоналізмом”, “галичанством”, “східняцтвом” та іншими проблемами й комплексами.

Ю. Лавріненко, навпаки, є в українському середовищі, становить його частку, хоча й оцінює еміграцію як лихо, співмірне з тоталітаризмом. Відтак його діяльність в Європі, а, згодом, у США вбирає в себе цей аспект ідейної драми, що не раз проривається

мотивами екзистенційної туги, яка в приватних листах обертається настроєм трагічної безвиході, а в есеїстико-студійній та організаційній діяльності промовляє з концепту традиції, поза якою годі належним чином сприйняти саму цю діяльність. Таку думку потверджує відповідне дослідження Я. Поліщука [9, с. 241]. Але найбільш промовистими є міркування самого Ю. Лавріненка: “Еміграція востократ страшніша кара, ніж Таймир – і “тоска безысходная”. Та от людина зформована так, щоб “змагатися” – і крутиться, крутиться...” [10].

Тому Ю. Лавріненко назвав бажання Ю. Шереха відмежуватися від практичної української роботи позицією “розумного особняка” [11] й зазначив, що обравши її для себе, його друг убезпечив себе від необхідності ризикувати й виявляти відвагу на користь інших. Різку Шерехову критику деструктивної діяльності українських партій на еміграції Лавріненко характеризує як не менш деструктивну, захоплюючи болючі питання ідейної еміграції українців в Західній Європі після Другої світової війни: “ <...> Я вважаю, що Ви і Самчук не менш відповідаєте, ніж Багрянний, за те, що ми не маємо сьогодні передового органу громадсько-політичної думки. Те, що Ви не маєте партії, а Багрянний має (видаючи “УВ”) – не ставить вас обох у вигідніше становище перед судом історії, ніж того ж винного за все і всіх Багрянного. (Цим я, звісно, не оправдую хиб Ів.[ана] Павловича)... Ви ж знаєте, що всі видатні провідники думки (чи укр.[аїнсько]-ї, чи якої чужинецької) завше були не тільки її інтелектуальними творцями, а й організаторами (Костомаров, Драгоманов, Грушевський, Сріблянський, Хвильовий, і навіть Зеров) <...>. Мені здається, що і Самчук, і Ви хочете бути надверховними суддями, не вмочаючи при тому рук до того, що судите. В Самчукові явно проглядає уява про себе, як про папу над папами. Ви йому в цьому частенько наслідуєте. І це зайва річ – насамперед для Вас самих. Коли людина не хоче чимось займатися (напр., політикою), то вона не може там стати суддею. Бо за її принагідним словом нема діла. Сьогодні за цю “хитрість” бути політиком словесним, уникаючи при тому практичного ризику – розплачується Донцов (про це почитаєте в Рудка “Розлом в ОУН”, циклі, який я всіма вилами тягнув на світ Божий не для УРДП, а для нашої гром.[адсько]-політ.[ичної] думки і для підтримки також Вас) <...>.

Політична організація потрібна і на еміграції. Здається мені, Ви не враховуєте того, що нам насамперед бракує культурних вогнищ – середовищ, що вони з неба не впадуть, що треба плекати (з маленького починаючи), що зокрема і я, і Ви, і Самчук, і Рудко – це все насамперед політичні емігранти, що це біда, коли споріднені духом люди на практиці безвідповідально ухиляються від завдання плекати конкретне вогнище – політичну течію. В загально-еміграційному балагані тих політичних квіток породистих не виплекає. Раз люди розумніші не хочуть займатися політикою, то життя неминуче висуне на це місце пересічних, а то й зовсім примітивних. Але на кого тоді мають нарікати ті розумніші?

Історія питає саме з тих розумніших і виявить у них брак практичної політичної відповідальності” [11].

“Катастрофально тонка плівка” (Ю. Лавріненко) українських культурників, здатних об’єднуватися та об’єднувати конструктивними ідеями ширші кола емігрантів, становить для нього нагальне особисте питання, яке саме в такій якості ініціює широку суспільну діяльність. Словами Х. Ортеги-і-Гасета, “Мета – це не те саме, що моя мандрівка, що моє життя; мета – це те, чому я присвячую своє життя, тим-то вона лежить далі, поза життям” [12].

Зрештою, Ю. Шерех (з огляду на перманентний інтерес до видання його праць та їхній критичний резонанс – більшою мірою) і Ю. Лавріненко (значно меншою, оскільки з немалої літературного доробку в сучасний літературний дискурс увійшло хіба “Розстріляне відродження”) відкриті сьогодні як носії унікальних проектів свого життя зі спільною результуючою стороною, що визначається цими проектами й позаособистісними чинниками новітньої історії Європи. Це зумовлює націо- та історіософський компонент широкої літературознавчої проблематики цього листування.

Література і примітки

¹ Мистецький український рух – літературно-мистецька організація, що об’єднала українських митців, які в другій половині 40-х рр. ХХ ст. перебували в таборах для переміщених осіб Австрії та Німеччини. Ю. Шерех був одним із ініціаторів, очільників та ідейних натхненників МУРу.

² Ю. Лавріненко за першою освітою був агроном. Завдяки цьому зумів вижити в каменоломнях Норильлагу, практикуючи вирощування зелені в умовах полярного літа.

1. Шерех Ю. Лист до Ю. Лавріненка від 27. 4. 1949 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 614. **2. Шерех Ю.** Лист до Ю. Лавріненка від 25. 5. 1949 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 615. **3. Лавріненко Ю.** Лист до Ю. Шереха від 10. 6. 1949 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 589. **4. Лавріненко Ю.** Лист до Ю. Шереха від 20. 3. 1948 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 558. **5. Шерех Ю.** Лист до Ю. Лавріненка від 2. 11. 1946 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 598. **6. Лавріненко Ю.** Лист до Ю. Шереха від 29.5. 1947 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 546. **7. Шерех Ю.** Лист до Ю. Лавріненка від 29. 5. 1947 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 546. **8. Бойчук Б.** Спомини в біографії / Богдан Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 187 с.

- 9. Поліщук Я.** Критика і самокритика (Юрій Шерех та Юрій Лавріненко) / Ярослав Поліщук // Поліщук Я. Література як геокультурний проєкт: [монографія]. – К. : Академвидав, 2008. – С. 235 – 268.
- 10. Лавріненко Ю.** Лист до Ю. Шереха б. д. [кінець березня 1948 р.] / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 559.
- 11. Лавріненко Ю.** Лист до Ю. Шереха від 5.8.1948 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 582.
- 12. Ортега-і-Гасет Х.** Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет ; [пер. з ісп. В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко]. – К. : Основи, 1994. – 420 с.

Шестопалова Т. П. На перехресті батьківщини й світу: ідейність versus інтелектуалізм у взаєминах Ю. Лавріненка та Ю. Шереха

Стаття присвячена з'ясуванню точок перетину національної ідейності та універсального інтелектуалізму, що визначають головну проблематику листів Ю. Лавріненка та Ю. Шереха один до одного в період Ді-Пі.

Ключові слова: ідейний емігрант, інтелектуальний емігрант, МУР.

Шестопалова Т. П. На пересечении родины и мира: идейность versus интеллектуализм во взаимоотношениях Ю. Лавриненко и Ю. Шереха

Статья посвящена выяснению точек пересечения национальной идейности и универсального интеллектуализма, слагающих главную проблематику писем Ю. Лавриненко и Ю. Шереха друг к другу в период Ди-Пи.

Ключевые слова: идейный эмигрант, интеллектуальный эмигрант, “МУР” (Артистическое украинское движение).

Shestopalova T. P. On the crossing of a motherland and a world: ideological content versus intellectual content in the mutual relations of J. lawrynenko and Y. Sherekh

The article is devoted finding out of intersections national ideological content and universal intellectual content, composing main problems of letters of J. lawrynenko and Y. Sherekh to each other in the period of D. P.

Key words: ideological emigrant, intellectual emigrant, “MUR” (Artistic Ukrainian motion).

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

УДК 821.161.2 – 32.09

О. О. Бровко

**ЛІТЕРАТУРНА ІСТОРІЯ ХАРКОВА
В РОМАНІ ОЛЕСЯ ДОСВІТНЬОГО “КВАРЦИТ”**

Аналіз контекстуальної взаємодії романної, повістєвої, новелістичної форм, дослідження інкорпорації новелістичного складника в літературно-критичний текст, окреслення питань циклізації дають підстави стверджувати, що руйнування чітких меж між жанрами – стала традиція художнього розвитку, що набуває в письменстві 20 – 30-х років ХХ ст. особливого розвитку й залишається актуальною літературознавчою проблемою.

Оригінальне змістове й естетичне наповнення мають новелістичні вкраплення в епіці О. Досвітнього. У контексті літературної дискусії 20-х років до творчості письменника зверталися його сучасники Г. Майфет, С. Щупак, О. Білецький, М. Хвильовий, М. Доленго, чії виступи на сторінках “Вапліте”, “Життя і революції”, “Червоного шляху” та інших видань відзначалися неоднозначністю оцінок (С. Кожушко, О. Полторацький, А. Хуторян). У новочасному літературознавстві творчість О. Досвітнього стала об'єктом наукової рецепції В. Агеєвої, М. Васьківа, Л. Кавун, Г. Степанової, О. Філатової, В. Шевчука та інших учених. Цілісне осмислення художньої спадщини письменника ще чекає на свого дослідника.

Метою цієї розвідки є визначення особливостей інтерпретації літературної історії Харкова в романі О. Досвітнього “Кварцит”. Фрагментарне, мозаїчне сплетіння структури роману “Кварцит” О. Досвітнього містить низку вставних історій-новел, які об'єднує тема Харкова – легендарного, індустріального й літературно-мистецького міста. Питання, як завдяки новелістичним вставкам на перетині виробничої та літературно-мистецької сюжетних ліній розгортається ще один текст – слобожанський, визначило аспект цього дослідження.

Олесь Досвітній (Олександр Федорович Скрипаль-Мищенко) народився на Харківщині, у містечку Вовча (теперішній Вовчанськ). Упродовж 1920-х років письменник перебував у центрі бурхливого літературного життя Харкова. Художні твори й літературно-критичні статті О. Досвітнього друкувалися на сторінках журналів “Вапліте”,

“Літературний ярмарок”, “Червоний шлях”, “Шквал” та ін. Він був учасником письменницьких організацій “Гарт”, “ВАПЛІТЕ”, “ВУСПП”, а з 1932 року – членом Спілки радянських письменників. Перу О. Досвітнього належать збірки “Новели” (1920), “Тюнгуй” (1924), “На чужині”, “Чия віра краша?” (1925), “Алай”, “Тюлле” (1927), “Нотатки мандрівника” (1929), “На плавнях” (1930), “Піймав” (1930), “Постаті” (1930), “Сірко” (1930), “На той бік” (1931), “Новели” (1932), романи “Американці” (1925), “Хто?” (1927), “Нас було троє” (1929), “Кварцит” (1932) [1].

Г. Майфет так характеризував творчість О. Досвітнього: “Зупинімося спочатку на моменті форми. “Малу форму” інтерпретовано незначною частиною творів; сюди відноситься, по-перше, “Алай” (епітет “казка”, очевидно, має на увазі незвичайність пригод Шешеля), а по-друге, “Тюнгуй”, що має підзаголовком “нариси й новели” (останній термін ужито в широкому розумінні “сюжетного оповідання”, бо у вузькому значенні тут – “no story” за назвою одної з новель Генрі). Взагалі ж постать О. Досвітнього доведеться класифікувати як представника “великої форми” – роману” [2, с. 129]. Сам О. Досвітній щодо роману “Кварцит” зауважував: “Важкенький сюжет обрав автор, бажаючи пов’язати шкідливі літературного життя з гірничими” [3, с. 6]. На думку М. Васьківа, “романісти-харків’яни намагалися пошвидше передати ті, здавалося, всесвітнього масштабу зміни, що відбулися на українських землях” [4, с. 18].

У романі О. Досвітній поєднує монологічне мовлення, описово-розповідну композиційну форму, вставні топонімічні перекази лінгвістичної та культурологічної тематики, вставні новели, які відіграють рушійну роль у розвитку літературної сюжетної лінії. “Істинно. Коли б ви знали хоч трохи про минуле цієї країни, та де там! Хоча б самої Слобожанщини чи тільки Харкова”, – наголошує письменник [3, с. 32]. У романі образ Харкова вимальовується у вимірі простору пам’яті та реалій сьогодення: “Он бачить, вже видно славний Харків, вкритий хмарами з димарів. Ви гадаєте, це так собі простеньке місто? О голубко моя, він має загадкове минуле. Головна частина його стоїть на катакомбах, про значення яких, походження тощо ніхто вам не скаже жодного слова” [3, с. 32]. Фрагменти історичного й мовознавчого матеріалу дають змогу виписати О. Досвітньому розлогий харківський текст, що охоплює топонімічні свідчення, історичні факти, народні легенди: “З історії міста відомо, що сюди тікали з-під гетьманщини й Польщі козаки і що воно з самого початку існувало з ласки московських царів і їхніх емісарів-воєвод”; “Як із лінгвістичного погляду взяти коріння з історії – це може походити від двох слів: харкати і карк” [3, с. 36]; “Припущення, що це місто пішло від татаро-половецького стану, що десь тут був і звався Шарукань, з погляду лінгвістики не витримує жодної критики. Вірити цьому було б так само дивно, як те, що назва Харків походить від легендарного Харка, як запевняє не один

малюнок в історичному музеї імені дивакуватого теософа Сковороди, того музею, яким керують ті ж дослідники, що заперечують це припущення” [3, с. 37]. Не менш цікавим і суперечливим постає образ столиці Слобожанщини в перші десятиліття ХХ ст. Зокрема, М. Шкандрій писав: “Харків прагнув струсити свій провінціалізм і утвердитися пролетарським центром України, символом нової індустріальної доби і найпередовішої політичної культури. Київські письменники вважали новий центр енергійним, але невтриманим і анархічним. У кращому разі – недосвідченим, у гіршому – войовничо вульгарним” [5, с. 47 – 48]. Осягнути нову сутність Харкова намагається Огей – головний герой роману “Кварцит”: “Місто пасічників і рибалок, потому – купців, міщан, кустарів і робітників. Чи гадало воно, що буде столицею червоної країни? – міркує Огей, розглядаючи простір майдану” [3, с. 58]. Окрім осмислення образу Харкова в аспектах “місто-ім’я” та “місто-простір” (за Ю. Лотманом), відзначаємо, що харківський текст О. Досвітнього також розгортається в контексті мистецької полеміки та творчої практики перших десятиліть ХХ ст., отже, доцільно говорити про слобожанський текст у літературному дискурсі.

Поштовхом для розвитку сюжетного мотиву письменства є вставна новела, інкорпорована в текст роману. Головний герой роману “Кварцит” опиняється на письменницькій вечірці, де вирують пристрасні дискусії щодо призначення мистецтва, а також обговорюються твори молодих літераторів. Саме таким твором стала в романі вставна новела “Пташиний жаль”: “Ви багато говорите про ідеологію. А скажіть, будь ласка, чи оця річ відповідає пролетарському настановленню, чи ні? – Платон витяг записну книжечку і виголосив:

– Новела зветься “Пташиний жаль”. – За столом стало тихо і він почав: “Серед метушливого базарного натовпу стояв старий, але стрункий і кремезний дід. Його сива борідка сріблястим прядивом спадала на груди, а суворі очі занурились у клітку, що була перед ним на землі, а поруч лежала пучка зів’ялої, посохлої трави.

– Продаю пташину жалість, – гомонів дід. – Тут могла б сидіти вільна пташечка-соловейко. Але я її випустив, і в руці лишився слід. Мені стало шкода ловкенького створіння. Я знаю – є люди, які дорого платили б за те, щоб не ловили пташок і повипускали всі ті на волю, яких піймали. Отже, я продаю пташину волю. А я міг би продавати пташок і за ті срібняки доживати свого віку. Продаю красу зелених берегів Орлі” [3, с. 80].

Пташиний жаль і зелену красу придбав тільки самотній філософ, який розплатився, вивернувши діду порожні кишені, тому наступного дня дід приніс на ринок соловейків і зілля: “Біля нього лежали цілі оберемки свіжого горобинця, куги, що своїм пряним запахом сповняли навколо повітря. І люди, з хижими блискавицями в очах, похапцем торгувалися, купували зело, а інші – соловейків. Але більшість людей зажурено хитали головами й казали:

– Бідні створіння. Що б я дав, аби тільки не ловили їх. Що б я дав, аби не різали цього зела, без якого береги, саги, озера стають голими й самотніми, як гусінь!” [3, с. 81]. Діда вразила засмучена балачка людей, згодом він вийшов на торг без соловейків і зела, а з одним жалем до них: “Та з діда тепер сміялися, і він потюпав додому з порожнім шлунком і вітром підбитою кишенею”. Все! Платон скінчив, і тишу порушив Суворий:

– Здорово! Що ви на це скажете? – озирнув він гостей” [3, с. 83].

Саме ця вставна новела слугує експозицією до розгортання полемічно-дискусійної сюжетної лінії роману, пов’язаної з призначенням мистецтва. Огей відчуває себе чужим серед цих літературних розмов, проте вони допомагають пережити герою своєрідну “кристалізацію” власної вдачі. Однак новела “Пташиний жаль” не стільки увиразнює характер головного героя, адже Огей сприймає розповідь відсторонено, а радше передає загальну інтелектуальну атмосферу Харкова 20-х років:

“Корній замріявся, а його примружений на світло погляд виказував замішання людини, що заглибилась у зміст новели.

– Медок, – пустотливим тоном сказав Фурейко.

– Ні, це не медок, – зауважив Корній. – Але за столом похапцем на це важко щось сказати, коли ти хочеш ґрунтовного висновку.

– Я дозволю собі сказати деякі міркування з цього приводу. Хіба вартість твору для будівництва соціалізму визначається тільки матеріалом, використаним з життя цього будівництва?

– Добре сказано. Воно має багато вірних точок, – звернувся до Ореста Суворий. – Але той не може бути пролетарським письменником, хто в громадському житті не бере участі і не розуміє великих завдань класу” [3, с. 83]. Подальший розвиток сюжету – своєрідна проєкція тогочасної літературної ситуації, що характеризується не тільки аргументованими й конструктивними дискусіями, а й гарячими суперечками між ВАПЛІТЕ та іншими письменницькими організаціями. Цю полеміку засвідчили статті в періодичній пресі, відкриті та приватні листи, відозви, публіцистичні виступи. Наприклад, відзначається емоційністю “одвертий лист” М. Хвильового до В. Коряка, що став відповіддю на “Хвильовистський соціологічний еквівалент”, надрукований у журналі “Гарт” (1927, № 1). Риторична майстерність полеміста знаходить органічне втілення в специфічній композиції листа. “Тут я, якраз, підійшов до Бонавентури (найсильнішого місця у вашій статті), але художній такт уже попереджає мене (мовляв, бійся наскучити читачеві!), і я тимчасово поспішаю зманеврувати на запасну лінію.

ВСТАВНА НОВЕЛА

Ну, давайте ще поговоримо хоч би про Б. Якубського, того самого Якубського, що професор і колишній неокласик” [6, с. 166].

Мистецькі суперечності між ВАПЛІТЕ, ВУСПІ, “Молодняком” позначилися на особистих узаєминах письменників та, за твердженням Л. Пізнюк, “на становленні талантів молодих літераторів цих груп”

[7, с. 3]. С. Николишин у роботі “Націоналізм у літературі на східних українських землях” логічно й вмотивовано стверджує, що в романі Олеся Досвітнього “Кварцит” “зроблено спробу реабілітувати ВАПЛІТЕ в очах українського громадянства від московських наклепів у контрреволюції” [8].

Отже, вставна новела “Пташиний жаль” у тексті роману О. Досвітнього є експозиційною частиною для розгортання літературно-дискусійної сюжетної лінії, зберігаючи при цьому свою змістову й естетичну цілісність. Як бачимо, інкорпорування в роман вставної новели “Пташиний жаль” є рушієм розгортання ще однієї історії міста – історії літературної.

У романі “Кварцит” завдяки вкрапленню топонімічних легенд і лінгвістичних коментарів створено розлогий слобожанський текст, головним героєм якого став Харків – місто-ім’я та місто-простір. Твір О. Досвітнього “Кварцит” потенційно потрапляє під різні перехресні погляди: онтологічний, антропологічний, інтуїтивістський, гносеологічний, рецептивний, що може стати предметом подальшого літературознавчого дослідження.

Література

1. Український письменник Олесь Досвітній, 1891 – 1934 : Бібліогр. покажч. / Харк. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка / [уклад. Н. Л. Манова ; ред. Л. Н. Суворова]. – Х., 1997. – 35 с. – (Повернені імена). **2. Майфет Г.** Олесь Досвітній / Григорій Майфет // Життя й революція. – 1928. – Кн. III. – С. 127 – 139. **3. Досвітній О.** Твори : [у 2 т.] / Олесь Досвітній. – Т. 2 : Роман ; Повісті ; Оповідання. – К. : Дніпро, 1991. – 572 с. **4. Васьків М. С.** Український роман 1920-х – 1930-х років: Генерика й архітектоніка / М. С. Васьків. – Кам’янець-Подільський: ПП “Буйницький О. А.”, 2007. – 208 с. **5. Шкандрій М.** Модерністи, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / Мирослав Шкандрій ; [пер. з англ. Микола Климчук ; наук. ред. Ярина Цимбал]. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 384 с. **6. Хвильовий М.** Одвертий лист до Володимира Коряка / Микола Хвильовий // ВАПЛІТЕ : Літ.-худ. журн. – 1927. – № 5. – С. 158 – 173. **7. Пізнюк Л. В.** Еволюція художнього мислення Аркадія Любченка : від “романтики вітаїзму” до соцреалізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – “Українська література” / Л. В. Пізнюк. – К., 2002. – 17 с. **8. Николишин С.** Націоналізм у літературі на східних українських землях / С. Николишин. – Париж, 1938. – 48 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dontsov-nic.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid>.

Бровко О. О. Літературна історія Харкова в романі Олесь Досвітнього “Кварцит”

Метою цієї статті є визначення особливостей інтерпретації літературної історії Харкова в романі О. Досвітнього “Кварцит”.

Ключові слова: новела, жанр, структура, форма, текст.

Бровко Е. А. Литературная история Харькова в романе Олесь Досвитнего “Кварцит”

Целью этой статьи является определение особенностей интерпретации литературной истории Харькова в романе О. Досвитнего “Кварцит”.

Ключевые слова: новелла, жанр, структура, форма, текст.

Brovko O. O. Literary history of Kharkiv is in the novel of Oles Dosvitniy “Quartzite”

The purpose of this article is determination of features of interpretation of literary history of Kharkiv in the novel of O. Dosvitniy “Quartzite”.

Key words : short story, genre, structure, form, text.

УДК 821.161.2

О. Л. Максименко, В. П. Сиротенко

**ФЕЙЛЕТОН ЯК СКЛАДОВА МИТЕЦЬКОГО ДОРОБКУ
ВАСИЛЯ ІВАНІВА-КРАМАТОРСЬКОГО**

Літературно-митецьке життя кінця 20-х – початку 30-х років ХХ сторіччя ще довгий час привертатиме увагу дослідників, бо постійно відкриваються нові факти, з’являються мало відомі на сьогодні постаті митців тих часів. І це закономірний процес як на загальноукраїнському обширі, так і на регіональному рівні. Сказане в повній мірі стосується В. Іваніва-Краматорського, який відігравав помітну роль у культурно-духовому житті не лише Краматорська.

Так сталося, що зараз ми практично не маємо жодних біографічних відомостей про цього письменника, що обумовлює і цілковиту відсутність критичних матеріалів про нього. Про це ішлося у нашій попередній статті [1]. У ній також на підставі ліричних творів окреслено громадянсько-поетичне кредо В. Іваніва-Краматорського. Тож предметом наших подальших наукових зацікавлень буде діяльність В. Іваніва-Краматорського як журналіста-сатирика, об’єктом же слугуватимуть ряд публікацій у газеті “Краматорская домна”, здійснених протягом 1929 – 1930 років. Однак ситуація ускладнюється тим, що, коли вірші поета, уміщені в журналах “Забой”, “Літературний

Донбасс”, газеті “Краматорская домна”, обов’язково мали особистий підпис, то журналістські дописи майже усі анонімні. Отже, зазначена проблема у значній мірі і визначає характер мети даної розвідки. У ній нам, по-перше, потрібно довести, що близько сорока різноматематичних і різножанрових матеріалів належать перу однієї і тієї ж людини. По-друге, на підставі методики текстологічних досліджень атрибуувати їх з іменем В. Іваніва-Краматорського. По-третє, подати загальну жанрову диференціацію існуючих публікацій, зосередившись на особливостях фейлетонів як жанру, який найчастіше зустрічається серед представлених матеріалів.

Свого часу ми торкалися певних аспектів діяльності газети “Краматорская домна” [2], тому лише нагадаємо, що це періодичне видання виходило з 1927 по 1930 рік і фактично відбивало життя не тільки металургійно-механічного заводу, а всього міста. Загальновідомо і те, що при газеті діяла ячейка донбаської письменницької організації “Забой”, керівником якої був власне В. Іванів-Краматорський. Тож зупинимось спочатку на огляді низки газетних публікацій з метою встановлення їхньої авторської цілісності.

У тематично-проблемному відношенні в дописах переважно ідеться про різноманітні недоліки на заводі (“Хто краще?”, “Притулок безпритульних”) та в місті (“Деревонасадження”), потребу формування національної свідомості (“Як глибше в маси українську культуру”, “Что читают Краматоровцы?”, “Посівна кампанія”), етичні норми поведінки (“Глухе лікування”, “Винахід інженера Лепле”, “Гучномовець”). Зрідка дописувач торкається і позитивних змін, що мали місце в житті краматорців (“Подяка Державній опері”, “Зелений завод”, “Те, що дає літгурток”).

За жанровими ознаками серед текстів можна виділити критичні замітки (“Почалось будівництво”, “Делишки Рабкоопа), аналітико-проблемні нариси (“Як читають книжки”, “Саврадим Омеляне”, “Курортове змагання”) і найчисельніша в кількісному відношенні група – фейлетони (“Малоросійські шалапути”, “Де ми?”, “З христос воскресом”, “А куди, лишень, ви діли гроші?”).

Та незалежно від тематичних чи жанрових відмінностей відчувається стильова цілісність творів, що, зокрема, знаходить вияв у таких носіях стилю, як форма повісткування і лексико-стилістичне маркування тексту. Стосовно першого ми враховуємо, що будь-який газетний текст об’єктивно потребує безпосередньої присутності кореспондентського Я в матеріалі, недвозначного вияву власних громадянських позицій. Однак це не позбавляє автора кореспонденції права вибору форми організації викладу матеріалу, звернення до певної манери повісткування, що передбачає присутність наратора – “літературного суб’єкта <...>, особи, від імені якої” [3] автор веде розповідь про події та людей. Одна з особливостей наратора полягає в тому, що він може бути співучасником подій, їхнім активним учасником.

Саме присутність такого розповідача-сучасника і відчувається в аналізованих текстах: “Ось бо подивіться...” (“Малоросійські шалапути”), “Треба сказати, наш читач читає не завжди так, як їх було б треба читати” (“Як читають книжки”), “Оце ледве сядеш до столу пообідати, отут і починається” (“Притулок безпритульних”).

Коли ж звернути увагу на характерні для наратора “мовленнєві прикмети” (Д. Лихачов), то варто назвати значну кількість розмовно-просторічної лексики (“*брешуть*” – “Малоросійські шалапути”, “*началось* будівництво” – “Почалось будівництво”, “*дурена*” – “З христос воскресом”), схильність до еліптичних односкладних речень (“*От так репнули...*” – “Малоросійські шалапути”, “*Ось нате вам отаке...*” – “Хто краще?”, “*Смиконіть же, будь ласка*” – “Культурбота”). Зважаючи на виділені особливості, можна стверджувати, що в особі наратора маємо людину доволі “демократичного” походження, свідому своєї причетності до кардинальних суспільно-духовних змін, непримиренну щодо найрізноманітніших недоліків, що мали місце в житті молоді радянської держави.

Відчуття стильової цілісності доповнюється і тим, що в мовленні наратора часто зустрічаються okazіоналізми (“драмгурток – не *драматургує*” – “Культурбота”), а деякі з них ще й переходять із тексту в текст (“*змагателі*” – “Хто краще?”, “*зазмагався*” – “Курортове змагання”).

Підводячи проміжні підсумки, на підставі наведених прикладів констатуємо, що вибрані нами анонімні публікації в газеті “Краматорская домна” належать одному авторові з притаманними йому стильовими особливостями.

Наступним етапом нашого дослідження буде встановлення авторства публікацій. Сучасна текстологія утвердила різноманітну методіку атрибуції тексту, в зв’язку з чим ми зупинимось на наступних критеріях. Так, М. Мороз для встановлення авторства на перше місце ставить тематику творів [4, с. 190], знаходження тематичних перегукувань між авторським та анонімним текстами. Безумовно, це вагомий аргумент у процесі атрибуції твору, однак нам він не видається пріоритетним, оскільки письменники різних ідейно-естетичних уподобань можуть звертатися до однієї і тієї ж теми. У силу цього ми переважно спиратимемося на положення, сформульовані у працях Д. Лихачова [5] та Є. Прохорова [6]: шляхи атрибуційної роботи ґрунтуються на документальних, ідейних і стилістичних підходах. При цьому слід зауважити, що об’єктивної переконливості висловлені щодо атрибуції міркування набуватимуть лише за умови, коли аналіз анонімного тексту здійснюватиметься з урахуванням усіх зазначених чинників.

Наші спостереження розпочнемо з того, що, крім анонімних газетних публікацій, є два тексти, під якими стоїть підпис В. Іванів-Краматорський, – допис до журналу “Культура і побут” під

назвою “У Краматорській студії “Гарт” [7] та фейлетон “Малоросійські шалапути” [8]. На рівні текстологічної методики ці факти можна розглядати як документальне підтвердження, яке необхідно закріпити ідейно-тематичним та жанрово-стильовим аналізом.

Перший матеріал варто зіставити з текстом “Те, що дає літгурток”. Одрозу впадає у вічі їхня тематична близькість і авторська налаштованість щодо самого факту доцільності існування літгуртка. В обох дописах – а у жанровому відношенні вони є інформацією – автор не стільки повідомляє про саму діяльність літячейки, скільки підкреслює її роль у підвищенні художньої майстерності тих, хто її відвідує. При цьому в обох випадках автор схвально ставиться до результативності занять у гурткові в силу того, що це приносить не лише особисту, а і громадянську користь: “Так іде краматорська ячейка від рабкорства до “Гарту”, утворюючи кадри для пролетарських письменників” (“У Краматорській студії “Гарт”) – “Цим товаришам необхідно записатись у клубі на відвідування гуртка вчитись, вчитись не тільки писати, але і вдало прочитувати книжки, прочитувати так, щоб вони приносили користь читачам, з яких складається вся наша суспільність” (“Те, що дає літгурток”). Отже, ідейно-тематична спільність двох різних текстів є незаперечним свідченням, що вони належать одному авторові.

Ми також зазначали, що серед обраних кореспонденцій переважають фейлетони (про особливості цього жанру в доробку В. Іваніва-Краматорського скажемо далі), і саме до них належить єдиний підписаний текст “Малоросійські шалапути”. Однак не лише жанрова тотожність слугує засобом атрибуції. Річ у тім, що В. Іванів-Краматорський послідовно порушує проблему формування української свідомості серед значною мірою русифікованого населення Донбасу. Як уродженець Донеччини і член пролетарського письменницького угруповання “Гарт” В. Іванів-Краматорський пишається тим, що Україна упевнено крокує по шляху індустріалізації:

У дивній завірюсі
Льне вогонь що-дні,
Чи не тому в чорному русі
Рідна ти мені (“Україна”) [9].

Він же гнівно обурюється з приводу того, що багатьма його сучасниками втрачена національна гідність. Осуд подібних настроїв визначає пафосний стрижень кореспонденції “Малоросійські шалапути”, оскільки на території Української республіки Краматорська селищна рада до хати прикріпила табличку “Малоросійська вулиця”. З приводу справедливого авторського обурення антиукраїнськими проявами краматорців підкреслимо, що він не був самотнім. Подібної позиції дотримується і газета “Краматорская домна” (див. нашу статтю “Українізація – об’єктивна необхідність чи політичні маневри (на матеріалі публікацій газети “Краматорская домна”)”), в якій постійно друкувався В. Іванів-Краматорський. Зважаючи на сукупність

відзначених фактів, вважаємо за можливе атрибутувати фейлетони “Де ми?”, “Посівна кампанія”, а також проблемні нариси “Як глибше в маси українську культуру”, “Что же читают Краматоровцы?” як такі, автором яких є В. Іванів-Краматорський. Аргументом цьому може слугувати хоча б такий фрагмент:

“– А чому це ви, товариші, у день Першого Травня майже всі прапори та гасла, які несли з КДМЗ робітники, понамальовували російською мовою, а не татарською чи якою іншою, всі ж бо республіки братні і рівні.

– Чому ж не винести всі гасла та прапори мовами цих республік? Винесли ж ви дві чи три дошки українською мовою для більшості українського населення, а решту і велику решту російською” [10].

Коли ж говорити про власне фейлетони В. Іваніва-Краматорського, то варто враховувати, що тільки в одному випадку представлено авторське самовизначення жанру – “Де ми?”, а також те, що одна з періодичних газетних рубрик “Смішні нотатки “Домни” інколи супроводжувалася підзаголовком “Замість фейлетона”. Тож цілий ряд публікацій (“Малоросійські шалапути”, “Культробота”, “Глухе лікування”, “Деревонасадження”, “Неправильно”, “Винахід інженера Лепле”, “З христос воскресом”, “А куди, лишень, ви діли гроші?”) ми зараховуємо до цієї жанрової групи на підставі їхніх змістовно-художніх особливостей, виходячи з того, що фейлетон – це “один із жанрів публіцистики, невелика газетна або журнальна стаття, в якій злободенні події зображені в гумористичному або сатиричному плані” [11, с. 54]. Тож надалі ми говоритимемо про ті особливості, які властиві фейлетонам В. Іваніва-Краматорського. Для цього ми ще раз окреслимо типологічні риси фейлетонного жанру: “актуальність проблематики, чітка суспільно-політична спрямованість автора, документальність (справжність) фактів, жвавий, дотепний виклад. У фейлетоні широко використовуються такі засоби, як гротеск, гіпербола, каламбур, сарказм, дотепні діалоги та ін.” [11, с. 54], що дасть змогу виявити індивідуальні риси, притаманні фейлетонам В. Іваніва-Краматорського.

У попередній нашій статті йшлося про громадянські позиції В. Іваніва-Краматорського, зокрема наголошувалося на тому, що людина повинна бути особистістю, займаючи дієву й активну життєву позицію, утверджувати нові соціалістичні принципи, прихильність до яких письменник завжди підкреслював. Ці ж якості властиві й нараторові, образ якого ми виокремили як один із компонентів, що обумовлюють ідейно-стильову цілісність усіх публікацій В. Іваніва-Краматорського. Власне громадянська позиція розповідача визначає і проблемно-пафосне спрямування більшості фейлетонів: національний інфантилізм і підсвідоме ностальгування за старими порядками (“Малоросійські шалапути”, “Де ми?”, “Культробота”), душевна черствість, грубість, бюрократизм у стосунках між представниками різних суспільних груп (“Глухе лікування”, “Неправильно”, “Винахід інженера Лепле”),

головотяпство і безгосподарність (“Деревонасадження”, “А куди, лишень, ви діли гроші?”), осуд релігійних проявів (“З христос воскресом”). Однак при розгляді фейлетонного жанру вагомості набуває не порушена проблема сама по собі, а те, якими засобами комічного зображення вона художньо доноситься до читача. Завдяки їм твір набуває авторської оригінальності, своєрідності, на чому надалі ми і зупинимось детальніше.

Спільним виражальним засобом у всіх фейлетонах виступає сатирична іронія. Вона стає чинником, який дозволяє авторові одночасно не лише торкнутися факту, а і підкреслити в ньому негативний момент, цим самим утвердивши позитивну позицію журналіста. Не випадково такий авторитет у галузі комічного, як Ю. Боров підкреслює: “Іронія – один із відтінків комедійного сміху, одна із форм особливої емоційної критики, при якій за позитивною оцінкою приховане гостре висміювання. Іронія улесливо вихваляє ті якості, які по суті заперечує, тому вона має подвійний смисл: прямий, буквальний, і прихований, зворотний. І чим більш глибоко прихований її істинний сенс, тим іронія більш дошкульна. Іронія – комічний парадокс” [12, с. 98].

Негативне в житті, учинках, настроях – це завжди збочення, порушення моральних норм, які сповідаються певним суспільством, це викривлення існуючого порядку. Не випадково негативне на художньому рівні часто набуває гротескового зображення, вигляду, оскільки “гротеск – відкрито й свідомо створює особливий – неприродний, химерний, дивний світ: саме так показує його читачеві автор (на відміну від фантастичного світу як умовно-реального” [13, с. 173]. Це прекрасно розумів В. Іванів-Краматорський, тому в його фейлетонах спостерігаємо не тільки іронічне змалювання, а і його поєднання з гротесковими, а то і саркастичними образами і ситуаціями. Для прикладу наведемо декілька фрагментів, яким властиві названі прийоми сатиричного зображення:

– іронічний тон: “Чому б не зробити навпаки: винести українською мовою три дошки, а решту татарською. Навіщо ото обходити всі республіки і давати переважність російській мові?” (“Де ми?”) [14];

– іронічно-гротескова ситуація: “Голова, кажу, в мене осатаніла з позавчора, що мені робити.

Мовчить і тільки щось пише собі, нахилившись.

І щоб ви думали?

Потім, коли я одужав, тоді тільки довідався, що лікарка дійсно глуха. Глуха, як оті усі глухі, що нічогісінько не чують.

Воно, може, й краще, що в нас глуха лікарка, а проте хто зна” (“Глухе лікування”) [15];

– іронічно-саркастична характеристика: “І сидить редактор у колишньому клозеті, а тепер кімнаті для “Домни” і чухає вуха, а само таке маленьке, маленьке, ну як хлопчик.

Малий, а добре зна, що робить.

Ох, і добре зна...

<...>

Здається, й нічого робити редакторів, як тільки огризатися на “неправильно”, а як подивишся, то й у самого очі вилізуть, як на нитці.

А все ж “воно” робить велику роботу.

А все ж “воно” провадить різні наради.

А все ж “воно” висвітлює наші досягнення” (“Неправильно”) [16].

Крім прийомів, що є типологічно визначальними для фейлетону як жанру, в дописах В. Іваніва-Краматорського відзначаємо і такі, які можна вважати авторськими нововведеннями. Так, досить часто зустрічаються кінцівки з риторичними питаннями чи ствердженнями. Вони органічно впливають із загального іронічного тону повісткування, знімаючи недоречно в такому випадку агітаційно-публіцистичну пристрась кореспонденції, а з іншого боку надають творів інтимності, задушевності, бо створюють атмосферу особистої довірливості, оскільки автор ділиться своїми найпотаємнішими думками з кожним: “Чим би таким протверезити Чолов’яна, опохмілити Чолов’яна, щоб надалі йому не припадало було пити та разом і тих, хто його напуває до гіркоти на роботі” (“Гучномовець”) [17].

Майстерно використовує автор ще один прийом, що дозволяє надати окремому, інколи на перший погляд побутовому фактові типізуючого узагальнюючого значення. Це відбувається в тих випадках, коли в текст допису органічно вкраплюється загально історичний факт або автор посилається на всесвітньо відомий художній твір або притчу. Зокрема, свій осуд брутальності, грубості в поведінці інженера Лепле (“Винахід інженера Лепле”) фейлетоніст починає з пригадування імен відомих винахідників: Термен (винайшов “Терменвокс”), Капиця (дослідник атомної енергії), Федоров (перспективи космічних польотів). У цьому славетному ряду завдяки іронічного підтексту опиняється й інженер Лепле зі своїм винаходом подошви, бо всім підлеглим неодмінно загрожує: “Я з вас всіх поздираю шкіру на подошву”.

Особливої розмови потребує фейлетон “З христос воскресом”. Як жанр, покликаний оперативно відгукуватися на подію й агітаційно-пропагандистськи впливати на читача, він цілком відповідає атеїстичному нігілізмові, властивому радянському суспільству кінця 20-х – початку 30- років. Сьогодні до питань релігії, права людини вірити в Бога ми намагаємося ставитися толерантно, тож залишимо за читачами статті право власної оцінки суджень, висловлених В. Іванівим-Краматорським у даному фейлетоні. Ми ж звертаємося до нього лише з приводу деяких зображувально-виражальних особливостей.

Як ідеалістична, так і матеріалістична філософія визнають існування в людині і фізичного, і духовного (хоча і з різними пріоритетами). Цю двоїстість поділяє й В. Іванів-Краматорський, тому-то тіло він сприймає фізіологічно заангажованим, у чомусь порочним і недолугим (під час Великодня чоловік нап’ється, а жінка ласуватиме

паскою і цілуватиме плащаницю, “до якої торкався сифілітик”). Тож автор звертається до душі (щоправда, чи то не бажаючи, чи то не наважуючись вживати це слово, замінюючи його лексемою “серце”), прагнучи заповнити її тими громадянсько-етичними ідеалами, до яких сам має схильність: “А серце йому (чоловікові – О. М., В. С.) тільки йок... йок... <...>. А жінці твоїй серце буде казати отак ...” [18]. Як бачимо, вічна антиномія тіло – душа вирішується на користь останньої, а це означає, що незалежно від своїх ідеологічно-філософських поглядів В. Іванів-Краматорський бореться за людину з високою духовністю, прагне бачити її особистістю, здатною мати власну точку зору, як гуманіст бажає їй щастя, коли не болить душа, бо на сьогодні серце-то скаже, “а саме зайокає з болю йок... йок... йок”.

Отже, проаналізовані фейлетони поглиблюють наше уявлення як про громадянські, так і митецькі якості В. Іваніва-Краматорського, водночас висвітлюючи і подальші горизонти досліджень: осмислення жанрових особливостей інших публіцистичних творів письменника, а також вияв місця і ролі його спадщини в митецько-духовному житті українського суспільства 20-х – 30-х років.

Література

- 1. Максименко О. Л., Сиротенко В. П.** Громадянсько-поетичне кредо Василя Іваніва-Краматорського / О. Л. Максименко, В. П. Сиротенко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. Частина III. – 2011. – № 3 (214). – С. 26 – 32.
- 2. Бондаренко О. Е., Сиротенко В. П.** Українізація – об’єктивна необхідність чи політичні маневри (на матеріалі публікацій газети “Краматорская домна”) / О. Е. Бондаренко, В. П. Сиротенко // Фольклор, література та мистецтво Сходу України в системі етнокультурних вимірів: [збірник наукових праць]. – Вип. IV. – Луганськ, 2006. – С. 192 – 198.
- 3. Словник літературознавчих термінів** [Електронний ресурс]. – Режим доступу www.ukrlit.vn.ua/info/dict/5z6m0.html.
- 4. Мороз М. О.** До питання атрибуції творів І. Франка в газеті “Kurjer Lwowski” / М. Мороз // Питання текстології. Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1983. – С. 188 – 216.
- 5. Лихачев Д. С.** Текстология: Краткий очерк / Д. С. Лихачев // Текстология: Краткий очерк. – М.-Л. : Наука, 1964. – 102 с.
- 6. Прохоров Е. И.** Текстология (Принципы издания классической литературы) / Е. И. Прохоров // Текстология (Принципы издания классической литературы). – М. : Высшая школа, 1966. – 226 с.
- 7. Краматорський В.** У Краматорській студії “Гарт” / В. Краматорський // Культура і побут. – 1925. – 14 травня. – № 18. – С. 7.
- 8. Краматорський В.** Малоросійські шалапути / В. Краматорський // Краматорская Домна. – 1929. – 13 янв. – № 21. – С. 4.
- 9. Іванів-Краматорський В.** Україна / В. Іванів-Краматорський // Забой. – 1928. – № 3.
- 10. Де ми?** Фейлетон // Краматорская домна. – 1928. – 5 мая. –

№ 10 (13). – С. 5. **11. Горбачук В. Т., Зоц І. О., Романько В. І.** Основи журналістики: [навчальний посібник] / В. Т. Горбачук, І. О. Зоц, В. І. Романько. – Слов'янськ: СДПІ, 2002. – 108 с. **12. Борев Ю.** Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю. Борев. – М. : Искусство, 1970. – 267 с. **13. Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. **14. Де ми?** Фейлетон // Краматорская домна. – 1928. – 5 мая. – № 10 (13). – С. 5. **15. Глухе лікування.** Фейлетон // Краматорская домна. – 1928. – 8 септєбря. – № 17. – С. 2. **16. Неправильно.** Фейлетон // Краматорская домна. – 1929. – 1929. – 1 мая. – № 26. – С. 7. **17. Гучномовець.** Фейлетон // Краматорская домна. – 1928. – 20 юлія. – № 14. – С. 6. **18. З христос** воскресом. Фейлетон // Краматорская домна. – 1929. – 1929. – 1 мая. – № 26. – С. 7.

Максименко О. Л., Сиротенко В. П. Фейлетон як складова митецького доробку Василя Іваніва-Краматорського

У статті послідовно розглядаються три аспекти: аргументується думка щодо вибраних публікацій у газеті “Краматорская домна” як написаних одним автором, здійснюється адаптація текстів як таких, що належать В. Іваніву-Краматорському, аналізуються жанрові особливості написаних ним фейлетонів. Серед художніх особливостей виділено поєднання іронії з гротесковим та саркастичним зображенням, риторичний характер кінцівок творів, вкраплення в текст загальноісторичних та митецьких фактів, вирішення антиномії тіло – душа на користь останньої.

Ключові слова: стиль, наратор, фейлетон як жанр, сатиричне зображення, іронія, гротеск, сарказм, загально історичний та митецький факт, тіло, душа.

Максименко О. Л., Сиротенко В. П. Фейлетон как составная часть художественного наследия Василия Иванова-Краматорского

В статье последовательно рассматриваются три аспекта: аргументируется утверждение относительно отобранных публикаций в газете “Краматорская домна” как написанных одним автором, проводится адаптация текстов как таковых, что принадлежат В. Иванову-Краматорскому, анализируются жанровые особенности написанных им фейлетонов. Среди художественных особенностей выделено соединение иронии с гротесковым и саркастическим изображением, риторический характер окончаний произведений, вкрапление в текст обще исторических и художественных фактов, разрешение антиномии тело – душа в пользу последней.

Ключевые слова: стиль, наратор, фейлетон как жанр, сатирическое изображение, ирония, гротеск, сарказм, обще исторический и художественный факт, тело, душа.

Maksymenko O. L., Syrotenko V. P. Feuilleton (topical satire) as an integral part of Vasiliy Ivaniv-Kramatorsky's literary legacy

The article in question views the three following aspects: selected articles from the newspaper "Kramatorsk blust-furnace" are proved to come under the pen of one author; the adaptation of texts written by V. Ivaniv-Kramatorsky are fulfilled; genre peculiarities of his feuilletons are analyzed. Among artistic peculiarities of the author there is a fusion of irony with grotesque and sarcastic depicting, rhetorical dénouements of his works, solution of the antinomy of body and soul with the latter winning the tug.

Key words: style, narrator, feuilleton as a genre, satirical depicting, irony, grotesque, sarcasm, historic and artistic fact, body, soul.

УДК.821.161.2.09+929 Шкурай

С. А. Негодяєва

**ДОКУМЕНТАЛЬНО-ХУДОЖНЯ ПРОЕКЦІЯ ДІЙСНОСТІ
В РОМАНІ ІВАНА ШКУРАЯ
“ЗАВОРОЖЕНЕ ПРИДЕСЕННЯ. ЧЕРВОНИЙ ОСТРІВ”**

Еволюція сучасної історичної романістики виражає загальні напрями розвитку української літератури сьогодення з її прагненням до демократизації художнього слова, із тенденцією до посилення полемічності проблем, громадянськості та національної самосвідомості, філософської наснаженості, оновлення жанрових традицій, пошуків і експериментів не лише в національному художньому, а й у світовому контексті. Зацікавлення письменниками останнього десятиліття історичною тематикою свідчить про вихід авторських екзистенцій із сучасного геополітичного кризового стану в державі. “Завдання автора – історичного романіста – розкрити історичну реальність (а не вигадувати нереальні події та дії), показати суспільний розвиток, логіку і психологію її існування. І тоді історія ввійде у свідомість людини, будитиме розум, тривожитиме серце і виведе на стежки пошуку правдивих дій і необхідних вчинків. Тоді історичний роман принесе свій незабутній урок суспільству – більший, глибший, емоційніший, аніж сухий науковий виклад наукового дослідження чи навіть найдоступнішого підручника” [1, с. 115].

Вибір теми розвідки зумовлений іноді несправедливим ставленням дослідників до заявлених митцями у творах проблематик, тематик, відсутністю в сучасному літературознавстві цілісного аналізу, системного осягнення історичної прози початку ХХІ століття, хоча частково цій проблемі присвячені розвідки Л. Воловця, В. Галича, О. Галича, Ф. Кейди, М. Кодака, Р. Кудлика, О. Мишанича, Т. Салиги,

М. Слабошпицького, О. Слоньовської, Н. Черченко, А. Шевченка, А. Шпиталю та інших літературознавців.

У заявленому в назві аспекті нашу увагу привернула друга частина трилогії “Заворожене Придесення” “Червоний острів” [2] сучасного прозаїка Луганщини Івана Шкурая, яка вийшла в 2011 році у видавництві “Глобус”, і стала логічним продовженням публіцистично-художньої хроніки, презентованої письменником ще в 2008 році [3], про долю поколінь мешканців села Шкураївка, що на Чернігівщині, які пройшли крізь роки скасування монархії в Росії, страшні тортури першої світової війни та постали перед зародженням нового пролетарського суспільства. Глухомань переживала відголоски хвиль революційних подій 1905 року, Столипінської реформи, події Першої світової війни. Діти продовжували не плямувати честі батьків – воювали, а Придесення, як і вся бездержавна Україна, продовжувало годувати війни і соціальні катаклізми, знаходячись під мушкою великих імперій та нових ідей. Потім громадянська війна, тон якій завдала революція 1917 року, різко зупинила хід врівноваженої глухомані: “...Під революційну заграву у глухомань приходило нове життя – без поміщиків і капіталістів, без попів і монахів. Комуністичні вожді обіцяли не рай на небі, а світле майбутнє на землі. І Бог своїми трьома іпостасями здивовано дивився на приворожене Придесення” [3, с. 253] – цими останніми словами письменник підвів підсумок перед свідомим вибором майбуття кожного мешканця Шкураївки: життя за принципами народної моралі чи життя за моральним кодексом будівельника комунізму, які формували особистість до і після встановлення нового устрою на Червоному острові, де “каральним органом закону була влада, а правил – громада”.

Як і в попередній частині, визначальним модусом “індивідуалізації” стилю письменника стала модель жанровизначення – публіцистично-художній роман-хроніка, побудований на рецепції історії з морально-психологічних позицій різних мешканців села, презентований картинками внутрішнього, духовного життя героїв, послабленням фабульності, просторовою обмеженістю, монтажністю, мозаїчністю композиції. Ці свідомо обрані прийоми дали змогу авторові створити епічну оду Шкураям, Рубчакам, Дубатовкам, Шаповалам, Канчукам, Овдієнкам, Ковалям, Прохоровичам, які творили нову державу, нову українську спільноту в складі Радянського Союзу.

Літературознавчі провокації в романі багатоаспектні, проте метою пропонованої роботи ми обрали аналіз документально-художньої проєкції дійсності як провідного чинника ідіостилу письменника в публіцистично-історичній романістиці. Реалізація поставленої мети передбачає розв’язання завдання: визначити роль історичної правди й вимислу у творі, значення власне авторського вибору, пошуку, рецепції історичних матеріалів.

Теоретико-методологічною основою аналізу форм документальної ретроспекції у творчості Івана Шкурая стала теорія формотворів (форм

проекції історичної правди), запропонована Н. Зайдлер [4]. Окреслені дослідницею форми проекції історичної правди рідко представлені у творах митця осібно. Частіше вони взаємодіють, створюючи неповторне мереживо художньої думки автора. *Художньо-документальна*: автор спирається виключно на історичні факти, художній вимисел не є домінуючим, наявні лише авторська оцінка, емоційне ставлення до написаного. *Документально-художня*: інтерпретація історичних подій автором збігається з об'єктивним ходом історії, але окремі події, факти, “тонкощі” втрачені і письменник значною мірою послуговується художнім вимислом. *Знаково-символічна*: художній вимисел переважає, а образи, у створенні яких письменник спирався на реальний історичний ґрунт, здебільшого набувають узагальненого, символічного, міфічно-легендарного звучання. *Суб'єктивно-авторська*: письменник свідомо чи підсвідомо наполягає на власній інтерпретації, пропонує читачеві власні оцінки, не переймаючись тим, якою мірою написане відповідає історичній об'єктивності. І п'ята форма проекції історичної правди в художньому творі – *синтетична* [4, с. 5].

Саме домінування в романі другої форми документальної ретроспекції, на нашу думку, дало змогу автору не тільки об'єктивніше виправдати власний вимисел, а і викликати полеміку в реципієнта, бо “... життя, яке мали наші попередники за період так званої радянської влади, настільки складне і понівечене ленінцями-сталінцями, що багатьом із читачів потрібно виявити справжню громадську мужність, аби його достеменно зрозуміти. Звичайно, Іван Шкурай, вільно послуговуючись історичним матеріалом, міг би повести важку розмову й по-філософськи науково пояснити причини соціалістичної катастрофи в СРСР” [2, с. 4].

Безперечно, в авторській рецепції основним структурним компонентом виступає документ або історичний факт, проте домислу й вимислу відводиться першочергова роль. І цей домисел часто презентований у романі авторськими коментарями, що межують з різноманітними сміховими висловами (легкими іронічними або саркастичними, гротескними зауваженнями). Наприклад, тезу про рівність жінок і чоловіків селянами, яких гуртували в колгоспи, було протрактовано як хибну рушійну силу загальноприйнятих канонів народної моралі на інститут шлюбу: “Згідно з декретом кожна жінка 17 – 30 років перестає бути власністю чоловіка. Хочеш жити з дружиною, живи, не хочеш – розлучайся, хочеш – народжуй дитину, не хочеш – роби аборт. Секс – це як склянка води – випив і забув. Тому не може бути ніяких ревнощів і статевих злочинів...” [2, с. 57] або “Але взірцем вільного кохання став гуртожиток, де на тридцяти квадратних метрах житлової площі часто-густо жило дванадцять осіб чоловічої і жіночої статі. Результатом спільного мешкання будівників комунізму були спільні діти. І уже приходили до пологового будинку забирати дружину зразу два-три чоловіки, з гордістю демонструючи свою

приналежність до спільного батьківства. Чий би бичок не плигав, казали комсомольці, а телятко буде наше” [2, с. 57].

Явища, пов’язані з наслідками колективізації (розкуркулювання, убивство народних комісарів, знищення власного майна, аби воно не досталося владі, утеча в деснянські ліси, безвідповідальне відношення до колективної “не своєї землі”, голодомор) на фоні успішної індустріалізації Донбасу зі стаханівськими здобутками не тільки змальовує дисгармонію в суспільстві (нерівнозначний розвиток села й міста, Росії й інших республік), а й загострює абсурдність керівної ролі партії, що намагалася створювати російську імперію за оновленими соціалістично-монархічними законами: “... більшовицька радянська влада, яка знищила приватну власність на землю і куркульство як клас, семимильними кроками наступала на всіх фронтах комуністичного будівництва. У неї все було фронтом і боротьбою. Землю відібрали не тільки в куркулів, землю відібрали в усіх селян, тільки сказали їм, що не відібрали, а передали колгоспам у вічне користування. Скільки того віку буде, хто його знає. “Червоний острів” недовго борсався у колгоспному морі країни, його накрила “Червона хвиля” із Ковалівки, змило і “Зелений гай” на хуторі Моховому...” [2, с. 170 – 171].

Змалювавши процес асиміляції національностей, автор не відмежовується від геополітичності як провідної ментальної риси українців. Націовідповідність як провідна риса ідентичності нашого народу продовжувала продукуватися не лише під час сталінських зачисток, активізувалась вона саме під час Великої Вітчизняної війни, коли території України, Білорусії були залишені славною Червоною Армією напризволяще, бо головним було “не допустити до Москви”. Стихійний партизанський рух дав змогу мешканцям села переосмислити свою роль як гвинтиків історії. Криза ідентичності загострюється в сценах боротьби і зради, поділ своїх не на куркулів і колгоспників, а на ворогів і захисників батьківських земель. Доречним стало авторське зауваження щодо семантики слова партизан: фашисти безапеляційно знищували родичів партизанів, залишаючи живими при цьому родичів бійців-червоноармійців. Гротескною, викривальною риторичною фразою коментує письменник Велику перемогу великого народу в жахливій війні ХХ століття, обравши в якості художнього тла тост Й. Сталіна на бенкеті в Кремлі: “Я пью, прежде всего, за здоровье русского народа потому, что он заслужил в этой войне общее признание, как руководящей силы Советского Союза среди всех народов нашей страны.

Я поднимаю тост за здоровье русского народа не только потому, что он – руководящий народ, но и потому, что у него имеется ясный ум, стойкий характер и терпение...

Спасибо ему, русскому народу...

За здоровье русского народа! (Бурные, долго не смолкающие аплодисменты).

За багатостраждальний український народ генералісимум не пив” [2, с. 281].

Протягом інтерпретації роману нами доведено, що документально-художні форми проєкції у творі представлені низкою декретів, постанов радянської влади щодо колективізації, індустріалізації держави, новинами з соціально-економічного життя країни, виступами видатних осіб на конференціях, з’їздах, по радіо, даними Совінформбуро, публікаціями на шпальтах газет, цитацією видатних осіб-класиків марксизму-ленінізму та політиків, документів органів місцевого самоврядування, пісень Радянського Союзу, використанням характерів реальних прототипів Червоного острова тощо.

І синтетика різноманітних документально-художніх проєкцій в розглянутому романі Івана Шкурая дозволяє стверджувати про перспективи та дискусійність питання щодо розширення жанрової трансформації історичної прози XXI століття. А використання романістом цієї формотворчої проєкції дає підстави характеризувати цей чинник провідним в ідіостилі автора, який, на нашу думку, досяг провідних завдань історіографії: а) “піднести на вищий рівень документально-історичну, психологічну і морально-етичну суть історичної правди в її художньо-естетичній інтерпретації зі збереженням головної домінанти – історичної правдивості; б) домагатись організації її друкування й розповсюдження” [1, с. 116].

Подана розвідка не вичерпує заявленої проблеми, і рецепційна концепція прозаїка лише натякає на креативні ідеї синтезу традиційного й нетрадиційного в зображенні дійсності, що базуються на інваріантності та альтернативності шляхів розвитку законів сучасного мистецтва. Безперечно, твір дає поштовх для нових літературознавчих пошуків в аспектах поетики сучасного історичного роману.

Література

1. Іванченко Р. П. Історична місія сучасного історичного роману (роздуми над проблемою) / Р. П. Іванченко // Вісник Запорізького національного ун-ту. – 2010. – № 2 – С. 111 – 117. **2. Шкурай Іван.** Заворожене Придесення. Червоний острів : [роман] / Іван Шкурай. – Луганськ : Глобус, 2011. – 283 с. **3. Шкурай Іван.** Заворожене Придесення. Глухомань : [роман] / Іван Шкурай. – Луганськ : Глобус, 2008. – 255 с. **4. Зайдлер Н.** Постаць Семена Палія в українській літературі (художні формотвори авторської інтерпретації та історична дійсність) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01. – “Українська література” / Н. О. Зайдлер. – Кіровоград, 2004. – 20 с.

Негодяєва С. А. Документально-художня проекція дійсності в романі Івана Шкурая “Заворожене Придесення. Червоний острів”

Дана стаття розглядає використання документально-художньої проекції дійсності як провідного чинника ідіостилю Івана Шкурая в публіцистично-історичному романі “Заворожене Придесення. Червоний острів”. Дослідження поглиблює творчий портрет, стильову майстерність сучасного прозаїка Луганщини.

Ключові слова: формотворча проекція, дійсність, історична правда, авторська рецепція.

Негодяева С. А. Документально-художественная проекция действительности в романе Ивана Шкурая “Завороженное Придесенье. Красный остров”

Данная статья рассматривает использование документально-художественной проекции как главной составляющей идиостиля Ивана Шкурая в публицистическо-художественном романе “Завороженное Придесенье. Красный остров”. Исследование углубляет творческий портрет, стилевое мастерство современного прозаика Луганщины.

Ключевые слова: формотворческая проекция, действительность, историческая правда, авторская рецепция.

Negodiayeva S. A. Documentary and belles-letters plane of reality in novel “Charmed Trans-Desna. Red island” by Ivan Shkuray

Use of documentary and belles-letters plane as the main agent of individual style of Ivan Shkuray in his journalistic and historical novel “Zavorozhene Prydesennia. Chervonyj Ostriv” (“Charmed Trans-Desna. Red Island”) is considered in given research. This work makes the creative portrait and style skills of the contemporary prosaic from Luganshchyna more profound.

Key words: mould-creation plane, reality, historical truth, author’s reception.

УДК 821.161.2.2.02

В. П. Сиротенко

**ОСЯГНЕННЯ МУДРОСТІ ЖИТТЯ:
ПРОБЛЕМАТИКА АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ПОВІСТІ А. ДІМАРОВА
“НА КОНІ Й ПІД КОНЕМ” ТА ЇЇ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА
РЕАЛІЗАЦІЯ**

Загальновідома фраза, що “література – підручник життя” у значній мірі стосується творів автобіографічного характеру, оскільки

суб'єктивні реалії, ті чи інші факти життя конкретного письменника об'єктивно стають тим “ключем”, який допомагає відчутти “таємниці” епох” [1, с. 127]. У цьому відношенні автобіографічна тетралогія одного зі старійшин українського письменницького цеху А. Дімарова “На коні й під конем” не є виключенням. Наш же інтерес до неї підігривається ще й тим, що більшість описаних у ній подій відбувалися в селі Студенки (північний регіон Донецької області) та в місті Ізюмі на Харківщині.

Постать прозаїка та його митецький доробок постійно привертають увагу дослідників, про що свідчать журнальні публікації хоча б останніх трьох-чотирьох років. Серед них маємо і шкід стосовно особистості самого А. Дімарова [2], і літературознавчі розвідки [3], і методичні рекомендації стосовно ознайомлення учнів з творчістю письменника в цілому [4] чи окремим твором [5]. Зокрема в останній автори цілком доречно зосереджують увагу семикласників на змістовно-композиційній ролі притчі “Через місточок”, якою відкривається перша частина тетралогії, трактуючи її як символічну метафору “місточка пам'яті”, але, як нам видається, дещо неточно подаючи її проблемне навантаження: “... письменник розуміє, що окреме людське життя має свої межі, тому виникає досить сумне порівняння місточка – “вузенький, як лезо ножа” [5, с. 50]. Тому тут ми солідаризуємося з думкою дослідниці С. Ленської, яка в “місточкові-лезові” вбачає не обмеженість індивідуального життя, а нагадування про відповідальність кожної людини зберегти цю вузеньку смужечку, не дати обірватися ниточці між минулим і майбутнім: “А. Дімаров справедливо вбачає в збереженні пам'яті про минуле запоруку майбутнього. Саме тому він починає твір з притчі про місточок над урвищем: чим більше набирала людина необхідного для життя, тим вужчим ставав місточок” [6, с. 46].

Виділена нами стаття С. Ленської прикметна тим, що на сьогодні вона чи не найґрунтовніше дослідження автобіографічної повісті А. Дімарова. Так, у ній з'ясовуються дух змальованої епохи та соціальні аспекти твору, його проблематика, образ Толика та деякі особливості поетики повісті. Ще раз зазначимо, що в цілому ми поділяємо висловлені в ній спостереження та міркування: “Фрагментарність композиції дозволяє авторові зосередити увагу читача на важливих, з його точки зору, морально-етичних проблемах: дружби й обов'язку, виховання особистості у школі і в сім'ї, формування громадянина, патріота, проблема пам'яті” [6, с. 46]. Водночас є ряд висловлювань, які нам видаються дещо суперечливими. Для прикладу зупинимось на двох моментах. С. Ленська цілком влучно зауважує, що в повісті “ненав'язливо, без голого дидактизму та менторських повчань розкривається перед дитиною складний і суперечливий дорослий світ” [6, с. 46]. Нам же видається, що зауваження “складний і суперечливий дорослий світ” носить до певної міри метафізичний характер. Адже А. Дімаров усім образом Толика засвідчує, що це його, Толика, світ. І, що важливо, він динамічний, рухомий, кожна мить, кожна подія – це

розширення меж цього світу, це відчуття потреби осмислювати себе суцього, а відтак вносити відповідні корективи, тож дитячий світ – це не альтернатива дорослому, а його вікова інтерпретація.

Не у всьому ми поділяємо міркування С. Ленської і стосовно ролі книжок у становленні Толика як особистості: “Якби не любов до книжки, яка заповонила все єство Толі, скерувала його бурхливу уяву й живу фантазію в певне русло, хто зна, що вийшло б із нього” [6, с. 48]. Безумовно, заперечувати роль книжок у Толиному житті було б несправедливо, бо неодноразово хлопчик уявляє себе в ролі того чи іншого літературного героя. Однак звернімося не лише до повісті, а й мемуарів “Прожити й розповісти”. Не без гіркоти А. Дімаров згадує епізод, коли дев’ятикласник Толя ганебно повів себе з однокласницею – привселюдно ударив Оксану. У цю ж мить обурилися славетні мушкетери: “Ти зганьбив нас, піднявши руку на даму! Так я й не став мушкетером” [7, с. 119]. Однак з авторського повіствування відчуваємо, що не мушкетерський осуд буде визначальним для підлітка, а власне осмислення власної поведінки. Тобто, для письменника суб’єкт і тільки суб’єкт є основним фактором виховного процесу, а відтак і відповідальним за його результат.

З огляду на предмет нашої розвідки варто зупинитися й на деяких жанрових проблемах. Річ у тім, що і на сьогодні серед літературознавців немає єдності стосовно розуміння естетичної природи власне жанру. Тому надалі ми спиратимемося на пропозиції, висловлені Г. Поспеловим. На його думку, типологічну сутність жанру становить специфічна проблематика – історично повторювані особливості міфологічного, національно-історичного, етологічного, романічного характеру [8, с. 65], тобто, це характеристика ставлення людини, людства до навколишньої дійсності, принцип пізнання її і себе, принцип бачення та оцінки. На цій підставі твори автобіографічного змісту розглядаються як твори романічного жанру, бо жанрову проблематику в них становить персонаж, що знаходиться в розвитку, пов’язаному не з механічним накопиченням нових якостей, заміною однієї риси іншою, а з “рухом від теперішнього до майбутнього” [9, с. 146]. При цьому рух повинен виражати внутрішні зміни, які приводять у підсумку персонажа до нових оцінок себе й оточуючого. По-іншому виявляються і принципи типізації: світосприйняття героя обумовлюється не тільки обставинами, але готовністю до самовиховання в собі нового світогляду, який відбиває тенденцію розвитку суспільства.

Концентрація уваги на процесі формування людини обумовлює і безпосередні стильові форми романічних творів. Індивідуальна доля цікава в силу того, що подає особистісне осмислення життя, “через серце” (В. Дончик), осягає його складності. Зростання активності, дотичності авторів і героїв творів до всього, що відбувається, розширило сферу прояву суб’єктивного. Історія, конкретні події вагомі не самі по собі, а як засіб зображення долученої до них людини, її особистісно-

психологічних якостей, що знаходить вираження в лірико-психологічній повісті. Головною особливістю такої повісті В.Протченко вважає “звернення письменника безпосередньо до живої сучасності або до недавньої історії народу, близької автору з власного досвіду; соціальна значимість фактів розкривається шляхом “прямого” їхнього тлумачення” [10, с. 164].

Отже, при розгляді повісті “На коні й під конем” ми зосередимося на таких моментах: 1 – осмислення ряду проблем, що мали місце в житті Толика та його друзів, як таких, що формували особистісне Я героя; 2 – встановлення особливості взаємодії світу персонажа та автора, що позначається на рівні осягнення здійснених героєм учинків; 3 – підкреслення ряду типологічних ознак, які становитимуть жанрово-стильові особливості твору як виразника романічної проблематики.

Повістувальна конструкція повісті спирається на Я оповідача, причинові зв’язки “переміщуються в середину” (Л. Лотман), а характер персонажа розкривається у розвиткові, у процесі становлення. Так, у життєписі Толика можна виділити чотири періоди: раннє дитинство (“Через місточок”), початок навчання у школі (“Блакитна дитина”), отроцтво та юність (“На коні й під конем”). Прийоми зображення характеру, композиційна побудова у значній мірі обумовлені віком героя. У перших двох частинах композиція аморфна, оскільки виділяються лише епізоди, що залишили найглибший слід у свідомості хлопчика. Причиново-наслідкові зв’язки в останній частині проявляються більш чітко, принцип “пригадування” поступається місцем відтворенню періоду в його цілісності. Ця частина становить кульмінацію всієї еволюції характеру хлопчика-юнака як останній етап, який неодмінно переходить у дорослість. Тому так важливо виразити глибину осягнення героєм всієї багатогранності дійсності. Особливу роль в остаточному зростанні Толика відіграли перші дні його перебування на війні. Запаморочений побаченням, він починає усвідомлювати ступінь небезпеки, навислої над країною, всім народом. Письменник майстерно зображує почуття розгубленості, які оволоділи необстріляними бійцями, зміни їхнього уявлення про війну. Однак у колективному настрої розчинилися і переживання персонажа. Він ще не встиг осмислити і зрозуміти всі процеси, що відбулися з ним, як і усвідомити й осмислити все те, що з ним відбулося внутрішньо, хоча відчуває, що вони сталися: “То були мої перші й останні за всю війну сльози” [11, с. 615].

Поєднані ж усі частини не стільки образом Толика, скільки образом автора, яким й обумовлюється мотив пам’яті. Автор – це завжди представник теперішнього, автобіографічний же герой найчастіше знаходиться у минулому. Автор має можливість внести зміни, доповнення, вдатися до узагальнень, керуючись як особистим, так і колективним досвідом свого часу. Характер взаємостосунків між автором і героєм визначається жанровою природою твору, від зближення

цих образів залежить його стильова своєрідність, а також типологічні риси в межах стильової течії.

Автор одразу ж (особливо в першій та другій частинах) вказує на відмінність між ним та героєм. А. Дімарову потрібна “жива істота, яка дивиться на світ широко відкритими очима, намагається зрозуміти все, що її оточує” [12, с. 127]. Допитливість Толика уже в ранньому дитинстві допомагає йому дійти деяких важливих висновків: є люди добрі та злі, зовнішність може бути оманливою, зло не зникає, з ним потрібно активно боротися тощо. У таких випадках автор надає героєві можливість самому розібратися в тому, що відбувається, нічим не виявляє своєї присутності. Більшість своїх учинків Толик також оцінює самостійно. Однак міру усвідомлення персонажем здійсненого можна зрозуміти лише з урахуванням авторської концепції. Так, Толик з другом розбили скло в школі. Побачивши, як гірко плакав скляр, хлопці зрозуміли, що “зробили щось дуже погане, дуже зле, далеке від звичайної помсти” [11, с. 242]. Сам герой ще не в змозі визначити, на що він підняв руку. Авторська ж оцінка подається опосередковано. Хто такий скляр? У селі його вважають несповна розуму – спалив власну хату після того, як бандити закатували його дружину. Односельці не змогли зрозуміти, що для скляра сенс життя полягає у творенні прекрасного, яке неодмінно приносить задоволення іншим. У кожному виробі скляр убачав утілення людської душі, і сам священнодіяв за роботою. Толик глибоко відчуває завдану людині образу, але в повній мірі з’ясувати, у чому корінь заповідного зла, може тільки автор: спокуситися на прекрасне – найбільший злочин. Тому чи не з дитячих вражень зародилося в письменника поважне ставлення до майстра, творця, образи яких представлені в повістях “Три наречені для нашого тата”, “Петля”.

З прийомів, які дозволяють розокремити героя та автора, найчастіше зустрічається прийом іронії. Такий стильовий прийом властивий багатьом творам А. Дімарова, де найчастіше є формою вираження оцінки того, що відбувається. У даній же повісті іронічна інтонація інколи походить від персонажа (розділ “Отака моя доля”, історія з новим костюмом, роздуми про необхідність наслідування дорослих), а інколи автор таким чином “підправляє” Толика (зверхне ставлення недосвідчених бійців до рушниці трилінійки, а потім розчарування у СВТ). Особливу ж функцію, на наш погляд, іронія виконує тоді, коли, роз’єднуючи, поєднує. Толик з жалем говорить про непорозуміння між дітьми та дорослими, які встигли забути, чому обов’язково рвуться саме нові сорочки, саме на дітей неодмінно нападають собаки тощо. У свою чергу автор невдоволений і тим, що для свого сина він повинен завжди бути прикладом добропорядності, благочинності та розсудливості. Через це перепони між світом дорослих та світом дитини видаються А. Дімарову штучними. Зрозуміти неправомірність такого розподілу, досягти природності у стосунках поколінь – задача, яка стоїть перед кожним. Тим самим і герой, і автор

наполягають на необхідності пошуків контактів, їхні життєві позиції прагнуть до зближення.

Відчуття єдності посилюється в останній частині повісті. Зрослий герой по-новому починає дивитися на своє ще недалеке дитинство, по-справжньому зіштовхнувшись з реальними проблемами. Автор повністю солідаризується з героєм (у цій частині відсутні характерні для попередніх авторсько-композиційні рамки). Письменник ніби перевіряє, чого ж досяг персонаж, чи зможе він самостійно вирішувати будь-які життєві завдання. Зрозуміти це необхідно ще і тому, що саме поколінню Анатолія випало одне з найтрагічніших випробувань – війна. Отже, підкреслюючи певну невідповідність у поглядах або повністю уподобляючись автобіографічному герою, автор досліджує процес зростання персонажа, поступове накопичення особистісних якостей в його характері. Саме в рухомості кордонів між автором і героєм, наданню пріоритетності останньому в організації повісткування і виявляються риси романічного жанру. Але зрозуміти особливості формування характеру, відчуті ступінь його самовиховання можна, лише знаючи відповідні точки, зображенню яких надається в повісті багато уваги.

Зважаючи на це, зображення в перших частинах (“Через місточок”, “Блакитна дитина”) уповільнене, навмисно обмежене рамками пам’яті. Для автора повернення в минуле – можливість побачити героя в той чи інший період. Обираються одна – дві найхарактерніші для персонажа риси. Вони неодмінно виявляються в будь-якій ситуації, в якій опиняється Толик, в його поведінці майже не помітно змін. У зв’язку з цим більшість епізодів можна розподілити на дві групи: ситуативно-гумористичні (“Пастка”, “По дріжджі”, “Отака моя доля” тощо) і ситуативно-виховні (“Сторожиха”, “Син учительки”, “Помста”, “Карнавка”). Їхнє конкретне багатоманіття не тільки дозволяє всебічно розкрити певні риси характеру, але і примушує Толика кожного разу здійснити певні висновки з того, що відбулося. Висновки ці важливі більше для героя, ніж для автора. Так, наприклад, чинить Толик у розв’язці розділу “Карнавка”: “А вранці з похмурою насолодою четвертував на городі карнавку. Сидів і товк на борошно черепки, хоча й знав, що Микола лупцюватиме мене за неповернений глечик” [11, с. 240].

Дослідницьку, аналітичну функцію в повісті виконують ігри. Гра як модель, яка узагальнено виражає політичні, етичні погляди письменника, зустрічається в художній літературі доволі часто. Саме цю функцію гра і виконує в міні-новелі “Земляні млинці” (події відбуваються під час голодомору 1933 року). Толик та його друзі граються “в гостей”. Побутово точна картина “пригощання” (“Сідайте, сідайте, дорогі гості, та їжте, що бог послав. Оце моя стара напекла млинців з муки нового помолу, то пригощайтесь” [11, с. 245]) говорить багато про що. Це не просто дитяче копіювання поведінки дорослих, за

якою простежується народна мораль гостинності, доброзичливості, душевної відкритості тощо. Це і підсвідоме заперечення особистісного звиродніння (згадаймо факти людоїдства), коли фізіологічне почуття голоду виправдовує будь-який учинок індивіда. Так світ дитини стає лакмусовим папірцем, згідно якого повинен корегуватися світ дорослих.

В останній частині повісті автор прагне змінити і розширити прийоми творення образу головного героя. Характеристика дією доповнюється відтворенням внутрішнього стану персонажа, суперечливістю його думок, пошуком правильних відповідей на складні життєві питання: “Як я міг продати найкращого друга? Хіба не можна було умовити вчителя і без цієї підлої фрази?” [11, с. 497]. Доволі часто це роздуми постфактум. Така перестановка причин і наслідків (дія – думка, а не навпаки) властива автобіографічним творам, вона є їхньою типологічною рисою, бо в дитинстві та юності персонаж не володіє ще тією передбачливістю, мудрістю, якими відрізняється дорослий автор. Тому зроблена із запізненням істинна оцінка скоєного свідчить про еволюцію героя, про зміни і самовдосконалення його характеру.

У цілому ж відзначимо, що повісті “На коні й під конем” властиві загальні для автобіографічних творів типологічні риси: виділяючи окремі моменти із життя персонажа, автор подає їх як суттєві для даного періоду в житті персонажа. Еволюція поглядів можлива тільки за наявності цієї умови, яка слугує одночасно й еталоном, дозволяючи порівняти, співставити, знайти спільне для різних часових відрізків. Письменник домагається двох взаємопов’язаних цілей: представити характер персонажа у процесі розвитку і підкреслити при цьому цінність минулого. Уведення в повісткування авторських часових рамок, зіставлення подій дитинства і майбутнього (як, наприклад, здійснилися прокляття тітки Одарки) виконують роль емоційно-публіцистичних відступів, властивих композиції лірико-психологічної повісті, за рахунок яких відбувається розширення горизонтів бачення героя, залучення його самосвідомості до руслу епохи. Однак зауважимо, що прискорення повісткування у фіналі повісті не дозволило письменникові розкрити всі психологічні нюанси поведінки персонажа.

Вважаємо, що наші спостереження увиразнюють сприйняття автобіографічної повісті А. Дімарова “На коні й під конем” і водночас накреслюють ряд перспективних напрямків подальших досліджень: 1 – особливості художнього відтворення подій в автобіографічному (“На коні й під конем”) та мемуарному (“Прожити й розповісти”) творах; 2 – жанрово-стильові особливості тетралогії А. Дімарова як складової частини творів автобіографічного спрямування літератури 60 – 80-х років ХХ сторіччя.

Література

1. Кузнецов М. Мемуарная проза / М. Кузнецов // Жанрово-стилевые искания современной советской прозы. – М. : Наука, 1971. – С. 120 – 148. **2. Баранов В.** Якби розповіді про все пережите... (Кілька штрихів до портрета Анатолія Дімарова з нагоди його 85-ліття) / В. Баранов // Київ. – 2007. – № 5. – С. 3 – 8. **3. Бахчевнікова Я.** Секрети мистецької майстерності А. А. Дімарова (за збіркою “Зблиски”) / Я. Бахчевнікова // Укр. літ-ра в загальноосв. шк. – 2007. – № 5. – С. 42 – 45. **4. Стефанович Т.** Художній дивосвіт Анатолія Дімарова. Урок-зустріч з письменником / Т. Стефанович // Укр. літ-ра в загальноосв. шк. – 2007. – № 7. – С. 36 – 41. **5. Дяченко-Лисенко Л., Коваленко С.** Щира розповідь про власне дитинство. Урок за повістю Анатолія Дімарова “Блакитна дитина”. 7 клас / Л. Дяченко-Лисенко, С. Коваленко // Укр. літ-ра в загальноосв. шк. – 2008. – № 4. – С. 49 – 52. **6. Ленська С.** Дитячий світ Анатолія Дімарова (за повістю “На коні й під конем”) / С. Ленська // Укр. літ-ра в загальноосв. шк. – 2007. – № 5. – С. 46 – 49. **7. Дімаров А.** Прожити й розповіді / А. Дімаров. – К. : Дніпро, 2007. – 320 с. **8. Поспелов Г.** Проблемы литературного стиля / Г. Поспелов. – М. : Изд-во МГУ, 1970. – 330 с. **9. Чернец Л.** Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики / Л. Чернец. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 191 с. **10. Протченко В.** Повесть 60 – начала 70-х годов / В. Протченко // Современная русская советская повесть. – Л. : Наука, 1975. – С. 161 – 223. **11. Дімаров А.** На коні й під конем / А. Дімаров // Дімаров А. А. Вибрані твори в двох томах. Том другий: Син капітана; Док; На коні й під конем: Повісті. – К. : Дніпро, 1982. – С. 223 – 615. **12. Костенко А.** Своя дорога, свій голос / А. Костенко // Дніпро. – 1972. – № 6. – С. 126 – 128.

Сиротенко В. П. Осягнення мудрості життя: проблематика автобіографічної повісті А. Дімарова “На коні й під конем” та її жанрово-стильова реалізація

На основі жанрової теорії Г. Поспелова встановлюються типологічні жанрово-стильові риси автобіографічної повісті А. Дімарова як прикладу романічних творів. При аналізі образу головного героя Толика підкреслюється його сутнісна якість характеру, здатного до саморозвитку, до постійного відчуття внутрішніх змін, що свідчать про його становлення як особистості. В осмисленні вагомості зроблених Толиком висновків значну роль відіграє образ автора, який, спираючись на досвід дорослої людини, може точніше, глибше оцінити рівень життєвих вершин, на які підіймається герой.

Ключові слова: жанр, жанрова проблематика, романічний жанр, динамічний характер, авторська іронія, гра як модель.

Сиротенко В. П. Осмысление мудрости жизни: проблематика автобиографической повести А. Димарова “На коне и под конем” и её жанрово-стилевая реализация

На основании жанровой теории Г. Пospelova определяются типологические жанрово-стилевые черты автобиографической повести А. Димарова как примера романического произведения. При анализе образа главного героя Толика подчеркивается его существенное качество характера, способного к саморазвитию, к постоянному ощущению внутренних изменений, говорящих о его становлении как личности. В осмыслении важности сделанных Толиком выводов значительная роль принадлежит образу автора, который, опираясь на опыт взрослого человека, может более точно и глубже оценить уровень жизненных вершин, на которые подымается герой.

Ключевые слова: жанр, жанровая проблематика, романический жанр, динамичный характер, авторская ирония, игра как модель.

Syrotenko V. P. Pondering about the wisdom of life: circle of problems touched upon in the autobiographic story of A. Dimarov “Do or Die” and its genre and style realization

Basing itself upon the theory of genres by G. Pospelov the article in question defines typological features of genre and style of the autobiographic story of A. Dimarov viewing it as a sample of novelistic work. During the analysis of the main character Tolik his basic trait of character is underlined – that is his ability to evolve and undergo permanent inner changes stating that he is becoming a personality. A very important role in understanding the importance of conclusions that Tolik comes to is played by the author, who rests upon life experience of an adult man and can appreciate the achievements of the character.

Key words: genre, genre problem circle, novelistic genre, dynamic character, author’s irony, game as a model.

УДК 821.161.2 – 94.09

Т. Ю. Черкашина

**АВТОГЕОГРАФІЯ
ЯК ЧАСТИНА ЖИТТЄВОГО ШЛЯХУ ЛЮДИНИ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ В. МИНКА “МОЯ МИНКІВКА”)**

Автобіографія, як історія життя реально існуючої людини, є складним багатоплановим утворенням, що охоплює численні змістові пласти, як-от родинне життя автора, його побутове, культурне, інтелектуальне, професійне, соціальне, політичне життя та ін. І одним із

її складників є автогеографія, або, за термінологією французького науковця Ф. Реґяра, “геобіографія” чи “особиста географія” [1, с. 11] автора, котра включає в себе всі географічні місцевості, які так чи інакше позначилися на життєвому шляху автобіографа.

Серед останніх наукових розвідок даної тематики можна виокремити роботи французьких дослідників з Сент-Етьєнівського університету (йдеться зокрема про колективні праці “L’Autobiographie littéraire en Angleterre (XVII – XX siècles) : Géographies du soi” [1] та “Le Moi et l’Espace : autobiographie et autofiction dans les littératures d’Espagne et d’Amérique latine” [2]), в яких було зроблено спробу висвітлення теоретичних питань авторської географії в автобіографічних творах англійських, іспанських та латиноамериканських авторів. Проте в українській автобіографістиці подібних теоретичних досліджень даного питання досі немає, а отже особливості відтворення особистої географії автобіографа досі залишаються поза увагою українських науковців.

Метою даної статті є дослідження особливостей репрезентації особистої географії автора на прикладі твору В. Минка “Моя Минківка”.

Василь Петрович Минко – відомий український драматург і прозаїк, автор низки сатиричних комедій, художніх повістей, оповідань, подорожніх нарисів і т. ін. Письменник прожив довге та цікаве життя, частково відображене в його мемуарній творчості, до якої він звернувся вже на схилі літ.

Його першим мемуарним твором стала автобіографічна повість “Моя Минківка” (1962 – 1969), в якій В. Минко змалював перші двадцять років свого життя, що пройшло в мальовничому селі Минківка на Харківщині. За зізнанням самого автора, “думка про це (написання мемуарів. – Т. Ч.) у мене виникла давно. Але я вагався: обов’язково знайдуться критики, які скажуть: “Чого це Василь удався до мемуарів? Чи не зарано?”. І я подумав: почну писати про свою рідну Минківку, коли мені стукне шістдесят. Тоді вже ніхто не скаже, що рано. Та йшли роки, і голову тривожила думка: “А якщо хвороба чи якийсь нещасний випадок звалить мене раніше? Тоді і в могилі мучитиме совість: чому відкладав? Адже про Минківку досі не написано в жодній історії і географії. І мої земляки скажуть: “Мали свого письменника, а він писав про Індію, Грецію, про всякі далекі краї” [3, с. 14].

Для свого твору автор обрав складну нарративну техніку письма з подвійним принципом нарації автодієгетичної оповіді. З одного боку, перед читачем постає дорослий N_1 (тут і надалі N позначає наратора. – Т. Ч.), тотожний авторові твору, який на схилі літ вирішив згадати своє минуле – дитячі і юнацькі роки, що припали на бурхливий початок ХХ століття. З іншого боку, у творі наявний юний N_2 , не протиставлений авторові твору, який виконує подвійну функцію і одночасно є “Я, яке оповідує” і “Я – персонаж – головна дійова особа твору”, що оповідає про себе та своїх друзів і односельців до та після революції 1917 року.

N_1 і N_2 мають однакові біографічні характеристики, за винятком віку, однак між ними текстуально простежується часова відстань – минуле “тепер” (N_1) і “тоді” (N_2). І в даному випадку, в оповіді N_1 , за влучним висловом М. Ткачука, “минуле не скільки згадується, скільки по-новому переживається” [4, с. 431], оскільки, на думку науковця, “в душі дорослої людини минуле може “ожити” з тією ж повнотою та інтенсивністю, з якими воно колись, ще у дитинстві, в його життя увійшло, <...> й оповідач бере на себе право відтворити це минуле, оберегти той неповторний час, пов’язати його з сьогоденням” [4, с. 430 – 431]. Сьогодення дає можливість нараторові інакше поглянути на події свого минулого життя, а отже й скорелювати їх у творі.

Спільною для автодієгетичних N_1 і N_2 є внутрішня фокалізація відносно власного життя, і зовнішня фокалізація стосовно інших персонажів, бо, через обмежену перспективу бачення, наратори можуть тільки здогадуватися про їх думки і переживання.

Обрана форма автобіографічної повісті дала змогу письменникові розширити проблематику історії індивідуального життя окремої людини й крізь призму власного життя показати типове дореволюційне і пореволюційне українське село початку ХХ століття з тяжкою працею селян, відголосками революційних подій на селі, громадянською війною, установами нових реалій буття і т. ін. Хоча автобіографічна повість і пройнята оптимістичним сприйняттям нових реалій пореволюційного життя, проте наратор обходиться без надмірної ейфорії від пореволюційної дійсності, як це можна простежити в інших тогочасних українських автобіографічних творах.

Основною сюжетною лінією автобіографічної повісті “Моя Минківка” є історія життя автора протягом 1902 – 1923 років. А отже, йдеться про часткову автобіографію письменника, яку тематично можна розподілити на кілька складових: родовід, раннє дитинство, родинне виховання, навчання, суспільно-політична діяльність, культурно-громадська робота, перші літературні спроби та ін.

Особиста географія головного героя є невеликою – за винятком кількох нечисленних подорожей навколишніми селами та відвідинами Полтави, вона, в основному, стосується трьох населених пунктів – рідного авторові села Минківка, де він народився і прожив перші роки свого життя; повітового містечка Валки, в якому пройшла юність В. Минка; і міста Харкова, пореволюційної столиці радянської України, в якій йшло активне “формування суспільства на нових засадах” [5, с. 113]. І кожний з цих трьох населених пунктів відіграв свою роль в автобіографії юного тоді ще автора.

Основним географічним маркером, навколо якого обертається життя, а отже й автобіографічна оповідь головного героя, є Минківка. Другим, за частотою згадок і за силою впливу на подальшу життєву долю головного героя, населеним пунктом стали Валки. Харків у даному

творі згадується лише епізодично, оскільки на той час він ще не відігравав значної ролі в житті юного В. Минка. Більш докладно про Харків 20-х рр. ХХ століття письменник розповість у наступному своєму мемуарному творі “Червоний Парнас: сповідь колишнього плужанина” (1972), який стане органічним продовженням “Моєї Минківки”.

Для опису основних географічних маркерів у своєму тогочасному житті автор обирає подібну схему: історія виникнення поселення; її короткий опис станом на час описуваних подій; замальовки буденного життя мешканців; поступове входження “нових реалій буття” в повсякденне життя простих людей і т. ін. При цьому оповідь будується за принципом дихотомії – життя головного героя, а отже і сучасних йому мешканців Минківки, Валків і Харкова, до і після революції 1917 року. Наратор оминає контрастних бінарних опозицій, як-от життя “до” було дуже поганим, а “після” все одразу змінилося на краще, і основну увагу зосереджує на поступовій зміні світоглядних позицій.

“Моя Минківка. Рідне, любе серцю село. Колиска моїх батьків, дідів і прадідів. Милий, благословенний край, де я вперше побачив світ сонця, де минули мої дитячі і юнацькі літа... Я щасливий тим, що ти існуєш. І щасливий, що пишу про тебе. Я твій перший літописець” [3, с. 14], – починає N_1 свою оповідь. А отже, логічним продовженням стає давня легенда про заснування села: “Мій пращур Мина, вартуючи на Муравському шляху, облубував собі місце для оселі. То була невелика балка, яка починалася від Муравського шляху і зникала в лісі. У козака Мина було три сини. Їх стали називати Минками. Найменший Минко, одружившись, залишився жити в батьківській хаті, а старші оселились поряд. Так виникло село, яке й досі носить назву Минківка” [3, с. 15].

На час народження головного героя (1902 рік) Минківка вже була волосним центром, до якого входило два села і сімдесят шість хутірців. Вона, за словами наратора, “була так званим “державним” селом і своїх великих панів не мала” [3, с. 24], а “волосні начальники – старшина і суддя – обиралися, як правило, з багатіїв” [3, с. 17 – 18], хоча й були винятки.

Дореволюційна Минківка була типовим українським селом, яке вело тихе, спокійне хліборобське життя.

У селі була початкова школа, хоча, як згадує наратор, “обов’язкового загального навчання тоді не було” [3, с. 32]. Українська мова в ній, як і в решті царських шкіл, була заборонена, а серед навчальних предметів, окрім арифметики, граматики і т. п., був “закон Божий”.

Минківські селяни були, в основному, за твердженням наратора, недалекі, “малописьменні і зовсім неписьменні” [3, с. 71], проте мали здоровий селянський глузд.

Найбільшими розвагами тогочасних селян були танці, а “найпершим чудом техніки” [3, с. 29], яке вразило не лише наратора, а і його односельців, став грамофон: “Його десь дістав наш сусід Сергій

Калембет. У неділю і свята Сергієва хата не зачинялася. Подивитися і послухати “чудо” йшли і старі і малі. Усіх вражало: як воно так, що звичайнісінький ящик з трубою грає, співає і розмовляє людською мовою?” [3, с. 29]. Не менше враження справив на них і “перший минківський мотоцикл” [3, с. 30] та перший автомобіль, що влітку 1912 чи 1913 року промчав через Минківку.

Минківці були глибоко релігійними людьми і з дідів-прадідів шанували народні звичаї та вірування. Як згадує наратор: “Тоді було багато свят. Найбільш запам’яталися Різдво і Великдень, на які, після довгого посту, можна було їсти скромне. І ще ніколи не забуду Теплого Олексія і Покрову” [3, с. 28].

Валки, так само як і Минківка, були колишнім козацьким поселенням, хоча і більшим за розміром. За словами автора, “за півсотні верст на південь [від Харкова. – Т. Ч.] виникли Валки. У них осіла козацька сотня <...>. Валківські козаки охороняли межу від нашестя хижих татар <...>. Треба було воювати, але треба було й їсти. Навколо Валок шуміли густі листяні ліси, лежали болота. Лише на південь, понад Муравським шляхом, починалися поля, які ще далі переходили в степ. На тих полях і хліборобили валківські козаки. Орали, сіяли, жнивували, заводили пасіки, а коли з’являлися вороги, бралися за шаблі і мушкети” [3, с. 15].

Наратор не зупиняється докладно, як у випадку з Минківкою, на описові повсякденного життя міських мешканців, обмежуючись короткою довідкою про те, що дореволюційні Валки були тихим повітовим містечком, і змальовує тогочасне місто крізь призму свідомості маленького наївного хлопчика з села, який приїхав до повітового центру: “У тодішніх Валках було щось п’ять чи шість двоповерхових будинків. Найбільше вразив мене повітовий центр лише тим, що в ньому було аж шість церков. Звідкілясь я знав, що у Валках було тоді шість тисяч населення <...>. І ще вражали мене Валки тим, що в них багато панів. Панами я вважав тоді всіх, хто ходив у пальтах, картузах з кокардами, шляпах і в калошах. Мені здавалося, що всі оті пани нічого не роблять, а тільки швендяють по дощаних тротуарах і досхочу їдять халву” [3, с. 44].

Як згадує наратор: “Крім жіночої гімназії, у Валках ще було реальне училище та вища початкова школа” [3, с. 52], а отже Валки увійшли до життя юного героя як місце, де він продовжив свою освіту, хоча це і було нетиповим для минківських дітей, бо “за всю свою історію Минківка не знала випадку, щоб хтось з бідняцьких дітей десь учивсь” [3, с. 52]. Навесні 1915 року юний В. Минко за допомогою свого шкільного вчителя вступив до Валківського ремісничого училища, бо там не лише не треба було платити за навчання, а й можна було отримувати стипендію.

І з цього часу почалося нове життя головного героя, поділене навпіл між Минківкою і Валками. За спогадами наратора, він “щосуботи ходив у Минківку, а в понеділок повертався” [3, с. 65].

Спогади про Харків В. Минко теж розпочинає з історичної довідки: “Триста років тому над річкою Лопанню виник Харків. У ньому осів Слобідськоукраїнський козацький полк” [3, с. 14].

Так само як і у випадку з дореволюційними Валками, дореволюційний Харків замальовується крізь призму дитячого сприйняття наївного селянського хлопчика, який разом з учителем та шістнадцятьма кращими учнями своєї школи поїхав до цього міста на екскурсію: “Харків! Ось сиджу зараз і не знаю, якими словами передати тодішні уявлення про нього <...>. Ходили ми, побравшись за руки, по вулицях великого міста і весь час спотикалися: харківські вулиці вимощувалися тоді керамічними плитками різної форми. В багатьох містах вони були вищерблені. Автомобілі на вулицях траплялися дуже рідко. Зате було дуже багато візників, яких звали “ванько” <...>. З брязкотом і дзенькотом проїжджали трамваї. Вони ходили тільки по кількох вулицях. А справжнім володарем харківських вулиць була конка: відкриті вагончики, запряжені кіньми” [3, с. 45]. І як продовжує свою оповідь наратор: “З усіх див, які ми бачили в Харкові, найдужче запам’яталися зоопарк і кіно” [3, с. 45].

Тогочасний Харків був для юного В. Минка містом “панів та раклів” [3, с. 45], як пояснює наратор, “панами ми вважали всіх, хто був гарно одягнений. А раклами – злодюжок та обідранців, якими кишів тоді Харків” [3, с. 46].

“Отаким залишився в моїй пам’яті дореволюційний Харків. Цікавим, дивним і водночас чужим, нелюбим і навіть страшним” [3, с. 46], – підсумовує свою подорож юний герой.

Лютнева революція 1917 року застала В. Минка в рідній Минківці, куди він прийшов з навчання на вихідні. Хоча з 1917 року до часу написання твору пройшло чимало часу, події тих днів все ще були перед очима N₁: “Що було в Петербурзі, я не бачив, а що було в Минківці – пригадую, ніби те було вчора <...>. Якийсь солдат з перев’язаною рукою голосно читав газету. Що саме читав, не пригадую, запам’яталося тільки, що всі люди були збуджені, раді, наче настало велике свято” [3, с. 65 – 66].

На час написання автобіографічної повісті автор звісно знав вже значно більше про події, що відбувалися в лютому 1917 року в Петербурзі і країні загалом, проте він не виходить за обраний стиль оповіді – показати події тих днів очима юного наївного хлопця, яким він був на той час: “З історії я тепер, звісно, знаю імена і Родзянка, і Мілюкова, і Керенського, які заступили в Петербурзі на місце царя. А тоді, у дні Лютневої революції, може, я й чув ці імена, але вони не застряли в голові <...>. Валківські діячі періоду Лютневої революції запам’яталися дужче. Я їх знав, бачив на власні очі” [3, с. 66].

Пореволуційні Минківка і Валки у свідомості В. Минка міцно асоціювалися з “вітрами революції”, що поступово почали змінювати усталене життя простого люду. Для своєї оповіді про події тих днів наратор обрав наративний принцип неконтрастної опозиції, тому “нове” органічно входило в узвичаєний уклад життя селян: “Настало літо 1917 року. Свої канікули я знову відбував у Минківці: косив, молотив, сів озиме жито. А щонеділі і в свята біг на подвір’я волосного правління, де завжди відбувалися якісь збори або мітинги” [3, с. 70].

Жовтнева революція застала юного героя – учня ремісничого училища – у Валках, де вже почало змінюватися життя: “Біля булочних з’явилися черги. Не вистачало не тільки булок, а й чорного хліба” [3, с. 72], однак, незважаючи на це, “найпопулярнішими словами у Валках стали – більшовики й товариші, а з імен – Ульянов-Ленін. Багатьох вони радували, а багатьох лякали” [3, с. 73].

Спокійне, розмірене життя села теж змінилося: “З ранку й до вечора через Минківку мчали кавалерійські ескадрони, поспішали піхотні батальйони й обози на селянських санях” [3, с. 107].

У цей час у життя юного героя увійшла політика, а отже, подальший опис пореволуційних Минківки, Валків і Харкова подаються крізь призму його суспільно-політичної і громадсько-культурної діяльності на місцевому минківському рівні.

Крок за кроком наратор розповідає про встановлення “нових порядків”, про те, як здивовано сприймали їх його односельці. Якщо раніше дивиною були грамофон, мотоцикл і автомобіль, то тепер селяни здивовано дивилися на “першого минківського комуніста”: “До того часу хлопці тільки чули про комуністів, знали, що вони десь у Москві, Харкові, що вони першими йдуть у бій. А які вони – тільки уявляли. Сава Петрович був першим комуністом, котрого вони побачили, – розмовляли з ним, як рівні з рівним, і цим пишалися” [3, с. 102].

Поступово в селі з’явилися революційний комітет, комсомол, комітет неможливих селян, агрогурток, пройшла націоналізація і “сільська біднота уперше пожинала урожай революції на торік ще панській та багатійській землі” [3, с. 151]. Було організовано перші дитячі садки і ясла на час активних літніх хліборобських робіт, проте, як пригадує наратор: “Знайшлися матері, які спершу боялися нести дітей, казали: “Заберуть у комуну”, – а потім, побачивши, що дітлахів гарно доглядають і смачно годують, понесли наввипередки” [3, с. 151].

Молодого В. Минка було обрано членом Минківського ревкому і в його обов’язки входило підіймати культуру у волості, щоб “у школах порядок і дрова були, щоб люди книжки читали і щоб спектаклі всякі гралися” [3, с. 104].

А отже, значну частину автобіографічної повісті приділено описові тодішнього стану минківської освіти і культури. Як згадує наратор: “Найбільше непокоїли школи. Їх у волості було шість, зокрема у самій Минківці дві – земська і церковноприходська” [3, с. 109], “на

трьох-чотирьох учнів припадало по одному буквареві, по одному задачнику, а читанок ще менш. Усі підручники були старі й засмальцьовані. Одні залишилися ще з царських часів, інші – з часів Центральної ради і гетьмана” [3, с. 111]. З часом, завдяки зусиллям молодого В. Минка, ситуація поліпшилася і трирічну минківську школу було перетворено на семирічну.

Культурно-просвітницька діяльність у тогочасній Минківці проводилася товариством “Просвіта”, 1919 року перейменованій на “Червону Просвіту”. І за спогадами наратора, вона об’єднувала “в собі вчителів і найбільш освічених селян, переважно молодих” [3, с. 121] і були в ній “і хор та музичний оркестр, і бібліотека та читальня, і всілякі лекції та бесіди” [3, с. 122].

У цей час у Валках було створено Народний університет і Народний театр, “а найбільшої слави зажив валківський хор” [3, с. 152].

Тим самим, зазначає наратор, “життя входило у мирну колію” [3, с. 156].

Пореволюційний Харків у свідомості В. Минка асоціювався, перш за все, із столицею радянської України, і, за споминами наратора, “ми знали, що в Харкові перебуває столиця нашої республіки, чули про Петровського, Затонського, Скрипника й інших керівників” [3, с. 161]. Тогочасний Харків, за словами Т. Тимошенко, став “символом нового життя, кращого майбутнього та невідворотності революційних перетворень у соціальній, економічній, духовній сферах буття людини” [6, с. 39], бо “найяскравіші сторінки вітчизняної історії початку ХХ століття писалися в цьому слобожанському місті: тут жили й працювали Микола Хвильовий, Лесь Курбас, Олесь Досвітній, Володимир Сосюра та інші; тут утворилися й транслювали свої ідеї літературно-мистецькі організації ВАПЛІТЕ, визнаний світом театр “Березіль” [6, с. 39].

Найбільше спогадів про “новий”, пореволюційний Харків В. Минко залишив, згадуючи свою поїздку до міста 1921 року по суспільно-громадських справах: “Вікно моєї кімнати на четвертому поверсі виходило на широку площу. У центрі її стояла незграбна дерев’яна будова – трамвайна диспетчерська <...>. Праворуч через усю площу червонів довжелезний транспарант з написом: “Мир хатам, війна палацам!” А ліворуч, на березі Лопані, стояв великий багатопверховий будинок з вивіскою по довжині всього фасаду. На червоному тлі було виведено: “Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет”. ВУЦВК... Найвищий орган Радянської влади на Україні” [3, с. 175].

Згадує наратор і Всеукраїнський селянський будинок, в якому зупинився головний герой під час своєї поїздки: “Всеукраїнський сельбуд містився на Павлівській, тепер площі Рози Люксембург. Про цю незабутню установу хочеться сказати найтепліше слово. В ній не тільки спали й обідали приїжджі з усієї України селяни. Тут у 1921 році почала виходити всеукраїнська газета “Селянська правда”, про яку я вже

згадував. Тут у 1922 році утворилася перша в республіці літературна організація – спілка селянських письменників “Плуг”, відбувалися відомі плужанські “понеділки”, ушановані Остапом Вишнею. Тут у 1923 році народився був молодий театр імені Лесі Українки <...>. Та це було пізніше. А тоді, в 1921 році, я тільки ночував там і годинами просиджував у читальні, в якій знаходив усі тогочасні газети й журнали” [3, с. 174].

Проте найбільшою відрадою молодого героя був харківський театр: “Не можу втриматися, щоб не сказати про Харківський міський театр бодай кількох слів. У ньому пізніше я бачив чудові мистецькі витвори Леся Курбаса, Гната Юри, Мар’яна Крушельницького” [3, с. 178], а тоді в ньому “було дві трупи: однією керував ушанований актор і режисер Лев Сабінін, а другою – талановитий молодий режисер і актор Іван Юхименко. Найпопулярнішою акторкою в театрі була Марія Денисівна Дикова” [3, с. 176].

Пореволюційний Харків сподобався головному героєві значно більше, ніж дореволюційний: “Щастило мені в Харкові <...>. Повертався в Минківку з чималим і духовним, і матеріальним багажем” [3, с. 181].

“Улітку 1922 року на Україні почалася адміністративно-територіальна реформа. Волості ліквідувалися, утворювалися райони” [3, с. 217], перед молодим В. Минком відкривалися нові можливості, а отже починався новий етап у його житті, позначений вже новими географічними маркерами.

Таким чином, основні географічні маркери життєвого шляху людини, як невід’ємні частки її автогеографії, стають не лише “тлом буття героя” [4, с. 359], а й асоціативними символами, що визначають основні етапи її життєдіяльності. І кожний життєвий етап, як правило, має свої топонімічні символи, що об’єднуються у велику особисту географію людини. Дане дослідження не є вичерпним і подальші розробки даної тематики допоможуть краще осягнути специфіку українського автобіографічного письма.

Література

- 1. L’Autobiographie littéraire en Angleterre (XVII – XX siècles) :** Géographies du soi / Sous la direction de Frédéric Regard. – Saint-Etienne : Publications de L’Université de Saint-Etienne, 2000. – 289 p.
- 2. Le Moi et l’Espace :** autobiographie et autofiction dans les littératures d’Espagne et d’Amérique latine / Sous la direction de Jacques Soubeyroux. – Saint-Etienne : Publications de L’Université de Saint-Etienne, 2003. – 465 p.
- 3. Минко В. П.** Моя Минківка: [автобіографічна повість] // Минко В. П. Вибрані твори в двох томах / В. П. Минко; [передм. Д. Вакуленко]. – Т. 1: повісті, спогади, портрети. – К. : Дніпро, 1981. – С. 13 – 218.
- 4. Ткачук М. П.** Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
- 5. Тимошенко Т. С.** Харків 20 – 30-х років ХХ століття в

романі “Визволення” О. Копиленка / Т. С. Тимошенко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2011. – №1 (212). – С. 112 – 118.

6. Тимошенко Т. С. “Київський” та “харківський” тексти української літератури 20-х років ХХ століття / Т. С. Тимошенко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 20 (207). – Ч. IV. – С. 36 – 41.

Черкашина Т. Ю. Автогеографія як частина життєвого шляху людини (на прикладі твору В. Минка “Моя Минківка”)

Стаття присвячена розглядові особливостей репрезентації особистої географії автобіографа у творі В. Минка “Моя Минківка”.

Ключові слова: автобіографія, автогеографія, географічний маркер, Минківка, Валки, Харків.

Черкашина Т. Ю. Автогеография как часть жизненного пути человека (на примере произведения В. Минко “Моя Минковка”)

Статья посвящена рассмотрению особенностей репрезентации личной географии автобиографа в произведении В. Минко “Моя Минковка”.

Ключевые слова: автобиография, автогеография, географический маркер, Минковка, Валки, Харьков.

Cherkashyna T. Y. The autogeography as the part of the human course of life after the example of “My Mynkivka” by V. Mynko

The article is devoted to the study to the peculiarities of representation to the autobiographer’s personal geography in “My Mynkivka” by V. Mynko.

Key words: autobiography, autogeography, geographical marker, Mynkivka, Valky, Kharkiv.

УДК 821.161.2 Йогансен – 1.09

В. Й. Шапіро

**ВИДОВІ МОДИФІКАЦІЇ ПОЕЗІЇ
У ТВОРЧОСТІ М. ЙОГАНСЕНА**

Творчість М. Йогансена, представника Слобожанщини, є дуже цікавою і яскравою, але, на жаль, доволі часто його спадщина залишається осторонь серйозних досліджень. У цій статті здійснено спробу дослідити категорію виду у поетичному доробку письменника.

Питання виду в літературній теорії залишається до цього часу відкритим і викликає дуже багато суперечок. Саме у визначенні сутності цього терміну й полягає чи не головна проблема. Корінь вбачаємо вже хоча б у тому, що в західній літературознавчій думці цей термін

перекладається як “жанр”, що призводить до плутанини, а часто й до об’єднання цих понять. Однак категорія виду є узагальненою та виконує роль проміжної ланки між родом і жанром. Ця тема була центром уваги багатьох учених, але досягти якогось консенсусу, уникнути всіх протиріч, задовольнити виклики часу так і не вдалось до сьогодні.

Традиційним вважається поділ лірики на громадянську, філософську, пейзажну та любовну. Така класифікація виглядає доволі скутою та малорухомою системою, що відбиває далеко неповно всю палітру розмаїтості поезії. Тому періодично з’являються нові погляди, концепції, теорії.

Цьому напрямку вагомий масив своєї наукової діяльності присвятив Г. Поспелов. Він запропонував виділити: медитативний, медитативно-зображальний та зображальний види лірики. Основними показниками медитативної лірики є самоаналіз, що розкриває “емоційну та мисленневу рефлексію” [1, с. 64]. Ті поезії, які тяжіють до виходу за межі медитативності в предметний світ, Г. Поспелов називав медитативно-зображальною лірикою. Якщо ж предметом пізнання є природа, пейзажі, то це зображальна лірика, яка втілює у своїх рисах емоції автора. Науковець розрізняє також персонажну та оповідну лірику. У першому типі лірики об’єктом ліричної медитації стає особистість, що уособлює в собі “характерність соціального буття” [1, с. 151]. Оповідь у поезії має бути короткою, експресивною. Види лірики Г. Поспелов розмежовував на основі різних функцій художньої мови. Так, медитація – це акт словесного вираження думок, відчуттів, описова лірика – це відтворення подій зовнішнього світу в статистиці, оповідна є виразником “дій і рухів у просторі та часі” [1, с. 206].

Інші російські науковці Т. Давидова та В. Пронін визначають літературний вид як “сталий тип поетичної структури в межах літературного роду” [2, с. 59]. Таким чином, видами лірики є вірш, поема, пісня, але при цьому автори зазначають, що терміни “вид” та “жанр” переважно використовуються як синоніми, а дрібніший поділ жанру є його різновидами.

Білоруський літературознавець В. Рагойшу вважає, що категорія виду є “стійка форма віршованого твору, що заснована на певних архітектонічних, ритмічних, лексичних ознаках” [3, с. 399]. Більше того, вона не дає читачеві жодного натяку на зміст, на відміну від жанру, а є показником форми. Так науковець розрізняє кілька видів, беручи за основу кількість рядків: однорядкові, дворядкові, трирядкові, або ж римування. Якщо базуватися на фонетичних особливостях, то постають тавтограма і ліпограма, на лексичних – акровірш, пантун, макароністичні вірші; на віршованому розмірі – брахіколон, на віршованому розмірі і римуванні – олександрійський та коломийковий вірші. Але існує ряд твердих форм, до яких В. Рагойшу відносить сонет, тріолет, октаву, терцину, секстину тощо. До окремого виду літературознавець відносить поезії повчального характеру, це так звані мнемонічні вірші.

А. Ткаченко вважає, що “в основу ліричного виду можуть бути покладені виражальна (автопсихологічна, рольова, медитативна, сугестивна, описова, експресивна), тематична (пейзажна, урбаністична, інтимна, міфопоетична), тональнісна (мінорна, мажорна, героїчна, комічна, драматична) складові” [4, с. 75].

Як бачимо, існують різні підходи до трактування виду. Але слід наголосити на тому, що вид є проміжною ланкою між родом та жанром. Це є загальнолітературне поняття, а відповідно воно може бути застосоване також і до драми з прозою. Тобто сутність виду має розкривати певні загальні риси літературних творів. Також не забуваємо, що категорія жанру розкриває частково інформацію про зміст та форму твору. Тож цілком логічно буде покласти в основу категорії виду тематичну складову. З цього погляду привертає увагу концепція І. Качуровського, який пропонував “простий тематичний поділ” [5, с. 228]. Він виокремлює пейзажну лірику (для якої характерна наявність краєвидів, що можуть слугувати тлом або ж бути самоціллю), мариністичну лірику – “поезія моря”, екзотичну лірику – “екзотика тут не в дивацтвах поетичного вислову, а в тематиці” [5, с. 236]. Наступними видами, що його виділяє літературознавець, є лірика екологічна (провідною темою якої є уболівання за збереження природи, її краси, чарівності), рустикальна поезія (описує сільськогосподарську працю), хуторна поезія (в якій “ми тепер розуміємо вірші про хутір – як про певний старий ідеал українця” [5, с. 250]). Одним із найдавніших видів лірики, на думку І. Качуровського, є кладовищенська поезія, що існувала ще від античних часів у вигляді надмогильних написів, епіграм (в сучасному значенні епітафії) [5, с. 251 – 252]. Лірика, де розкривається “романтика міського дна... його реалістичне зображення” [5, с. 254], віднесена науковцем до урбаністичної. Серед інших І. Качуровський виділяє тюремну лірику, де розглядається тема свободи та несвободи; ностальгійну лірику, де інтерпретується туга за покинутою батьківщиною, лірику спогадів, медитативно-філософську лірику, еротичну, ситуаційну поезію (в ній знаходять своє відтворення конкретна дія чи подія, з метою сформуванню той чи інший сюжет), трудову поезію. До геронтологічної лірики вчений відносив ті твори, провідною тематикою яких було оспівування старості. Маємо ще транспозитивну лірику, у котрій йдеться про трактування твору іншого виду мистецтва; сюди відносимо і екфразис, а також вірші про поета та поезію, лірику відгуків давніх жанрів. Але цей перелік видів не є якоюсь константою. Більше того, його можна вважати доволі суб’єктивним.

Центром нашої уваги в поезії М. Йогансена є видове різнобарв’я його лірики. За основу використано підхід І. Качуровського до цієї проблеми. Система видів, запропонована науковцем, не є сталою. Так, дослідивши лірику М. Йогансена, виникає потреба у виділенні нових видів поезії, що розкривають специфічні риси творчості письменника. Ці види є відбиттям тогочасної історичної доби, епохи. І вони будуть

характерні лише для того часу. Так ми виокремлюємо революційну лірику, основною темою якої є революція, ідеї та думки її учасників. Дуже часто ця лірика характеризується елементом агітаційності та утопічності, “світлою” вірою в майбутнє. Хоч зразків маємо й небагато, проте варто відмежовувати серед інших лірику голоду. Ця тема є дуже трагічною й болючою для нашого народу, і тому ця поезія має розглядатися окремо. Ще однією відмінною рисою лірики поетів “Розстріляного Відродження” є розуміння неминучості долі, відчуття безвиході, що знайшло своє відбиття в ліриці фатуму. Військова тематика була не чужою для М. Йогансена і знайшла свій відбиток у військовій ліриці, де показано бойові дії, відчуття війни.

Дослідивши 95 поезій “Вибраних творів” [6] М. Йогансена, приходимо до висновку, що найулюбленішими для поета були медитативно-філософська (21 вірш – 22%) та крайобразна лірика (20 поезій – 21%), що в сумі складає трохи менше половини всіх поезій (43%). Далі за кількістю йде революційна лірика. При детальнішому розгляді видів, у них можна виділити ще свої певні підвиди. Так, у революційній поезії виділяємо агітаційну та пейзажну забарвленість. У поезії “Понад вічністю сивий вітер” революційні мотиви органічно пов’язані з образами природи: “Лахміття хмари, стоїть весна / І в небо вп’яла руде рамено / І знову хмари, мов стіна, / І знову рве їх лють шалена” [6, с. 44]. Революційна лірика в поемі “Комуна” має переважно агітаційний характер. Автор цього й не приховує, даючи свого роду назви-епіграфи до складових частин поеми – “Агітація”, “Пацани усіх країн, єднайтеся!”, “Автомобілі, паровози кораблі / Не для святих і мертвих поробили / Живе – живій землі / Єднайтеся, скоріш збирайте сили!” [6, с. 64].

Чимало медитативно-філософських поезій М. Йогансена за тло мають образи природи. Іноді дуже важко провести чітку межу між пейзажною та філософською складовою: “Овес росте край неба у пісках, / Мов сивий дід над ним куняє хмара / Похмурий сон на головах / Стоять століття і бездумно марять” [6, с. 81].

Ще однією доволі чисельною групою поезій у М. Йогансена є лірика кохання – 12 поезій, більшість яких увійшла до розділу “Любов” у збірці “Ясен”. Варто відзначити, що більше половини цих віршів написано силабо-тонікою. Це й не дивно, оскільки кохання є почуттям гармонійним, а такого відтінку легше в українській мові досягти саме силабо-тонічними розмірами, які вважаємо класичними для нашої поезії.

Цілком природно бачити в доробку М. Йогансена зразки трудової поезії (5 віршів). Тоді були часи пролетаріату, “поезії тракторів та комбайнів”. Але в М. Йогансена ця лірика не є простою даниною часові, а представляє чудові зразки поезії, де розкривається важка та небезпечна праця рибалок (“Рибалки”), металургів (“Чавун”, “У глиб у груди, в дикий ґрунт”).

Початок ХХ ст. відзначився в нашій історії бойовими діями – революція, громадянська війна. “Бойові будні” стали звичайним явищем, відбувалися тяжкі бої, гинули люди. Так доля багатьох простих солдатів розкривається в поезії “То було не героїство білих”: “Не згадають імення в сумній панахиді / Попи ні живої, ні мертвої церкви – / Задзвенять грозою в залізі й міді / Не умруть в робочому серці” [6, с. 58].

Нерівний бій “дядьків” показаний у поезії “Цвіли суниці з-під листків”. Із військової поезії (5 віршів) постає доля звичайних солдатів. Цей вид лірики в нашій поезії наявний майже скрізь – світові, громадянські війни, революція, пізніше Афганістан – є основою для такої поезії.

Є в М. Йогансена чотири зразки ситуаційної лірики – “Таємний талалай”, “Станція”, “Вихідний день”, “Гусій ранок впав на місто сине”. Дві поезії ностальгійної лірики – “Гей довго жити ще мені на світі”, “Дощ” (цей вірш автор присвячує Латвії, звідки родом був його батько). Образ міста посідає провідне місце у віршах “Чи стемніли вулиці, чи я сам...”, “То город-дощ холодний і зелений”, які відносимо до урбаністичної лірики. Також образи міста виступають тлом у поезіях “На вулиці шукаю сутінь” і “В березні міліціонер”. До геронтологічної лірики, де “оспівається старість”, належать “Вечір” та “Реакція”: “Подивись: старий шкандибає нездужий, / Старий замітає вулицю / Старий такий убогий / Сивий старий” [6, с. 57].

Відчуття неминучості долі є провідним мотивом у поезіях “У дахів іржавім колоссю”, “У бій”. В останній розкрито відчуття бійця, якого в найближчий час чекає бій, нова зустріч зі смертю: “Смерть бачили в вічі, / В полях потомлену смерть. ... / День упав на коліна й не встанув / Уночі, у бій ще сьогодні” [6, с. 45 – 46].

Голодні пореволюційні роки знайшли свій відбиток у поезії “Голод”, що відносимо до лірики голоду. Рядки цього твору виявилися пророчими: “Над полем сохлим / Мертві вітряки ... / Руки несила підвести... / Ще гірша, ох ще гірша / Доля буде” [6, с. 43].

Один зразок належить до кладовищенської лірики (“Не падав сніг, а сонце стигло”). Вірш присвячений похованню В. Еллана. Його можна також віднести до лірики про поетів та поезію. Власне, саме до цього виду належить І-й вірш утопічної поеми “Комуна”. Цікавим із цього приводу виглядає ХІІІ-й вірш цієї ж поеми, де обігруються прізвиська відомих колег М. Йогансена: “Вітерець хвильовий пролетить і свисне / Тичину блакитний елан оповине” [6, с. 67].

Що ж стосується канонічних форм, то ними поет не послуговується. Винятком є лише одна поезія “Рондель”, яка відповідає майже всім вимогам ронделя (13 віршів, написаний чотиристопним ямбом, двічі повторюється перший рядок). Є в поетичному доробку письменника твір, якому він надає жанрового визначення, а саме утопічна поема “Комуна”, де змальовується країна майбутнього –

комуна: “Коли буде Комуна, – / То буде місто як море, як гори, / Таке біле й таке широке” [6, с. 66].

Більшість поезій написано неklasичними формами. Це і не дивно. То були часи експерименту, існувала тенденція до уникнення класичних форм, “банальних розмірів” [7, с. 527]. Тому більшість поезій М. Йогансена можна кваліфікувати як просто ліричний вірш.

Якщо поглянути на еволюцію видів у контексті часу, то можна визначити деякі закономірності. Загалом лірику поета можна поділити на три періоди: 1) 1921 – 1924 рр. (зб. “Доробок”), 2) 1925 – 1930 рр. (зб. “Ясен”), 3) 1931 – 1933 рр. (зб. “Балади про війну і відбудову”, “Поезії”). Крайобразна лірика, що є однією з найчисельніших у поетичному надбанні М. Йогансена, найбільше представлена у 1-му періоді (15, що складає 75% від загальної кількості поезій цього виду, і 30% від усіх поезій у 1-му періоді), тоді як у наступному суттєво здає позиції – лише 2 поезії (10% у виді, і 6,5% у періоді), а в 3-му 3 (14,5% у виді, і 20% у періоді). Доволі промовистою є еволюція революційної лірики: у 1-му періоді 12 поезій (70% у виді, і 24,4% у періоді), в 2-му тільки 4 твори (23,5% у виді, і 12,9% у періоді), в 3-му лише 2 поезії (11,7% у виді, і 13,3% у періоді). У другій половині 20-х рр. революційна лірика втрачає свої позиції, це пов’язано з історичними обставинами, посиленням політичного контролю над літературою, а звідси й певним розчаруванням. Лірика кохання практично вся припадає на 1925 – 1930 рр. і є панівною в творчості поета в цей період. Військова поезія в М. Йогансена зустрічається тільки до 30-х рр. Частка медитативно-філософської лірики у перші два періоди складає 22,4% і 16% відповідно від загальної кількості віршів у періоді, а в останньому творчому етапі ця частка зростає до 33,3%. Трудова поезія з’являється у М. Йогансена переважно у 3-му періоді творчості (4 з 5 поезій – 80%). Всі ці цифри можна пояснити, дослідивши еволюцію світогляду поета, а також через розвиток суспільних подій. Чим міцніше стискалися лещата тоталітарного режиму, тим більше на провідне місце виходили пейзажна, філософська та лірика кохання, які давали змогу уникати вразливих політичних аспектів.

Поетична спадщина М. Йогансена хоч і невелика за розміром, але залишила по собі яскравий слід. Шлях від людини-борця до “обезлюдненого світу ідей” [8, с. 11], що його подолав письменник у своїх творах, символізує життя його країни. Еволюція та розвиток видів лірики М. Йогансена підтверджують цю думку.

Література

1. Поспелов Г. Лирика / Г. Н. Поспелов. – М. : Изд-во Московского университета, 1976. – 208 с. **2. Давыдова Т., Пронин В.** Теория литературы: [учеб. пособие] / Т. Т. Давыдова, В. А. Пронин. – М. : Логос, 2003. – 232 с. **3. Рагойша В.** Паэтычны слоўнік / Вячаслаў

Рагойша. – 3-е вид., дапрац. і дапоўн. – Мн. : Бел. навука, 2004. – 576 с.
4. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): [підручник для гуманітаріїв] / Анатолій Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
5. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. II / Ігор Качуровський. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 376 с.
6. Йогансен М. Г. Вибрані твори / Майк Йогансен; [упоряд. Р. Мельників]. – К. : Смолоскип, 2009. – 768 с.
7. Йогансен М. Г. Теорія // Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен; [упоряд. Р. Мельників]. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 509 – 668.
8. Мельників Р. Людина з химерним йменням / Ростислав Мельників // Йогансен М. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 5 – 30.

Шапіро В. Й. Видові модифікації поезії у творчості М. Йогансена

У даній публікації досліджуються види лірики у творчості М. Йогансена та їхні модифікації.

Ключові слова: поезія, вид, вірш, модифікація, система.

Шапіро В. И. Видовые модификации поэзии в творчестве М. Йогансена

В данной публикации исследуются виды лирики в творчестве М. Йогансена и их модификации.

Ключевые слова: поэзия, вид, стихотворение, модификация, система.

Shapiro V. I. The type of lyric's modifications in the work of M. Yoganzen

The types of lyric poetry and their modifications in the work of M. Yoganzen is examined in the article.

Key words: poetry, form, a poem, modification, system.

УДК 821.161.2 – 14.09 “321”

І. А. Ярошевич

**ОСМИСЛЕННЯ ТРАГІЧНОСТІ ДОЛІ МИТЦЯ
В ПОЕЗІЇ ЗОРЕСЛАВА (ЙОСИПА СТРОЦЬКОГО)**

*Вертаються на батьківщину журавлі.
Туди їх тягне невмолима сила...
Вернулися б і ми, коли б змогли,
Та ми потерли передчасно крила*

Зореслав

Від постійного відголосу щойно прочитаних поезій задаєшся питанням, а ким би міг бути Йосип Строцький, як би за волею долі він не опинився в далекій і чужій для українця Австралії? Опанував би фах будівельника чи шахтаря, що так звично для Донеччини, а до поезії звертався б тільки в години відпочинку чи наснаги? Відповіді на ці запитання годі й чекати, адже переважна більшість емігрантів, чи то з власного бажання, чи скоріше з примусу ставали майстрами поетичного слова за однієї умови: вижити, бути гідною людиною своєї справжньої Батьківщини, не втрати віру в себе і, зрештою, хоча б у такий спосіб утамувати душевний біль і непереборну ностальгію за всім рідним, дорогим серцю.

Справжнім дебютом поета стала збірка “Крилаті думи” (1982 р.), що вийшла під псевдонімом Зореслав. Саме це ім’я батько хотів дати синові, щоб доля щасливою була, та піп-москаль не визнав таке українське ім’я, а записав хлопця, як і батька, Йосипом.

Перебіг свого життя Йосип Йосипович Строцький подає у біографічному нарисі “Довгий кривавий шлях”, який було покладено в основу, поки що єдиної, наукової монографії про поета Т. Мозгової [1]. І тільки з часом, коли почали видаватися поетичні збірки в Україні, до цієї розвідки додалися фахові передмови П. Гайворонського [2; 3] та Є. Васильченка [4].

Народився Зореслав 6 травня 1923 р. у місті Вознесенську на Миколаївщині. На початку тридцятих років батько змушений був тікати, без жодних документів, на Донбас, де влаштувався працювати на новий трубний завод. За ним перебралася і вся родина, що поселилася тоді у Макіївці де, за свідченнями П. Гайворонського, прожила чотири роки. У 1938 році батька Зореслава забрали в НКВС, а відтоді ніяких відомостей про нього не було.

Вітчизняна війна принесла Зореславу немало випробувань, які вплинули на все його подальше життя. Як син “ворога народу” був змушений покинути батьківщину. Спочатку опинився у штрафному таборі в Німеччині, а після закінчення війни виїхав до Бельгії, де

працював на вугільних підприємствах і одночасно намагався продовжити освіту [3, с. 5]. В 1951 році виїхав до Австралії, брав активну участь у суспільному житті української діаспори, при першій нагоді надавав матеріальну допомогу у виданні української книги за кордоном. Помер Йосип Строчський 12 червня 2011 року.

За кордоном твори Й. Строчького друкували у періодичних виданнях “Авангард” (Канада), “Українські вісті” (Німеччина), “Єдність”, “Вільна думка”, “Громада”, “Голос предків”, “Наша громада” (усі в Австралії). В Україні вийшло вісім збірок української поезії: “Крилаті думи. Вибрані твори” (2004), “Блакитні світанки” (2006), “Весна в хуторі над Бугом” (2007) у Тернополі, а решта у Донецьку: “Орли степів” (1997), “Вогонь” (2002), “Гомін степів” (2003), “Досвітні вогні” (2006), “Хутір біля Пугача” (2009).

У 2005 році Зореслав став лауреатом англomовної поезії, видана в Донецьку збірка “Song of a distance” (“Пісня здалеку”) [5] свідчить про надзвичайну мелодійність і співучість поезій.

Тематичний діапазон творчості Зореслава винятково різноманітний, як зазначає Т. Мозгова, він пише про все, що “його хвилює, тривожить душу, над чим роздумує і чим переймається. Особливе місце у його творчості займають вірші про внутрішній світ людини, де на першому місці туга за рідним краєм, жаль за втраченою вітчизною, оспівування краси і величі тих дорогих серцю місць, які втрачені навіки” [1, с. 35].

Душа втомлена і змучена, а від того не має спокою й пристанища, іноді затамувавши біль, поет прагне знайти забуття. Марно сподівається, що темрява чи ніч його врятують, адже вночі все завмирає, мимоволі сповільнюється хід часу та не для ліричного героя Зореслава. З цих причин, у збірці “Хутір біля Пугача”, досить велику кількість поезій присвячено саме непоборному змаганням з темрявою ночі: “Місячна соната”, “Вечір”, “Вечірні тіні”, “Не сон”, “Сни”, “Хутірська ніч”, “Жорстока ніч” [6].

Невимовна туга і біль за Батьківщиною, неабияких зусиль докладає герой, щоб утримати свій стогін від розпачу і безнадійності становища в якому опиняється:

Тяжко на чужині жити не по-чужому,
Бути щасливим і свій край кохати.
Ніхто чужий не рідний тут нікому,
Ніхто чужинця не бажає знати [6, с. 91].

Зореслав передає звичайне бажання, притаманне будь-якій людині: “до когось обізватися”, “привітатися солодкими словами”, “до чогось признатися”, “обмінятися щоденними думками”, “з кимось часами хочеться поговорити”, “з усмішкою сказати щось” [6, с. 91].

Саме в такий спосіб він щиро прагне наблизитися, хоча б подумки, до родинного затишку, дружнього спілкування, “на хвильку відпочити” від своїх думок, і знати, що “вас шанує хтось”. Ліричний

герой не вимогливий у своїх бажаннях, він радий прихилитися до будь-кого, до того, хто стане йому просто “другом”, а не “байдужим паном”.

Самотність, як невиліковна хвороба, що змушує героя закритися в собі, прийняти надзвичайно складне рішення в його ситуації, по при брак спілкування рідною мовою він готовий відмовитися говорити іноземною:

Тяжко самотньому на чужині жити,
Нема кого ні про що розпитати.
По рідному нема до кого говорити.
А по чужому найкраще мовчати [6, с. 91].

Окремою сторінкою творчого надбання Зореслава постає поетична історія Донбасу. Поезія “Донбас” писалася в кілька етапів, а саме: розпочав роботу у квітні 2003 р., а завершив у лютому 2004 р. у Брізбені. Появі твору передують події, що пов’язані з Донеччиною, з її мешканцями, а насамперед спілкування з надзвичайно талановитою людиною, членом Національної спілки журналістів

України, спілки письменників Донбасу – Петром Євгеновичем Гайворонським, який доклав багато зусиль у редагуванні, упорядкуванні та виданні поетичних збірок Зореслава. Саме йому, “нащадку ветеранів Донеччини”, присвячує цю поезію Зореслав.

Поет поетапно, крок за кроком подає свою візію історії становлення Донецького краю, шахтарської столиці:

Донбас для нас – загадка і вугілля,
Чорне і буре, тверде і м’яке.
Як з лісу Чорного сухе дубове гілля, –
Воно для нас і легке, і важке [7, с. 98].

Зореслав переймається безгосподарською діяльністю володарів (“узурпаторів”, “хижих диктаторів”) Донбасу, що призвела до перетворення “плідних долин” у “степи безплідні і сухі” [7, с. 99], де на рівнинах піднялися “хімерні”, “сумні” “піраміди”, на вершинах яких “загніздилися орли”, тоді, як “товпи безрадного народу себе за безцінь продавали” [7, с. 99].

Сумний, мінорний настрій автора змінюється, про це свідчать рядки поезії, де він з явним пафосом і гордістю говорить про Донбас:

Донбасе наш! Славетний Великане!
По-своєму віками ти незламно жив!
Тебе не знищили модерні урагани,
Народу свого ти не образив... [7, с. 100].

Не менш натхненною видається поезія “Донецькі наспіви”, де відчутно вплив усної народної творчості регіону, адже окремі фрагменти твору побудовано на її запозиченні:

Там жили тури казкові
І тьма дрібної звірини,
По самі черева в траві
Блукали коней табуни [7, с. 102].

Ніби підсумовуючи своє буремне життя, Зореслав створює унікальну поезію і за назвою, бо не кожен митець насмілиться так відверто про себе сказати, і за смисловими компонентами її звучання, це – “Старість”, що спонукає до споконвічних розмислів про стан людини, в якому вона опиняється так і не відчувши всі принади життя, бо ще так багато треба встигнути, ще є сили реалізувати найпотаємніше і бажаніше, адже позаду все те життя яке так необхідно довести до ладу, принаймні завершити розпочате, на яке, як завжди не вистачає тільки одного кроку, однієї миті.

Через низку зіставлень, використовуючи яскраву метафорику і епітети Зореслав передає, а точніше списує бачення самого себе в молодості і, тепер, на схилі літ: “...голос, що в душах вогнями палав, // Погас і, як попіл, розсіявся. // Брови, що спати серцям не давали, // Сердець не турбують чарами. // Очі, що ярче, ніж зорі моргали, // Зблідли, як місяць за хмарами. // Чорна, як ніч, кучерява чуприна // На погляди не впливає. // Мова, як пісня п’янка солов’їна, // Сердець не пригріває” [6, с. 96]. І навіть “всемогутня сплошна сивина холодом на душі віє, нічим нікого не тішить вона”, а від так “спогади в’януть. Думка сивіє” [6, с. 96].

Природним є бажання митця бути корисним своїм нащадкам, прислужитися своїй країні, яку безмежно любив, але не знайшов у неї свого останнього пристанища, то принаймні, хоча б мати можливість відверто звернутися до свого народу в поезіях: “Слово до нащадків”, “Наказ”, “Сповідь”, “Прощальне”, “Вісімдесят п’ять”, “Заповідь” тощо.

Діаметрально протилежними видаються дві поезії під одним заголовком “Пам’ятник” з дистанцією у написанні майже рік (усі свої поезії Зореслав датував – примітка І. Я.). У першому “Пам’ятнику” подається передісторія щасливої сім’ї, де батько разом з сином збудували “в долині чепурну хатинку”, “посадили калину”, “обвели садибу тином”, “спокійно жили, прикладно господарювали” [6, с. 18]. Ідилія родинного життя обірвана війною, де загинув і батько, і син, і тільки “стоїть, як пам’ятник, хатина...”, бо саме такі пам’ятники міг бачити Зореслав у роки Вітчизняної війни.

Програмовим видається другий “Пам’ятник” Зореслава, такі зразки присутні у доробку чи не кожного митця, який вболіває за подальшу долю свого творчого надбання, а ще більше про те, як буде оцінена його спадщина, яким він залишиться у пам’яті наступних поколінь. Тому для цього визнання поет сам зазначає, що

На згадку поколінням я залишу

Безсмертне слово на рідній землі... [6, с. 95].

Зореслав зосереджує увагу читача на тому, що він

... не писав нічого за гостинці.

Я не просив платні і не проситиму.

Як довго житимуть на світі українці –

Так довго в їхній пам’яті я житиму [6, с. 95].

Тож маємо знайти в собі сили і бажання на те, щоб пам'ятник Зореславу, як він того і хотів:

...створений буде не з глини.

Не в бур'янах стоятиме, а в серці України.

Література

1. Мозгова Т. Зореслав. Нарис життя і творчості / Т. П. Мозгова. – Тернопіль, Україна-Австралія, 2008. – 100 с. **2. Гайворонський П. Є.** Про хутір, про пісні, що були... / П. Є. Гайворонський // Зореслав. Хутір біля Пугача. – Донецьк : Каштан, 2009. – С. 5 – 6. **3. Гайворонський П. Є.** Славна зоря Зореслава / П. Є. Гайворонський // Зореслав. Досвітні вогні : [поезії]. – Донецьк : СПД Дмитренко, 2006. – С. 4 – 5. **4. Зореслав, Гайворонський П.** Гомін степів: Художня композиція / Зореслав, П. Є. Гайворонський. – Донецьк : Східний видавничий Дім, 2003. – 96 с. **5. Zoreslav.** Song of a distance : [poetry] / Zoreslav. – Donetsk, 2005. – 24 s. **6. Зореслав.** Досвітні вогні : [поезії] / Зореслав. – Донецьк : СПД Дмитренко, 2006. – 160с. **7. Зореслав.** Хутір біля Пугача / Зореслав. – Донецьк : Каштан, 2009. – 119 с.

Ярошевич І. А. Осмислення трагічності долі митця в поезії Зореслава (Йосипа Строцького)

Стаття присвячена висвітленню життєвого і творчого шляху відомого австралійського поета Зореслава (Йосипа Йосиповича Строцького) доля якого тісно пов'язана з Донецьким краєм. З'ясовано, що домінуючими мотивами у доробку поета є туга за Україною, щем розбитого життя, велика синівська любов до Батьківщини.

Ключові слова: мотив, поезія, рідний край, ліричний герой.

Ярошевич И. А. Осмысление трагической судьбы творца в поэзии Зореслава (Иосифа Стротского)

В статье представлен жизненный и творческий путь известного австралийского поэта Зореслава (Иосифа Иосифовича Стротского) судьба которого тесно связана с Донецким краем. Установлено, что доминирующими мотивами в творчестве поэта являются печаль по Украине, боль несостоявшейся жизни, большая сыновья любовь к Родине.

Ключевые слова: мотив, поэзия, родной край, лирический герой.

Yaroshevich I. A. Judgement of tragical destiny of the creator in poetry of Zoreslav (Josip Strotsky)

In article it is presented vital and a career of known Australian poet Zoreslav (Strotsky) which destiny is closely connected with Donetsk edge. It is established that the grief beyond Ukraine, a pain of not taken place life, big sons love for the country is dominating motives in creativity of the poet.

Key words: motive, poetry, native land, the lyrical hero.

Інтерпретація літературних творів

УДК 821.161.2-3.09+929 Чемерис

Т. О. Антоненко

СПЕЦИФІКА ТИПУ ТРАГІЧНОЇ ГЕРОЇНИ В РОМАНІ В. ЧЕМЕРИСА “ОЛЬВІЯ”

Історичний роман “Ольвія” – один із найкращих творів нашого сучасника Валентина Лукича Чемериса. Принаймні, висока оцінка критиків та величезна кількість листів від читачів, які отримав автор, яскраво свідчать про це. Твір був написаний у 1969 р. “Десь наприкінці спекотного літа 1969 року я, нарешті, завершив – після багаторічної, але неспішної, а відтак і приємної роботи, – свій перший історичний роман “Ольвія” [5, с. 12].

В автобіографічній трилогії “Веселий смуток мій” Валентин Чемерис згодом напише: “Ольвія” благополучно вийшла у світ року 1983. Це було для мене такою незвичайною подією, що я довго не міг отямитись, повірити в те, що трапилось. І вийшла “Ольвія” у світ через тринадцять років після того, як вона вперше потрапила до видавництва і через одинадцять після того, як вона потрапила у плани видавництва на 1972 рік і була тоді ж набрана в друкарні.

Через два роки – у 1985 році – “Ольвія” вийшла у популярній – для мене то була велика честь! – серії романів та повістей видавництва “Дніпро”, у якій виходили лише найкращі твори української літератури. Наклад двох видань – 165 тисяч примірників – розійшовся дуже швидко.

Минуло ще п’ять років й у видавництві “Дніпро”, у щойно заснованій серії “Бібліотека історичної прози”, яку готувала редакційна колегія під головуванням Юрія Мушкетика, “Ольвія” вийшла втретє – це на сьогодні найповніше, доповнене і допрацьоване видання роману. Я наслухався за “Ольвію” багато теплих слів, щирих і добрих, отримав паки захоплених листів від читачів, що й відігріли мене за всі роки холоду заборони роману.

А це якось отримую “Літературну Україну” (лютий, 1993 р.) і читаю, що Республіканський центр духовної культури у Києві розпочинає видавати тридцятитомну бібліотеку шедеврів – українських історичних романів. Під номером другим значиться “Ольвія”. Всі тридцять томів справді все найкраще, що з’явилося в історичній романістиці України. “Ольвія” вийшла в цій серії – попри всі фінансові труднощі, гіперінфляцію тощо, в грудні 1993 року, вже коли я жив і працював у Києві” [5, с. 16]. Нарешті останнє видання – 2008 р.

До появи “Ольвії” В. Чемерис був відомий в українській літературі як гуморист, і раптом історичний роман? Що ж до історії, то її Чемерис любив зі шкільних років. Особливо цікавила письменника історія Скіфії. За його твердим переконанням, скіфи були одним із тих народів, що суттєво збагатили історію нашої країни. “Подивіться: скіфські вози, які скрипіли дерев’яними колесами із металевим обіддям 2,5 тисячі років тому степами України, – точна копія майбутніх возів, які називалися чумацькими, або простіше: чумацькі вози – точна копія скіфських возів. Так що зв’язок нерозривний. ...А візьміть вишивані рушники – це вже, здається, настільки українське, тисячу разів українське. А насправді це корінням сягає Скіфії, скіфських аплікацій”, – ці слова відомого скіфолога Євгена Черненка часто повторює Валентин Чемерис [3, с. 138].

Письменник шукав глибинне коріння свого народу, а разом з тим відповідь на питання, що важливіше для історії: доля народів, події, з яких вона (історія) творилася, чи доля однієї людини, її почуття та думки?

Доля роману дуже схожа на долю головної героїні – Ольвії, така ж непередбачена та багатостраждальна, але все-таки щаслива, адже в перекладі зі старогрецької Ольвія означає “щаслива”.

Головна героїня роману – юна гречанка Ольвія, названа на честь міста, в якому правителем (архонтом) був її батько. З першої й до останньої сторінки твору її образ є центральним, вона виступає як активна дійова особа, саме її ім’ям названо роман.

Вихована в традиціях античної культури, свій шлюб з варваром-кочівником вона сприймає як крах життя. “Грецьку дівчину, яку батьки віддавали заміж, везли у нову сім’ю в гарно вбраному, завітчаному повозі. Та тільки молода переступала поріг чужого дому, як його спалювали за дверима. Спалювали на знак, що назад їй уже нема вороття, немає і не буде до склону її літ. Віднині вона переставала існувати для своїх батьків, для рідні, для всього світу білого. Бо повозка спалена за дверима, а попіл розвіяний вітром...” [4, с. 5].

Та коли вона починає розуміти суть скіфської “степової вольниці”, у її серце входить кохання до молодого Тапура і повага до його народу. Для свавільного й дикого кочівника вона стає тією зорею, що зовсім по-іншому освітила його життя. Він став іншим від того, що на світі була вона – Ольвія.

“Обличчя її ледь видовжене, чисте, ніжне, трохи смагляве, з тонкими бровами, що здіймаються над лобом, як два крила, із живими очима, гарним ротом, з губами, наче намальовані... Вродлива, випещена, не спалена степовим вітром” [4, с. 54]. Такою вперше побачили Ольвію скіфи, коли вона разом з Тапуром приїхала з рідного міста.

Народивши доньку замість довгоочікуваного сина, Ольвія тікає від люті свого чоловіка. Під час втечі вона показала свою хоробрість, коли вбила вожака вовчої зграї: “Рука Ольвії, описавши півколо в

повітрі, згори вниз полетіла йому навстріч, акінак по саме руків'я м'яко увійшов вожакові у бік, під ребро. І там, де падав, щось зачервоніло..." [4, с. 168].

А скільки ще різних випробувань випало на долю цієї мужньої жінки: смерть матері в неї на руках, загибель доньки в полоні, втеча з полону та смерть Ясона (перше кохання Ольвії), який їй допоміг стати вільною.

Повернувшись до свого чоловіка, Ольвія захворіла. Щоб врятувати кохану, Тапур повіз її до озера з живою водою. Саме там і обірвалося життя Ольвії. "Смерть свою Ольвія побачила першою... Свиснула-дзизнула стріла... Він підхопив її, обережно опустився з нею на траву. Вона ще була живою і встигла здивовано прошепотіти білими, як сніг, губами:

– За віщо?.. Я жити хочу... Чому бог впустив смерть у царство життя?.." [4 с. 400].

Ось так трагічно й несподівано закінчилося зовсім коротке життя Ольвії, адже прожила вона лише близько 20 років.

Для розкриття образу Ольвії В. Чемерис використовує різноманітні художні прийоми: від портретних характеристик в різних життєвих ситуаціях до внутрішніх монологів. Протягом твору читач сприймає цей образ як рідний, співчуває та захоплюється її вчинками та сміливістю.

У романі "Ольвія" описується конкретна і важлива історична подія – війна між скіфами та могутнім військом перського царя Дарія, що відбувалася наприкінці VI століття до н.е. На тлі цієї війни розгортається історія короткого і трагічного, повного поневірянь і пригод життя юної гречанки Ольвії, яку з політичних міркувань, з волі батька – архонта грецької колонії Ольвії – видали заміж за могутнього і владного вождя скіфів Тапура. "От якраз вітчизні ти й послужиш, дочко, якщо підеш за скіфа. Якщо станеш дружиною повелителя кочовиків, ти допоможеш ще більше зміцнити мир і торгівлю між нами і степовиками. Для нашого міста і поліса це просто щастя" [4, с. 27].

Про щастя Ольвії ніхто навіть не замислювався!: "А про моє щастя ти подумав? – визивно кинула дочка. А я його так розумію: найбільше щастя – це боротьба за щастя свого народу. Ось як я розумію щастя, дочко. А тому йди до скіфів, іди!" [4, с. 28].

Іван Кочерга у драмі "Ярослав Мудрий" (1944 р.) розповідає про схожі долі доньок князя Ярослава Мудрого, яких батько віддав заміж за короля Норвегії Гаральда та французького короля, але невдовзі Єлизавета померла з туги за рідним краєм. Для збереження таким шляхом миру з цими країнами, Ярослав жертвує своїми дітьми, а згодом картає себе за такий вчинок:

Яка брехня! Сам віддав цю плату,
Дочку любиму в дальню сторону,
Щоб одігнати привиди прокляті,

Які на Русь хотіла ти вернуть... [2, с. 673].

На жаль, такі випадки траплялись досить часто, адже долю жінки вирішували чоловіки. “Мистецькі епохи XIX – початку XX ст. – романтизм, реалізм, модернізм – пропонували свій оригінальний погляд на особистість, її багатомірність у навколишньому і мистецькому світі. Відповідно це не могло не зумовити характерологічне розмаїття в новій українській літературі. Адже літературний характер, зокрема і жіночий, передусім втілює концепцію особистості. Жіночий характер водночас виявляє і певну сталість, і змінність. Тому, з одного боку, при створенні жіночого характеру наявна традиційна орієнтація на почуття, жінка зображується як носій певних сталих уявлень, а з іншого, вона особливо чутлива до різного роду змін – суспільних, мистецьких, культурних. У літературному творі (як і в історії) жінка може виступати як суб’єкт і об’єкт, як пасивна жертва несправедливого ладу або натхненниця (муза) і як творець, як активна дійова особа” [1, с. 3].

Аналіз жіночих типів, їхні характеристики, окремі зауваження зустрічаються у монографіях та статтях про творчість окремих письменників, зокрема, праці О. Білецького, О. Гончара, М. Міщука, Є. Нахліка, О. Бабишкіна, А. Гуляка, В. Агеєвої та ін.

“В останні роки з’явилася низка досліджень з проблем літературного модернізму (С. Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі”, В. Агеєва “Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму”, Т. Гундорова “Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація”, “*Femina melancholica*: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської” та ін.), яким притаманний новий погляд на традиційні в українській літературі теми та образи; відповідно увага зосереджується і на жіночих характерах, позначених рисами модернізму” [1, с. 5].

Хоча роман писався цілих десять років, він здається створеним на одному подихові. Багато часу пішло на вивчення матеріалу. Використовуючи період навчання у Літературному інституті ім. М. Горького у Москві, В. Чемерис збирає в найбільших столичних бібліотеках матеріал про скіфську добу. Глибоко вивчає не лише Скіфію, її побут, традиції, звичаї, війни, релігію, а й Давню Грецію, Персію часів Дарія та його похід у степи Північного Причорномор’я.

Легендарною та реальною, повною слави і звитяги, знаною й незнаною, загадковою й таємничою “Країною Вершників з луками”, Скіфією воїнів і хліборобів, царів і вождів, чаклунів і знахарів, Скіфією героїв і майстрів неперевершених шедеврів, що дивують і вражають людство і досі, – такою постає перед читачем у романі “Ольвія” давня велична держава.

Отже, Валентин Чемерис – перший в Україні, хто наважився написати роман на скіфську тему. Надзвичайно захоплюючий сюжет,

пригодницький жанр, у якому написаний роман, вигадливо побудована фабула зробили книжку дуже цікавою, і тому вона блискавично розійшлася серед читачів. І сьогодні погляд на скіфський період історії нашої землі не можливий без “Ольвії” Валентина Чемериса [3, с. 140].

У перспективі стаття має стати частиною дисертаційного дослідження на тему: “Поетика художньої прози Валентина Чемериса”.

Література

- 1. Білоус Н. В.** Сильові особливості моделювання жіночих характерів в українській літературі другої половини ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – “Українська література” / Н. В. Білоус. – Київ, 2005. – 20 с.
- 2. Кочерга І.** Драматичні твори / І. А. Кочерга; [упоряд.: В. С. Брюховецький]. – К. : Наук. думка, 1989 – 736 с.
- 3. Мартинова С.** Історія одного роману, чи роман про одну історію / С. Мартинова // Київ. – 2001. – № 10. – С. 138 – 141.
- 4. Чемерис В. Л.** Ольвія: [роман] / В. Л. Чемерис. – Харків : Фоліо, 2008. – 412 с. – (Історія України в романах).
- 5. Чемерис В. Л.** Веселий смуток мій: [автобіографічна трилогія] / В. Л. Чемерис. – К. : Український фітосоціологічний центр, 2007. – 245 с.

Антоненко Т. О. Специфіка типу трагічної героїні в романі В. Чемериса “Ольвія”

У статті аналізується образ головної героїні однойменного історичного роману В. Чемериса “Ольвія”.

Ключові слова: скіфи, Ольвія, модернізм, жіночий характер, суб’єкт, об’єкт, Скіфія.

Антоненко Т. А. Специфика типа трагической героини в романе В. Чемериса “Ольвия”

В статье анализируется образ главной героини одноименного исторического романа В. Чемериса “Ольвия”.

Ключевые слова: скифы, Ольвия, модернизм, женский характер, субъект, объект, Скифия.

Antonenko T. A. Specificity of type of the tragic hero in the novel “Olvia” by V. Chemerus

In article the image of the main heroine of the historical novel with the same name in V. Chemerus “Olvia” is analyzed.

Key words: scythians, Olvia, a modernism, female character, the subject, object, Scythia.

УДК 821.161.2 – 141

І. Є. Бойцун

**МІФОЛОГЕМА СУДЖЕНА: ПСИХОГЕНЕЗ КАТЕГОРІЇ
В ФІЛОСОФІЇ УКРАЇНЦІВ**

*Кого Бог з'єднав, тому і щастя дав.
Народна мудрість*

Архаїчні фольклорні тексти містять мотив визначення людської долі вищими силами під час народження. Не випадково серед пантеону українських богів особливо шанувалася богиня Доля або Стріча, “яка визначає призначення людини, тому при народженні наділяє немовлят усіма чеснотами, пророкує їм майбутнє. Доля, як і Мокоша, є втіленням Матері Лади. Вона володіє знаннями про все, що було, є і буде з кожною людиною” [1, с. 100]. Українці здавна покійно приймали будь-які зміни у своєму житті, убачаючи, що так людині написано на роду. Саме тому вони уважно стежили за знаками, символами, що повинні були продемонструвати майбутнє. Не зважаючи на щирі віру в Бога, українці не вважали за гріх ворожити на Святки, особливо це стосувалося так званих дівочих ворожінь на судженого й заміжжя.

Як не дивно, серед фольклористичних досліджень превалює з'ясування ритуальної суті етапів обряду весілля, обрядових дій і пісень, проте повз увагою науковців перебуває психологічне підґрунтя єднання двох людей у сім'ю.

Метою наукової розвідки є з'ясувати психологічні чинники генезису міфологеми *суджена* в філософії українців на прикладі фабули оповідання “Суджена” Олекси Стороженка.

Етимологія синонімічних слів наречені, суджена (-ий) є цілком прозорою: особи протилежної статі, які призначені одна одній долею. Відчувається певна кармічність, неможливість щось змінити, оскільки слова містять основу, котра вказує на давність походження: -рек- і -суд-. Однокореневі слова наречені – приречені – речі й суджена – судити – суд адресують нас до первісних уявлень українців про світ, у якому люди залежали від волі вищих Божественних сил (суд Божий). Міф про творення людини сімейну пару трактує як спорідненість душі й тіла, частини одного цілого, оскільки Єва зроблена Богом з ребра Адама. Міфологічні вірування знайшли свою реалізацію в етнічних міфологемах, що визначають “взаємовідношення людини з речами як безпосереднє сприйняття світу, спосіб його бачення, який не підлягає сумніву з боку свідомості. Будучи ідеальним утворенням, міфологема володіє матеріальною силою, оскільки реально впливає на життя людей, визначає їхні цінності та стереотипи сприйняття і поведінки” [1, с. 107].

Митрополит Іларіон, характеризуючи дохристиянські вірування українського народу, вирізняє віру в Долю: “Серед усього українського народу віра в Долю здавна надзвичайно сильна. Кожному Доля постановляє, що має бути ще від коліски; і що має статися, те невідмінно станеться. Хоч би ти замурувався, а Доля тебе таки знайде й зробить своє... Від Долі не втечеш. Але ніхто не знає, яка його Доля чекає. Яким кого створено, таким він і помре. Кому яка суджена дівчина, чи дівці хлопець, того не оминеш. Судженого конем не об’їдеш, хіба смерть розлучить” [2, с. 117].

Міфологема *суджена* винесена Олексою Стороженком у назву оповідання не випадково. Сюжет твору складається з сюжетної оповіді про долю сироти Івана, акцентуючи на пошуках героєм дівчини до душі. Російська дослідниця В. Маслова, пояснюючи причини поклоніння язичників жінці, звертає увагу на уособлення жінки як долі, що відбилося в мові: “В антропоморфній моделі Всесвіту жінка прирівнювалась до Безодні, яка, за уявленнями язичників, уважалась першоджерелом усього живого в світі. Жінка – уособлення долі, і в мовах збереглося це уявлення – давньоруське “кобъ” – доля (пор. польське *kobieta* – жінка)” [3, с. 121].

Письменник не подає докладної оповіді про батьків парубка, його дитинство, фіксуючи увагу читача на словах бабусі Івана перед смертю: “– Не журись, синку, що я не встигла тебе одружити: я й на тім світі буду благи Господа милосердного і вимолю тобі вірну дружину” [4, с. 102]. Відтоді герой підпорядковує своє життя пошукам судженої, очікуючи певного знаку від бабусі. Російський філософ І. Ільїн дає тлумачення такої поведінки людини: “Є певний духовний закон, що володіє людським життям; згідно цьому закону, людина сама поступово уподібнюється тому, у що вона вірить. Чим сильніша й цілісніша її віра, тим реальніше й переконливіше оприявлюється цей закон. Це неважко зрозуміти: душа людини потрапляє в полон того, у що вона вірить, і опиняється в полоні; це наповнення починає панувати в душі людини...” [5, с. 139].

Привертає увагу фабульна лінія мандрів героя до сусіднього хутора, що є властивою для сюжетів українських чарівних казок, котрі містять мотив одруження героя. Перебуваючи в пошуках судженої, Іван бачить пророче видіння: “... аж стоїть біля криниці дівчина, така гарна, що якби з тих трьох, що вигадував собі Івашко, зібрати одну, то не була б вона краща од сієї. Як глянув на неї Івашко, то неначе на небі опинивсь; стоїть і очам своїм віри не йме. А вона ж так його оглядом привітає, усміхається, буцім от-от обійме і притулиться до його серця. “Відкіль, – подумав Івашко, – узялася ся чудова дівчина?... Чи не бабуся з того світу, з самого неба посилає мені суджену, бо тільки не бачив такої на землі, і на думку така не спадала!” [4, с. 103].

Подальший розвиток дії в оповіданні зводиться до збігу випадковостей. Герой знайомиться з хуторянами: “..хуторянська сім’я

сидить біля дверей, і полуднують собі: старий із старою, парубок, літ йому двадцять п'ять буде, і гарна молодиця, та ще й не порожня – на останнім вже місяці, на тій порі, як кажуть старі люди, що душа, котру Господь посилає дитинці, вже недалечко од неї витає” [4, с. 104]. Через деякий час народжується дівчинка, яку назвали Оленкою, і це привертає увагу Івана: “Вже піп почав молитву, як щось заторохкотіло, – глянули у віконце, аж справжній кум приїхав і змінив Івашка. Дівчину охрестили Оленою, бо саме на Костянтина і Олени уродилась. Івашко, почувши се ймення, згадав свою покійницю бабусю, бо й вона Оленою звалась” [4, с. 105]. Як бачимо, Бог відвів Івана від того, щоб він став хрещеним батьком дівчинки, бо за християнською мораллю хрещениця не може вийти заміж за хрещеного. Остаточно герой сприймає як знак від бабусі з того світу, коли чує розповідь про те, що “у перву ніч, як уродилась дитинка, приходила якась бабуся, і дула, і хрестила дитину. Невістка хотіла була крикнути, так мови не стало; дуже злякалась” [4, с. 106].

Відтоді Іван заспокоївся й перестав звертати увагу на інших дівчат, тримаючи в голові хуторянку з видіння. Філософія романтизму стверджує, що “справжнє ж самопізнання можливе лише через моральне самовдосконалення, яке досягається у процесі заглиблення у внутрішній світ особистого “Я”, інтуїтивного прозріння, Божого одкровення” [6, с. 146]. Коли минуло вісімнадцять років герой оповідання, якого вже шанобливо звать Іваном Уласовичем, повертається на хутір, де зустрічає свою суджену: “Олеся так і тулиться до Івана Уласовича, так і дивиться йому в вічі, неначе давно його кохає. Хто б на них не глянув, то зараз би пізнав, що Господь дав їм на двох одно тільки серце” [4, с. 109].

Протягом певного проміжку часу, коли Іван після смерті бабусі лишився сам на цьому світі, вона його незримо супроводжувала. Зустріч Івана з Лесею відбувається під наглядом чайки, птаха, на якого після смерті за віруваннями українців перетворюються вдовиці: “Обнялись, як голуб'яточка, і пішли собі; а над ними так і в'ється чайка, як над гніздом, як над діточками, і квилить, і кигика; а як дійшли вони до хати, то чайка піднялась угору, усе вище, вище, поки не зникла” [4, с. 109].

Сюжетні колізії оповідання “Суджена” Олекси Стороженка демонструють реальність підґрунтя давніх вірувань українців у визначеність їхньої долі Божою волею. Проте поведінка Івана свідчить, що важливу роль при цьому відіграє й віра людини в неможливість щось змінити, що й моделює відповідну ситуацію. Психолог К.-Г. Юнг дав пояснення цьому явищу: “Саме віра в дійсність цього дива вимагає відсторонення психічного процесу від того, що пізнається за допомогою зовнішніх почуттів, – відстороненості, що неодмінно повинна впливати на характер психічного процесу” [7, с. 85]. Передсмертні слова бабусі героя оповідання сформуvalи в нього певний стереотип поведінки. Іван очікував на знак і отримав його на хуторі, тому й сприйняв дівчину як суджену.

Таким чином, етнічна міфологема *суджена* має цілком реальне підґрунтя й зумовлена вірою людей у Боже провидіння, визначеність долі наперед. Окреслена проблема не досліджена всебічно літературознавцями й стане предметом подальших наукових розвідок.

Література

- 1. Етнокультурологія** : [словник-довідник] / Авт.-укл. Л. М. Маєвська. – Житомир : ЖДУ, 2007. – 392 с.
- 2. Іларіон**, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу : [іст.-реліг. моногр.] / Митрополит Іларіон. – К. : АТ “Обереги”, 1994. – 424 с.
- 3. Маслова В. А.** Лингвокультурологія: [учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений] / В. А. Маслова. – М. : Издательский центр “Академия”, 2001. – 208 с.
- 4. Стороженко О. М.** Закоханий чорт. Історико-фантастичні повісті та оповідання / Олекса Стороженко. – К. : Дніпро, 2001. – 336 с.
- 5. Ильин И. А.** Путь к очевидности / И. А. Ильин. – М. : Республика, 1993. – 431 с. (Мыслители XX века).
- 6. Горський В. С.** Історія української філософії : [навч. посібник] / В. С. Горський. – К. : Наук. думка, 2001. – 376 с.
- 7. Юнг К.- Г.** Психологические типы / К.-Г. Юнг; [пер. с нем. С. Лорие, перераб. и доп. В. В. Зеленским; под общей ред. В. В. Зеленского]. – СПб. : Азбука, 2001. – 736 с.

Бойцун І. Є. Міфологема *суджена*: психогенез категорії в філософії українців

У статті окреслено психологічні чинники генезису міфологеми *суджена* в філософії українців на прикладі фабули оповідання “Суджена” Олекси Стороженка. Аналіз дій героя оповідання встановив формування стереотипу його поведінки словами бабусі й очікуванням дива, яке виявилось в зустрічі з судженою дівчиною.

Ключові слова: міфологема, стереотип, вірування, жінка, доля, Стороженко.

Бойцун І. Є. Мифологема *суженая*: психогенезис категории в философии украинцев

В статье очерчено психологические факторы генезиса мифологеми *суженая* в философии украинцев на примере фабулы рассказа “Суженая” Олексы Стороженко. Анализ действий героя рассказа установил формирование стереотипа его поведения словами бабушки и ожиданием чуда, которое выразилось во встрече с суженой девушкой.

Ключевые слова: мифологема, стереотип, верования, жінчина, судьба, Стороженко.

Bojtsun I. E. Mythologem *promised*: category psychogenesis in philosophy of Ukrainians

In article it is outlined psychological factors of genesis mythologem promised in philosophy of Ukrainians on an example of a plot of the story “Promised” of Oleksy Storozhenko. The analysis of actions of the hero of the story has established formation of a stereotype of its behavior by words of the grandmother and expectation of a miracle which was expressed in a meeting with promised the girl.

Key words: mythologem, stereotype, beliefs, the woman, destiny, Storozhenko.

УДК 821.111

Н. Ю. Бондарь

**МОТИВ РЕБЕНКА КАК “МИНУС-ПРИЕМ”
В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА “ИСТОРИЯ МИРА В 10½ ГЛАВАХ”**

Образ и мотив ребенка входят в базовую мифопоэтическую триаду: дом-дорога-ребенок. Коррелятивные внутренние связи в ней необычайно прочны и оправданны художественной логикой. Дом – место человека во Вселенной, дорога – его становление, а ребенок, соответственно, приобретает характеристики продолжения человеческого рода, позитивных преобразований, обновления и надежды.

Творчество Дж. Барнса относят к постмодернистской художественно-эстетической системе. Круг вопросов, которые затрагивает Барнс в своих романах, отличается актуальностью и философской напряженностью, что на художественном уровне находит отражение в своеобразии повествования, ориентированным на притчевые формы. Многие исследователи обращались к различным поэтологическим аспектам его произведений. Так, Л.В. Книшевицкая в статье “К проблеме жанрового своеобразия постмодернистского романа Дж. Барнса “История мира в 10½ главах” рассматривала жанровое своеобразие романа Дж. Барнса [1]. В диссертации Н. А. Лихомановой больше внимания было уделено мотиву дороги [2], а Е. В. Тупахина видит в этом мотиве мифологему путешествия [3]. Проблеме отражения различных трактовок истории в постмодернистском романе Барнса посвящена и диссертационная работа Джеймса Мартина (США) “Inventing Towards Truth: Theories of History and the Novels of Julian Barnes” [4]. Исследователи Брайен Финней (Brian Finney) [5], Войцех Драг (Wojciech Drag) [6], Лайонел Келли (Lionell Kelly) [7], Сильвия Килпатрик (Sylvie Kilpatrick) [8] в основном уделили внимание поэтике композиции романа. Вместе с тем мотив ребенка пока что не получил

должного освещения, что и определило цель настоящей статьи – рассмотреть своеобразие реализации мотива ребенка в романе Барнса “История мира в 10½ главах”.

Масштаб мотива в художественном произведении, по А. П. Чудакову, варьирует от основного до второстепенного [9]. В романе Дж. Барнса “История мира в 10½ главах”, казалось бы, осуществляется второй вариант: образ ребенка вроде бы полномасштабно не развернут, но вместе с тем оказывается, что косвенные упоминания о детях присутствуют практически в каждой главе. Вербальная же периферийность таких упоминаний не только не отменяет их концептуальной нагруженности, но усиливает ее.

Весьма важно, что образы детей входят в роман прежде всего с библейскими мотивами. В первой главе “Безбилетник” упоминаются дети Ноя, плывущие на нескольких ковчегах, как предлагает романная версия. Рассказчик (червь-древоточец) утверждает, что у Ноя был еще один сын, по имени Варади: “Это был младший и самый сильный из сыновей Ноя”, “у него было чувство юмора” [10, с. 9] (*He was the youngest and strongest of Noah's son, he also had a sense of humour* [11, p. 9 – 10]). Варади был добр к животным и весел: “ходила молва, будто на его ковчеге царят гораздо менее суровые законы” [10, с. 9] (*it was said that his ark was run on much less tyrannical lines than the others* [11, p. 10]). Никто из героев романа не знает, как и почему он погиб. Его братья считают, что это божья кара за “какую-то давнюю провинность – он якобы совершил нечто дурное, будучи еще восьмидесятипятилетним ребенком” [10, с. 9] (*for some obscure offence committed when he was a child of eighty-five* [11, p. 10]). Библейский возраст людей отличается от земного, что в контексте романа приобретает особое значение: и во взрослом человеке может жить ребенок. Древоточец замечает, что гибель веселого и открытого Варади, “большого ребенка”, становится серьезной потерей для человечества, выработавшего со временем безжалостные законы существования.

Есть смысл затронуть и сыновний ветхозаветный мотив: червь-древоточец “вспоминает” и переиначивает библейскую историю о нагоде Ноя. По его версии, Хам вошел в спальню и, увидев обнаженного отца, прикрыл его и вместе с братьями уложил в постель. Однако Ной вместо благодарности проклял Хама и объявил, что все дети Хама должны стать слугами двух его братьев. Двое детей Хама (Хуш и Мицраим) были на Ковчеге, там же родился Фут, а после высадки – Ханаан.

В третьей главе (“Религиозные войны”) также нет развернутых детских образов, но здесь дается ссылка на книгу Исхода, где говорится, “что за грехи отцов Бог покарает детей в третьем и четвертом поколении” [10, с. 99] (*that the Lord shall visit the iniquities of the fathers upon the children unto the third and fourth generation* [11, p. 82]). И так как глава посвящена судилищу над червями, проевшими ножку епископского трона, то эти слова упомянуты в иронической связи с

привлечением “к ответу нескольких поколений древесных червей” [10, с. 99] (*to bring to judgment several generations of woodworm* [11, p. 82]). И все же даже в этих фрагментарных упоминаниях о детях просматривается определенная тенденция. Во-первых, дети – своего рода заложники и того семейного образа жизни, который ведут взрослые, и общественно-религиозной жизни (культовые наказания до третьего, четвертого или седьмого колена). Во-вторых, мир ребенка беззащитен и не принимается во внимание взрослыми людьми, а отношение “взрослый – ребенок” вписывается исключительно в ту систему ценностей, которая на данный момент выгодна обществу. Дж. Барнс, как нам кажется, далеко не случайно вводит в начало романа такую значимую точку отсчета, как ветхозаветная история, в которой также находит отражение мотив ребенка. Весьма показательным в этом плане становится испытание крепости веры Авраама, готового предать своего сына Исаака жертвенному огню. Как известно, Всевышний, убедившись в том, что вера Авраама крепка, посылает ему в виде заместительной жертвы овна, запутавшегося рогами в чаще неподалеку от жертвенного костра (Быт.22:2, 9 – 13). Напоминание о первоначальном, свойственном всем народам, жертвенном назначении ребенка, которое в конечном итоге было изжито иудейской религией, уходит у Барнса в романский подтекст, но не исчезает вовсе: ребенок играет в произведении явно подчиненную роль.

После драматических событий в собственной жизни, осознавая всю ее суетность, задумываются о детях Франклин Хьюз и Чарли (гл. “Гости” и “Вверх по реке”). Франклин Хьюз вспоминает о дочери, когда террористы захватывают теплоход “Санта-Юфимия”, где он работает в качестве лектора и неофициального гида. Его сажают в одну каюту с японцами и семьей шведов, которым угрожает наименьшая опасность, так как агрессия террористов направлена в основном на подданных развитых стран, руководство которых поддерживает антиарабские военно-политические кампании. Шведы отвлекают своих детей от происходящего “беседой о доме и Рождестве и английских футбольных командах” [10, с. 65] (*talking of home and Christmas and British football teams* [11, p. 54 – 55]). А Франклин вспоминает двух своих бывших жен и дочь, которую не видел уже очень давно. Он даже не знает, сколько ей лет, так как ранее не интересовался этим, и теперь, чтобы узнать, надо вспомнить “год ее рождения и считать оттуда” [10, с. 65] (*the year of her birth and work it out from there* [11, p. 55]). Захват корабля террористами и возникшая “пороговая ситуация” (угроза смерти заложников) заставляют Франклина Хьюза задуматься о смысле жизни и мечтать о будущей встрече с дочерью: “Надо бы вырваться к ней почаще. Может, даже взять ее с собой, когда будут снимать очередной цикл” [10, с. 65] (*he should get down to see her more often. Perhaps he could take her with him when they filmed the next series* [11, p. 55]). Образ ребенка возникает здесь в сложном переплетении запоздалых отцовских чувств,

стыда за свое равнодушие (забыта дата рождения девочки) и контекстуальных сакральных интонаций (ср. теплый отсвет надежды в разговорах пассажиров о Рождестве).

Другой герой, актер Чарли (гл. “Вверх по реке”), который снимается в историческом фильме о миссионерах, после трагической смерти своего партнера осознает всю пустоту своей бесшабашной холостяцкой жизни, всю меру собственной безответственности и легкомыслия и вдруг понимает, что для него главное – “уехать за город и завести детей” [10, с. 249] (*the country and babies is the answer* [11, p. 207]). Чарли хочет создать семью именно в тихом загородном месте (*the country*), осознавая, что только вдали от шумного города можно жить счастливо.

Чарли мечтает, как сделал бы манеж ребенку, а также “купил бы ему такой большой деревянный ковчег со всеми зверями” [10, с. 252] (*buy him one of those big wooden Arks with all the animals* [11, p. 208]), нашел бы сумку, в которой носят детей, бродил бы по пустоши, пока жена отдыхала бы. Чарли в нескольких письмах просит свою неверную возлюбленную, которая не отвечает на его отчаянные послания и вскоре предаст его, подумать насчет ребенка. Он считает, что для него важны только она и их будущие дети: “Ведь только благодаря этому и продолжается жизнь, разве не так?” [10, с. 257] (*It's things like that keep everything going, isn't it?* [11, p. 213]). Мечтая о возвращении, он думает, как будет читать газеты, колонки о футболе и “колонку, где поздравляют с новорожденными” [10, с. 259] (*Maybe I'll read the birth column* [11, p. 215]). После смерти коллеги и друга Чарли начинает понимать цену жизни, которая может внезапно оборваться. Без ложного пафоса он мечтает, чтобы его жизнь продолжалась в детях, и эти мечты приобретают естественный, природный и даже сакральный характер – это и упоминания об идиллически тихой “сельской местности”, по которой он бродил бы с ребенком, и желание заняться плотничеством (сделать манеж ребенку – ср. с мотивом св. Иосифа), и покупка малышу такой игрушки, как ковчег со зверями. Как видим, возникновение мотива ребенка и в этой главе оправдано экзистенциальной ситуацией между жизнью и смертью и, следовательно, выводит детское начало на присущий ему мифопоэтический уровень безгрешности и надежды.

В романе встречается и косвенное упоминание детей на уровне их субститутов. Это известная культурная традиция древнего мира. Маленький ребенок чаще всего ассоциировался с беззащитным детенышем какого-либо животного. В ветхозаветной традиции, как показала в своей статье И. А. Попова-Бондаренко, это, по большей части, сравнение со священными животными сельскохозяйственного и жертвенного назначения (овечки, ягнята, телята) [12, с. 132]. Однако в фольклоре и литературе параллели могут быть и широкого фаунического или флористического плана (рыбки, птенцы, мотыльки, бутоны или венчики цветов и т.д.). Так, бездетная Кэт Феррис (гл. “Уцелевшая”)

оставляет грубого мужа и сбегает из дома в предчувствии ядерного конца света. В лодку она берет кота и кошку, которые трогательно, почти по-семейному заботятся друг о друге. Через некоторое время у кошки Линды появляются котята, которые дарят героине надежду на спасение и продолжение жизни. И хотя пережившая ядерную катастрофу Кэт и говорит, что “будущее там, в прошлом” [10, с. 128] (*the future was in the past* [11, p. 108]), все равно в ее душе начинает теплиться надежда, что для человечества еще не все потеряно. В главе есть еще одно упоминание о детях: Кэт рассказывает, как прикармливают рыб в балке и за деньги показывают взрослым и детям: “вход сюда стоит два с половиной доллара для взрослых и полтора для детей” [10, с. 112] (*now it's \$2.50 admission for adults, \$1.50 for children* [11, p. 93]). Героиню ужасает то, люди живут “в мире, где надо платить, чтобы дети могли посмотреть, как кормят рыбу” [10, с. 112] (*We live in a world where they make children pay to see the fish eat* [11, p. 93]). С одной стороны, происходящее свидетельствует об экологическом неблагополучии, что, собственно, и является основной причиной переживаний героини (вспомним, что она уплывает на лодке от последствий чернобыльской катастрофы). Но в этом эпизоде просматривается и библейское архетипическое начало. “Рыба” и “дети” – вовсе не случайное сочетание. Образы эти сопрягаются по принципу взаимного дополнения: и то, и другое суть ипостаси Иисуса Христа (антропоморфная и зооморфная соответственно). И то и другое должно быть выведено за пределы денежных обращений (ср. с запретом Иисуса торговать в храме). Цивилизация же вогнала трогательное действие (кормление рыбы) в систему товарно-денежных отношений.

Мотив ребенка присутствует и в главе “Кораблекрушение”, где все начинается с несчастного случая, когда корабельный юнга, мальчик лет пятнадцати, выпадает за борт. Это предвещает несчастье экспедиции, которая отправляется в Сенегал. В конце главы в стиле лекции помещен анализ картины Жерико “Плот “Медузы”, где встречается множество риторических конструкций: “Давайте начнем с того, что...” [10, с. 153], “Иными словами...” [10, с. 154], “Чем объяснить..?” [10, с. 156], “Что мы подумали бы..?” [10, с. 156], “Нетрудно представить...” [10, с. 157] (*Let start with...* [11, p. 130], *in other words* [11, p. 130], *What could account for..?* [11, p. 132], *What would we think..?* [11, p. 133], *It's not hard to imagine...* [11, p. 133]). В этой главе, явно пародирующей искусствоведческий обзор, упоминаются две фигуры: старика и юноши. Герой-рассказчик, специалист в области живописи, привносит в обзор модный фрейдистский мотив, пытаясь выяснить, находятся ли старик и юноша в родственных связях, и утверждает, что “отец и сын” – это подавленный каннибалистический мотив”. При этом он вспоминает дантовского “графа Уголино, скорбящего в Пизанской башне среди своих умирающих детей – которых съел” [10, с. 161] (*Count Ugolino sorrowing the in his Pisan tower among his dying children – whom he ate* [11, p. 137]).

Подобная интерпретация образов старика и юноши (отца и сына?) обличает равнодушие, холодность и краснбайство критиков. Трагическая правда искусства остается вне аналитического поля, а сама ситуация крайнего напряжения, представленная на картине Жерико, становится лишь поводом для демонстрации “свободных” взглядов. И вновь ребенок (в контексте – “сын”) выступает здесь не как самостоятельная личность, но объект для психоаналитических выкладок.

Когда Аманда Фергюссон (гл. “Гора”) в семнадцать лет смотрела с отцом в Павильоне “Бегущую Морскую Панораму Крушения Французского Фрегата “Медуза” и Рокового Плата”, то плата за передние места составляла “1 шиллинг 8 пенсов, за задние 10 пенсов, дети на передних местах за полцены” [10, с. 174] (*Admission front seats 1s 8d, back seats 10d, children in the front seats at half price* [11, p. 147]). Любопытно, что в первой части фразы речь идет об оплате мест (*Admission front seats*), а при чтении второй части создается впечатление, что цена выставляется за самих детей (*children... seats at half price*). Благодаря игре слов, все, что связано с детьми, вновь становится второстепенным и обесцененным (*children... seats at half price*) во взрослом мире.

Упоминания о детях присутствуют и в других главах. Так, рассказчик (гл. “Три простые истории”) получает место преподавателя в начальной школе, “но вместо того, чтобы коротать ленивые часы с симпатичными детьми” [10, с. 206] (*instead of passing lazy days with charming children* [11, p. 172]), проводит время с сыном местного букмекера и дочкой пригородного адвоката. “Сын” и “дочь” в данном смысловом окружении обозначают принадлежность молодых людей к обеспеченным слоям общества, связь с которыми может оказаться полезной (“сын... букмекера”, “дочь... адвоката”), что ставит всех взрослых героев в оппозицию к наивным “симпатичным” детям-школьникам.

Трагическое детское начало возникает и в одной из глав “Трех простых историй”. На лайнере “Сент-Луис”, который не принимают порты мира, половину еврейских пассажиров-беженцев составляют женщины и дети. Несмотря на сухую, регистрирующую технику письма, здесь явственно проступает упомянутый выше древний архетипический мотив дитяти как невинной жертвы, так как в конце главы выясняется, что почти все беженцы, в том числе и дети, были возвращены в нацистскую Германию и истреблены в фашистских лагерях смерти.

В главе “Проект “Арагат” бывший космонавт Спайк и его единомышленники, включившись в политическую жизнь, раздают на Востоке маленьким детям фигурки улыбающегося президента. Но полуголодным детям нужнее деньги: “...некоторых это как будто устраивало, однако другие продолжали вымогать доллары...” [10, с. 330] (*some of whom seemed pleased, though others continued to press for dollars...* [11, p. 271]). Взрослые втягивают детей в свои политические

игры, делают их невольными участниками политического шоу, выказывая полное равнодушие к их здоровью, жизни, дальнейшей судьбе.

В последней главе (“Сон”) также встречается упоминание о ребенке: у героя, оказавшегося в загробном мире, есть “мальчик для гольфа” (“раньше у меня никогда не было мальчика, но этот вел себя со мной, как с Арнольдом Палмером”), который “не скупился на полезные советы, не проявляя при этом ни малейшей навязчивости” [10, с. 354] (*my caddy (I'd never had a caddy before, but he treated me like Arnold Palmer) was full of useful advice, never pushy* [11, p. 290]). “Мальчик для гольфа” (*caddy*) – своего рода аналог “мальчика-слуги” (“боя”) при богатом колонизаторе, англичанине-сагибе. Показательно, что ребенок здесь, с одной стороны, словно приравнен к взрослому своей рассудительностью и тактичностью (...*was full of useful advice, never pushy*), но с другой, его положение в функции “подавальщика мяча” может быть истолковано как третьеразрядное, служебное (*caddy*), зависимое. Ребенку в художественном мире Дж. Барнса словно отказано в проявлении собственно детских эмоций: здесь нет места детским проказам, шуткам, непоседливости и пр.

Необычный поворот мотива ребенка на фоне всех других глав романа “История мира в 10½ главах” отмечаем в подглавке “Интермедия”, где рассказчик размышляет в основном об истории и любви. Он замечает, что, если влюбленный теряет дар речи, то просто скрещивает руки на сердце. Так осуществляется переход к рассуждениям о строении сердца и его развитии. В эмбрионе, замечает рассказчик, сердце развивается раньше всех органов, “относительный вес сердца ребенка намного больше” [10, с. 286] (*in a child, the heart is proportionately much larger* [11, p. 247]). На метафорическом уровне это предполагает следующее: в дитяти должна сосредоточиться вся человеческая любовь как великая движущая сила человечества, как залог будущего. Интересно, что в композиционном отношении столь небольшая, но важная подглавка (ср.: “½ главы”, что заложено в названии романа) действительно выполняет функцию жанра интермедии, так как здесь осуществляется своего рода смысловая “передышка”: речь идет по большей части о позитивном начале человечества, о том предназначении, которое человек не понимает, не угадывает. Сердце дано ему для того, чтобы любить, и сама мировая история в таком случае могла бы быть совершенно другой. Цивилизационное “взросление” человечества приводит к тому, что большое человеческое сердце остается только у ребенка, но самому ребенку как раз и нет места во взрослом мире. Библейская аллюзия здесь очевидна – Иисус сказал: “Будьте, как дети”. Именно их (детей) есть “царствие Небесное”. Архетипический мотив детской чистоты, невинности, доверчивости и любви располагается в подтексте этой интермедийной подглавки как

центральная идея романа. Строки из главы “Сон” подтверждают сказанное выше: “Дети опять стали невинными созданиями” [10, с. 354].

Из всего сказанного следует, что в художественном мире романа Дж. Барнса “История мира в 10½ главах” детские образы поданы не развернуто, но в границах “минус-приёма”, или “минус – присутствия”. Детское начало представлено как проходное, неглавное, зависимое. Дети и мир детства в романе Барнса сознательно выведены автором на периферию бытия, но за этой “недостачей” ребенка, регистрируемой в романе на различных уровнях, встает концептуально значимый вывод об утраченной чистоте, а также бесперспективности цивилизационного пути человечества.

Литература

- 1. Книшевицкая Л. В.** К проблеме жанрового своеобразия постмодернистского романа Дж. Барнса “История мира в 10½ главах” / Л. В. Книшевицкая // Литературоведческий сборник. – Вып. 3. – ДонНУ, 2000. – С. 198 – 202.
- 2. Лихоманова Н. О.** Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 – “Теорія літератури” / Н. О. Лихоманова – К., 2001. – 20 с.
- 3. Тупахіна О. В.** Поетика постмодерністської притчі у творчості Джуліана Барнса: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 – “Література зарубіжних країн” / О. В. Тупахіна – К., 2007. – 20 с.
- 4. Martin, James E., M. Ed., M. A.** Inventing Towards Truth: Theories of History and the Novels of Julian Barnes. (Master of Arts). – University of Arkansas, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.wheatdesign.com/thesis/barnes.php>.
- 5. Finney, B.** Fictionalizing the Factual: Julian Barnes’ A History of the World in 10 Chapters. – Brian Finney Website (21 March 1999) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.csulb.edu/~bhfinney/Barnes.html>.
- 6. Drag, Wojciech.** The Search is All?: The Pursuit of Meaning in Julian Barnes’s Flaubert’s Parrot, Staring at the Sun and A History of the World in 10½ Chapters. (MA Literature, Culture and Society). – University of Glamorgan, September 2007 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.julianbarnes.com/docs/Drag.pdf>.
- 7. Kelly L.** The Ocean, The Harbour, The City: Julian Barnes’ A History of the World in 10 ½ Chapters // (réf. Etudes Britanniques Contemporaines n°2. – Montpellier: Presses universitaires de Montpellier, 1993) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ebc.cherz-alice.fr/ebc21.html>.
- 8. Consider** the treatment of history in Julian Barnes’s *A History of The World in 10 1/2 Chapters*. Contributed by Sylvie Kilpatrick (Kensington & Chelsea College, London), June 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.julianbarnes.com/sr/kilpatrick.html>.
- 9. Чудаков А. П.** Мотив / А. П. Чудаков // КЛЭ. – Т. 4. – М. : Сов. энциклопедия, 1967. – Стлб., 1995.
- 10. Барнс Дж.** История мира в 10½ главах: [сб.] / Джулиан Барнс; [пер. с англ. В. Бабилова]. – М. : АСТ

МОСКВА: Транзиткнига, 2006. – 380 с. **11. Barnes J.** A History of the World in 10 ½ / Julian Barnes. – Cambridge University Press, 2001. – 350 p. **12. Попова-Бондаренко И. А.** Художественная картина мира в Ветхом Завете (к проблеме игровой спецификации / И. А. Попова-Бондаренко // Античность – XX век : проблемы изучения литературы и языка: [сб. науч. работ] / Отв. ред. М. Г. Сенюв. – Донецк : ДонГУ, 1996. – С. 129 – 153.

Бондар Н. Ю. Мотив дитини як “мінус-прийом” у романі Дж. Барнса “Історія світу в 10½ розділах”

У статті розглядається функціонування мотиву дитини як “мінус-прийом” у романі англійського письменника другої половини ХХ століття Дж. Барнса “Історія світу в 10½ розділах”. Встановлено, що дитяче начало автор свідомо виносить на периферію оповіді як втілення концепції безперспективності цивілізаційного шляху людства.

Ключові слова: мотив, дитина, “мінус-прийом”, біблійна символіка, архетипний мотив.

Бондарь Н. Ю. Мотив ребенка как “минус-прием” в романе Дж. Барнса “История мира в 10 ½ главах”

В статье рассматривается функционирование мотива ребенка как “минус-прием” в романе английского писателя второй половины ХХ века Дж. Барнса “История мира в 10½ главах”. Установлено, что детское начало сознательно вынесено автором на периферию повествования как воплощение концепции бесперспективности цивилизационного пути человечества.

Ключевые слова: мотив, ребенок, “минус-прием”, библейская символика, архетипический мотив.

Bondar N. Y. The motive of the child as “minus-technique” in the novel “A History of the World in 10 ½ Chapters” by J. Barnes.

The article is dedicated to the motive of the child as a “minus-technique” in the novel “A History of the World in 10 ½ Chapters” by J. Barnes. It is revealed, that the children’s beginning is taken deliberately out on narration periphery as an embodiment of the concept of hopelessness of civilized mankind ways by the author.

Key words: motive, the child, “minus-technique”, biblical symbolism, archetypical motive.

УДК 821.161.1 – 94.09

К. М. Ігошев

**СУПЕРЕЧЛИВІСТЬ ОБРАЗУ СЕРГІЯ ЄСЕНІНА
В МЕМУАРАХ СУЧАСНИКІВ**

*Разбуди меня завтра рано,
Засвети в нашей горнице свет.
Говорят, что я скоро стану
Знаменитый русский поэт.*
Сергій Єсенін¹

Рядки саме з цього, раннього вірша С. Єсеніна ми обрали для епіграфу не випадково. В них – увесь Єсенін зі своєю жагою до світової літературної слави. Цей вірш було написано в 1917 році, лише через два роки після публікації його перших віршів у дитячому журналі “Мирок”. Але вже у ньому поет сподівається на майбутню славу. І хоча його творчий шлях був дуже коротким (лише п’ятнадцять років) він встиг написати вірші незрівнянної краси і значущості, завдяки чому він таки став не тільки славетним російським поетом але і поетом світового масштабу.

Але чому саме постать Сергія Єсеніна така суперечлива й неоднозначна? Здавалося б, що про нього написано стільки книг, статей, спогадів, що той хто цікавиться особистістю Єсеніна міг би представити його у своїй уяві в усіх деталях. Все ж ця суперечливість існує, особливо у книгах спогадів тих, хто був особисто знайомий з великим поетом. Ці розбіжності залежать від багатьох факторів, як то ставлення автора твору до Єсеніна (дружне, байдуже чи навіть вороже), а також психологічний стан автора на момент написання твору. Визначальну роль відіграє також своєрідність світогляду автора, тема й задум його твору (завдяки чому відбувається і відбір певних спогадів, які згодом нанизуються як на стрижень на тему). Відтак навіть мемуарні тексти письменників представників однієї і тієї ж епохи, навіть такі, що описують тих самих людей і події, можуть суттєво відрізнятись як за авторською точкою зору на описувані речі так і за фактичною точністю. Окрім вищеназваних факторів велику роль відіграє також багатогранність, яка властива не лише особистості творчої людини (у якої вона, звичайно, виражена яскравіше), а особистості будь-якої людини взагалі. Так, ще за життя С. Єсеніна інтерпретації його вчинків дуже різнилися.

Мета даної статті – встановити відмінні й спільні риси літературного образу С. Єсеніна на матеріалі мемуарних творів письменників, які були з ним особисто знайомі.

Сергій Олександрович Єсенін народився 21 вересня 1895 року у тоді ще Російській імперії, у селі Константинове Кузьминської волості

Рязанської губернії. Як він зазначає у автобіографії від 14 травня 1922 року, “з двох років, через бідність батька та численність сім’ї, був відправлений на виховання до доволі заможного діда по матері” [3, с. 1]. Там пройшло майже все його дитинство. Потім його відправили до церковно-учительської школи, щоб згодом він зміг вступити до Московського вчительського інституту і стати сільським вчителем. Але він був проти. Свої перші вірші Єсенін почав писати ще в дев’ять років, але почав робити це свідомо лише з шістнадцяти-сімнадцяти років. І ось коли йому виповнилося вісімнадцять років, він розіслав свої перші вірші по редакціях журналів, і був здивований тим, що їх не друкують. З тим він “грянув” (за його власним висловом) у Петербург. Тут він зустрічається з тодішнім літературним “бомондом”: Блок, Городецький, Гіппіус, Бальмонт, Маяковський, Горький, Бунін та інші.

Саме з цього моменту починається історія літературного образу С. Єсеніна. Бо саме з часу його першого приїзду до Петербурга звернув він на себе увагу літературних кіл Росії. Від цього починається його знайомство з В. Маяковським, І. Буніним, М. Горьким, а згодом і з А. Марієнгофом та В. Катаєвим, які так чи інакше згадують його у своїх книгах спогадів. Тут доречним здається зазначити, що за найбільшої схожості літературного образу та його прототипу все ж не слід ставити знак рівності між ними. Навіть у творах, з якими ми матимемо справу в ході нашого дослідження, що мають яскраво виражену тенденцію до автобіографічності та фактичної точності, тотожність будь-якого літературного образу та його прототипу не є абсолютною. Тут треба взяти до уваги вищезгадані фактори а також врахувати суб’єктивність авторського сприйняття і вибірковість пам’яті, які безумовно присутні в усіх, навіть документально найточніших і найдостовірніших біографічних творах. Пам’ять – найважливіший інструмент для творчості письменника-мемуариста, бо саме завдяки їй він може створити живу, переконливу картину минулого, свідком якого він сам був. Для авторів мемуарних творів характерно підкреслювати одні і послаблювати чи відкидати інші риси характеру зображуваних ними історичних постатей згідно з їх авторським задумом. Фактична точність, історична достовірність у поєднанні з душевним підйомом, емоційним напруженням характерна не тільки для вибраних нами але й для всіх художніх мемуарів і автобіографій..

Щоб виявити суттєві риси, властиві характеру реального С. Єсеніна, ми повинні проаналізувати достатньо широкий спектр автобіографічно-мемуарних творів його сучасників та колег. Для цього ми обрали “Роман без брехні” А. Марієнгофа, “Алмазний мій вінець” В. Катаєва, “Як робити вірші?” В. Маяковського, “Спогади” І. Буніна, “Єсенін” В. Ходасевича, “Сергій Єсенін” М. Горького та “Зустрічі з Єсеніним” І. Шнейдера. Також ми використовували як джерело інформації про життя поета автобіографії самого С. Єсеніна, написані у двадцять років минулого сторіччя.

Зовнішність С. Єсеніна, за свідченнями сучасників, була дуже виразною і приємною. В. Ходасевич пише, що великий російський поет “фізично був приємним. Подобалась його стрункість; м’які, але впевнені рухи; обличчя не красиве, але миловиде. А краще за все була його веселість, легка, жива, але не голосна й не різка... Дивився прямо в очі і відразу справляв враження людини з правдивим серцем, мабуть – доброго товариша” [7, с. 13]. М. Горький, який також зустрічався, хоча й не часто, з Єсеніним, дає опис його зовнішності з плином часу: “Вперше я побачив Єсеніна в 1914 році, дець зустрів його разом з Ключевим. Він здався мені хлопчиком років 15 – 17. Кучерявий і світлий, у блакитній сорочці, в чоботях...” [2, с. 6]. Через шість років М. Горький ще раз побачив Єсеніна, і побачене, напевне, неприємно вразило його, він пише: “Від кучерявого, іграшкового хлопчика залишилися лише дуже ясні очі, але й вони неначе зблякли на якомусь занадто яскравому сонці. Неспокійний погляд їх перестрибував з одного обличчя на інше мінливо, то зухвало і з погордою, то, зненацька, невпевнено, збентежено і недовірливо. Мені здалося, що взагалі до людей він налаштований неприязно. І було видно, що він п’є. Віки припухли, білки очей запалені, шкіра обличчя і шиї – сіра, зблідла, як у людини що мало буває на вулиці і погано спить” [2, с. 6].

Пристрасть до алкогольних напоїв, можливо, і призвела до того нервового зриву, який спричинив самогубство Єсеніна. Хоча, імовірно, існували ще й інші причини для цього вчинку. В. Ходасевич зазначає, що з часом Єсенін все більше розчаровувався у житті. Його вигадана країна, Інонія, ідеальна Русь, не може стати реальністю. Єсенін їде в село, де думає віднайти сили і ціль життя і боротьби. Але і тут на нього чекає розчарування: село зовсім не таке, яким він його оспівував. Але він не хоче цього усвідомлювати і переносить провину за усі негаразди і свої розчарування на “місто” і більшовиків, які “отруїли” дерев’яну Русь. Він повертається до Москви у пригніченому стані: “Нема любові ні до села, ні до міста” [8, с. 270 – 284]. Він стає мандрівником і хуліганом, як у віршах з циклу “Москва кабацька”. Але згодом падає ще нижче, починає пити з горя. Йому ввижається, що сама земля разом з ним забулася в горі:

Снова пьют здесь, дерутся и плачут
Под гармоники желтую грусть.
Проклинают свои неудачи,
Вспоминают московскую Русь.

У своїх віршах цього періоду він звертається до уявних волоцюг і хуліганів, з якими йому легше ніж з “нормальними” людьми: “Я такой же, как вы, пропащий, / Мне теперь не уйти назад”. Шлях назад, до людей, для нього закритий, бо він розчарувався у житті. Все, що тримало його на цьому світі насправді обернулося його власною вигадкою або вигадкою інших. Його шлюб з Айсідорою Дункан і турне по Європі і Америці теж, мабуть, були своєрідною спробою знайти для себе щось нове, якусь ідею, стрижень для подальшого життя. Але Єсеніна і тут

спіткала невдача. Спершу він втратив інтерес до Європи: “Європа – мерзота!”, “[В ресторані] сіли снідати, Єсенін став пити, сердитися, сердитися і пити... до ночі... а вночі поїхали назад у Париж, так і не глянувши на Версаль... так проїхав Сергій по всій Європі і Америці наче сліпий, нічого не бажаючи ні знати, ні бачити” [5, с. 180]. Потім він розлюбив Айседору і розірвав із нею шлюб: “Ні, адью безповоротно... безповоротно... я руський... а вона...” [5, с. 185]. Безодня зневіри та біль від пережитого лиха бринять у віршах того періоду. В цих віршах поета яскраво виражена та невпевненість, що була так характерна для його творчої натури, і що досягла свого апогею в його самогубстві. Якщо б він мав сильніший характер, то скоріш за все зміг би пережити усі свої розчарування і написати більше своїх чарівних, подекуди меланхолійних, але без винятку геніальних віршів.

Можливо, це тотальне розчарування С. Єсеніна в житті може послужити виправданням (в деякій мірі) і його неврівноваженості і дратівливості. Описано багато скандальних епізодів, де фігурує Єсенін. Так, наприклад, В. Маяковський пише: “На жаль, у цей період з ним частіше можна було зустрітись в міліцейських хроніках, ніж в поезії. Він швидко і впевнено вибивався зі списку здорових працівників поезії” [6, с. 676]. Це підтверджується і хронікою А. Марієнгофа: “Якось, не дочитавши вірша, він схопив зі столу важку пивну чашу и опустив її на голову Івана Приблудного – свого вірного Лепорелло. Привід був настільки малим, що навіть не залишився в пам’яті. Усього в крові, з розколотою головою Приблудного повезли до шпиталю”; “ввечері були в якомусь богемному шинку на Нікитській... Єсенін сп’янів після першого келиха вина. Тяжко і похмуро сварився: когось вдарив, матюкався, бив посуд, упускав столи, рвав й розкидав банкноти...” [5, с. 85, 185]. В. Катаєв розповідає про один випадок в гостях у М. Асеева, коли Єсенін виявив себе не з найкращого боку. С. Єсенін вмовив В. Катаєва познайомити його з М. Асеевим, сподіваючись, що той представить Єсеніна В. Маяковському. Коли Катаєв з Єсеніним приходять до квартири Асеева, виявляється, що Єсенін і дружина Асеева вже давно знайомі. Катаєв здогадується, що Єсенін не був впевнений, що його добре приймуть у домі, якщо він прийде сам. І ось Єсеніну сказали, що зараз Асеева немає вдома, але він скоро прийде. Єсенін починає нервувати: “Королевич [Єсенін] насупився: йому потрібен був соратник у цю ж мить. Вийми та й поклади! Він не виносив затримок, особливо якщо був трохи напідпитку” [4, с. 209 – 210]. Далі ситуація розвивається: Єсенін виявляє бажання висякатися але виявляється, що він забув свій носовичок. Дружина Асеева дає йому свій носовичок, але Єсенін відмовляється, говорячи що для “простих людей” він не підходить. Потім “його блакитні очі зупинились на білій скатертині, і я зрозумів, що зараз станеться щось непоправне. На жаль, це сталося” [4, с. 211 – 212]. Хоча такі сварки і бійки не робили йому честі, але в декотрій мірі робили його

популярнішим. Часто ночі він проводив у міліцейському відділку. Як сказали б сьогодні, це був своєрідний “чорний PR”.

Однією з позитивних рис характеру С. Єсеніна була любов до Батьківщини, але не до Батьківщини-Росії, а до рідної селянської землі, до полів-лісів, до “дерев’яної, хатинної Русі”. Єсенін, як і Н. Клюєв (до якого він згодом і пристав) проповідували “мужицько-релігійний культ”, згідно з яким Росія – селянська країна. Все що в цій країні не від селянина і не задля селянина – всього того належить позбутися. Селянин в суспільстві пригнічений поміщиком, фабрикантом, священником, чиновником і інтелігентом. Вони – паразити на здоровому тілі селянина. Необхідно від них звільнитися і тоді селянин підніметься і буде встановлено (через революцію) нове право і нова правда (селянські). Таким була на той час “кльєвщина”, до якої пристав і Єсенін. Як і Н. Клюєв, Єсенін був “самородком” і селянським поетом. Вони разом з Городецьким (хоча той і був поміщиком) виряджалися “під селянина”: “Розгулював він [Єсенін] сухозлітним мужичком, носив ошатні сап’янові чобітки, блакитну шовкову сорочку, підперезану золотим шнурком; на шнурі висів гребінець для розчісування молодецьких кучерів” [7, с. 6]. Незважаючи на таку “проселянську” (а відтак і прокомуністичну) орієнтацію великого поета, в часи дореволюційні він присвячував свої вірші імператриці Олександрі Федорівні, їй лише йому було дозволено особисто прочитати їй ці вірші (зрозуміло, що після революції у своїх автобіографіях він ці факти замовчував). Під час Першої світової війни Єсенін не потрапив на фронт, а залишився у Царському Селі (все це завдяки знайомству з полковником Ломаном, ад’ютантом імператриці).

Найближчий друг С. Єсеніна А. Марієнгоф також приділяв йому значну увагу у своїх автобіографічних творах. Свій “Роман без брехні” Марієнгоф присвятив спогадам про Єсеніна навіть більше, ніж спогадам про своє власне життя (хоча це і не дивно, якщо врахувати їх спільне життя протягом тривалого часу). Його спостереження стосовно характеру Єсеніна є досить цінними для нашого дослідження. Так, А. Марієнгоф зазначає, що у С. Єсеніна завжди була хвороблива підозрілість. Він вигадував собі ворогів: змови, які, як він думав, проти нього готувалися, плітки які, як йому здавалося, про нього розпускали. Був він до того ж, злопам’ятний: “Єсенін ловив вухом і ховав у пам’ять кожне слово, сказане про його вірші. Погане і добре... Тих, хто писав чи говорив про нього як про поета погано, вважав своїми кровними ворогами” [5, с. 46].

Багато знайомих з Єсеніним письменників також, як і Марієнгоф, відзначають його кар’єризм, його непомірну жагу до слави: “Себе [Єсенін] називав то куркою, що знесла золоті яйця, а то пророком Сергієм” [5, с. 17]. І. Бунін у “Спогадах” пише: “З’явився Єсенін в Петербурзі під час Першої світової війни і прийнятий був в письменницькому оточенні з глузливим подивом. Валянки, блакитна шовкова сорочка з поясом, жовте волосся під скобку, очі долу, скромні

зітхання: “Де ж нам, селякам!” А за цим маскарадом – ненаситний кар’єризм, ненажерливе само- і славолюбство, щохвилини готове виявитись у нахабстві” [1, с. 16]. Одного разу у розмові з А. Марієнгофом С. Єсенін розповів, для чого насправді він приїхав до Петербургу: “Тут, брат, справу потрібно вести хитро. Нехай, думаю, кожен вважає: я його в руську літературу ввів. Їм приємно, а мені начхати. Городецькій ввів? Ввів. Сологуб з Чеботаревською ввели? Ввели. Коротше кажучи: і Мережковський з Гіппіусіною, і Блок, і Рюрик Івнев... Знаєш, і чобіт я таких за все життя не носив, й чумарки такої затертої, в якій перед ними з’явився. Казав їм, що їду бочки в Ригу збивати. Їсти, мов, нічого... А які там бочки – за світовою славою до Санкт-Петербурга приїхав, за бронзовим монументом...” [5, с. 17 – 18]. Життєва стратегія Єсеніна, за словами того ж Марієнгофа, полягала в словах “людину треба улещувати”. Згідно з цією стратегією Єсенін добивався свого усіма можливими методами. Слава була змістом його життя, повітрям, яким дихав С. Єсенін. Але хто з нас може однозначно сказати, чи це погано? Багатьом з нас відомий вислів французького філософа і письменника Ж. -П. Сартра: “Ми є тим, чого ми бажаємо”. Якщо дотримуватися його точки зору, то чим більшого ми бажаємо, тим більше людьми ми є.

У відносинах з сім’єю великий російський поет не був зразком для наслідування. Хоча він не раз говорив, як він любить своїх сестер, Катерину та Олександрю, і присвячував їм вірші, лише в середині 20-х років ХХ сторіччя, незадовго до смерті, він згодився на їх переїзд до Москви. А про відносини Єсеніна з сім’єю, коли батьки і сестри його жили ще у рідному селі Константинові, ми можемо зробити деякі висновки завдяки спогадам вищезгаданого А. Марієнгофа: “До батька, до матері, до сестер ставився Єсенін з задишкою від самого живота, як від важкого тягара. Грошей у село надсилав мало, скупю, і завжди при цьому сердився і буркотів. Ніколи за своєю ініціативою, а тільки – після настійних листів, скарг і умовлянь...” [5, с. 30]. Виходячи з цього, ми можемо припустити, що його вірш “Лист матері” (1924) є лише імітацією справжніх синівських почуттів.

Підводячи підсумок під усім вищезгаданим, ми можемо виділити деякі характерні риси літературного образу С. Єсеніна, які напевно були властиві і його прототипу. Серед цих рис багато таких, які ми можемо назвати “негативними”. Це, по-перше – згубна пристрасть до алкогольних напоїв, по-друге – невірноваженість, вередливість і навіть подекуди жорстокість, по-третє – байдужість до рідних. Серед неоднозначних рис його характеру також присутні самолюбство, жага до слави та підлабузництво. Серед “позитивних” рис – лише любов до батьківщини викликає симпатію. Разом з цим якимось не віриться, що така людина могла написати так багато чудових, геніальних, яскравих і (що більш важливо) відвертих віршів. Судячи з його поетичного спадку, він

по праву належить до класиків не лише російської літератури, а й світової літератури взагалі.

Література і примітки

¹Тут і далі в тексті статті вірші С. Єсеніна подаються мовою оригіналу через відсутність літературних перекладів українською мовою.

1. Бунин І. А. Воспоминания / И. А. Бунин. – М : Вира-М, 2003. **2. Горький М. А.** Сергей Есенин / М. А. Горький // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2-х т. – М. : Худож. лит., 1986. – Т. 2. – С. 5 – 11. **3. Есенин С. А.** Автобиография / С. А. Есенин. – М., 1922 – 1924. **4. Катаев В. П.** Алмазный мой венец / В. П. Катаев. – М. : Эксмо, 2011. **5. Мариенгоф А. Б.** Роман без вранья / А. Б. Мариенгоф. – М. : Вагриус, 2006. **6. Маяковский В. В.** Как делать стихи? / В. В. Маяковский // Сочинения в 2-х т. – М. : Правда, 1988. – Т. 2. – С. 664 – 697. **7. Ходасевич В. Ф.** Есенин / В. Ф. Ходасевич // Собрание сочинений: В 4-х т. – М. : Согласие, 1996. – Т. 2. **8. Шнейдер И. И.** Встречи с Есениным / И. И. Шнейдер // Айседора Дункан. – К. : Мистецтво, 1990.

Игошев К. М. Суперечливість образу Сергія Єсеніна в мемуарах сучасників

У статті розглядається літературний образ російського поета С. Єсеніна, виділяються риси його характеру, що підтверджені на матеріалі мемуарних творів письменників-сучасників Єсеніна, проводиться паралель між літературним образом поета і його реальним прототипом.

Ключові слова: образ, прототип, характер, інтерпретація, мемуари, Єсенін.

Игошев К. М. Противоречивость образа Сергея Есенина в мемуарах современников

В статье рассматривается литературный образ русского поэта С. Есенина, выделяются черты его характера, подтвержденные на материале мемуарных произведений писателей-современников Есенина, проводится параллель между литературным образом поэта и его реальным прототипом.

Ключевые слова: образ, прототип, характер, интерпретация, мемуары, Есенин.

Igoshev K. M. The discrepancy of Sergey Esenin's image in memoirs of his contemporaries

The article deals in the literary image of Russian poet S. Esenin, the characteristic features of his character are singled out, based on evidence from the memoir prose of his contemporaries; the literary image of the poet and its living prototype are distinguished as separate, though closely connected concepts.

Key words: image, prototype, character, interpretation, memoirs, Esenin.

УДК 821.161.2 - 94.09 + 929 Жиленко

І. О. Клеймьонова

**ЖАНР ЛІТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА
У СПОГАДАХ ІРИНИ ЖИЛЕНКО “НОМО FERIENS”**

Літературний портрет є однією з форм сучасної мемуарної прози. На думку дослідників, можна говорити про такі види літературного портрета: як про різновид мемуарного жанру; документально-біографічну розповідь про давно померлого історичного діяча; жанр критики (творчий портрет); жанр науково-монографічного дослідження про творчість відомого діяча літератури, театру, живопису та ін. В українській літературі жанр літературного портрета представлений досить широко і в різних модифікаціях. До цього жанру в різні часи звертались М. Бажан, А. Дімаров, В. Дрозд, І. Жиленко, І. Кошелівець, П. Панч, М. Рудницький, У. Самчук та інші українські письменники.

Різноманіття літературних портретів, різні способи створення портретних образів привертала увагу дослідників для з'ясування їх особливостей і виділення портрета в літературний жанр. Особливості літературного портрета як жанру мемуарної прози досліджувалися такими вченими, як В. Барахов, І. Василенко, В. Гречнєв, О. Маркова, А. Сивогривова, В. Триков, Б. Тагер, М. Уртмінцева та ін.

Портрети, створені мемуаристами у кінці ХХ – на початку ХХІ століття, характеризуються як традиційними, так і новаторськими прийомами зображення особистості. Цікавими у жанровому питанні, у прийомах змалювання дійсності, способах зображення людини є спогади Ірини Жиленко “Номо feriens”. Творчість письменниці ставала об'єктом дослідження М. Коцюбинської, Д. Дроздовського та ін. У статті ми ставимо за мету розглянути особливості жанру літературного портрета у спогадах Ірини Жиленко “Номо feriens.”

Спогади Ірини Жиленко друкувалися в журналі “Сучасність” протягом 1997 – 2004 років, уривки з книги під назвою “Мій Володя”

надруковані у журналі “Київ” у 2004 році, а у 2011 році мемуарний твір вийшов окремою книгою у видавництві “Смолоскип.” Відома українська письменниця розповідає про своє життя і життя сучасників з позиції шістдесятих років, коли робилися щоденникові записи і писалися використані у спогадах листи. Звичка записувати події в щоденник допомогла Ірині Жиленко правдиво відобразити життя. Про допомогу власних щоденників у створенні мемуарів письменниця говорить: “Але й мемуаристика не могла би “оживити” життя проминуле, якби не ота маленька “слабкість” (можливо, суто дамська!) робити щоденникові записи” [1, с. 614]. У спогадах подано коментарі з позиції дев’яностих років, коли у письменниці вже є відповідний життєвий досвід, щоб аналізувати події минулих літ.

Спогади Ірини Жиленко охоплюють значний проміжок часу, письменниця показує дитинство, навчання у школі та на вечірньому відділенні інституту, розповідає про рід Захарченків, до якого належить, відкриває таємницю свого народження. Ми дізнаємося про одруження, роботу, народження дітей та ін. Але мета спогадів – не тільки подати автобіографічні дані, Ірина Жиленко відтворює картину життя інтелігенції 60-х років ХХ століття. У мемуарах показано Київ того часу, виступи прогресивної молоді проти суспільного режиму, факти з життя окремих людей. Ірина Жиленко говорить про побачене очима людини, яка перебувала в оточенні передових сучасників, уміла все відчутти і викласти у щоденникових записах та у листах до чоловіка. Розуміючи, що одна людина не може охопити і передати всю велич тогочасних подій, авторка наглошує: “...я не претендую на повноту і всеосяжність картини. Я пишу тільки про те і про тих, з ким життя мене часто зводило, і хто був (і є) зіркою першої величини у небі моєї пам’яті” [1, с. 331].

Розвиток літературного, мистецького і культурного життя вказаного періоду прояснюють уведені в мемуари літературні портрети сучасників поетеси. На використання портретів у художньо-документальній прозі звертала увагу дослідниця портретного жанру П. Невська: “Поява портретного зображення в рамках літературного твору створює певний документалізм епохи, являючи собою суворо заплановану частину всього ланцюжка описуваних подій” [2, с. 7]. Портрети підсилюють мемуарну розповідь, зосереджують увагу читача на обставинах, які впливають на долю людини, і змушують відчутти, як окрема людина може вплинути на ситуацію та змінити її.

Літературні портрети у “*Homo feriens*” є невід’ємною частиною композиції спогадів. Говорячи про своє покоління, авторка згадує багатьох сучасників, детально зупиняється на окремих постатях, оскільки саме в рисах людей відображається неповторний час. Саме про них Жиленко каже: “Це кращі люди нашого часу. Кожен з них – цілий світ, дарма що обернений до нас. Можливо, якоюсь однією своєю гранню” [1, с. 247]. Ірині Жиленко необхідно показати читачеві людей того часу такими, якими вона побачила їх сама.

Перед очима читачів проходять поети (Ліна Костенко, Василь Симоненко, Микола Вінграновський, Дмитро Павличко, Іван Драч, Борис Олійник); прозаїки (Володимир Дрозд, Євген Гуцало, Валерій Шевчук); літературні критики (Іван Світличний, Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Михайлина Коцюбинська); художники та графіки (Опанас Заливаха, Алла Горська, Віктор Зарецький, Галина Севрук, Людмила Семикіна, Веніамін Кушнір); кіномитці й театральні діячі (Сергій Параджанов, Лесь Танюк, Іван Миколайчук) та багато інших видатних особистостей. Це люди, які жили у час великих зрушень у всіх сферах суспільства – в економічній, науковій, соціально-політичній і духовній. Вони піклувалися про долю країни і творили її майбутнє.

П. Невська зазначає, що портрети являють собою один із змістовних і композиційних елементів художнього твору [2, с. 41]. Портрет впливає на структуру спогадів, а як змістовна складова розкриває внутрішній світ героя, показує типовий образ, відображає в описі людини риси епохи.

У спогадах Ірини Жиленко немає літературного портрета, зосередженого в одній частині твору. Жиленко використовує техніку роззосередженого портрета, коли по всій книзі розсіпані замальовки зовнішності, міміки, поведінки, рис характеру особистості. Створюється рухомий, динамічний тип портрета. Такий портрет має свої прийоми розвитку, він послідовно розгортається, розкриваючись у зображених подіях, у взаємозв'язках героя з іншими людьми, поведінку людини можна побачити у різних ситуаціях. Уявлення про зображувану постать читач отримує поступово, портретні фрагменти оформлюються у смислову єдність, дають цілісне уявлення про зображувану особистість і забезпечують зв'язність подій у мемуарах.

У "Номо feriens" перед нами проходять тисячі людей – родичі, сусіди, друзі дитинства, знайомі, колеги, однодумці. Про деяких людей Жиленко говорить стисло, дехто залишив глибокий слід в її пам'яті і таким особистостям присвячені хвилюючі сторінки спогадів, портрети виписані детально.

Завдяки умінню бачити деталі Ірина Жиленко створила виразні портрети Івана Драча, Івана Світличного, Івана Дзюби, Василя Симоненка, Опанаса Заливахи, Михайлини Коцюбинської, Алли Горської, Ліни Костенко, Євгена Концевича та ін. З цими людьми авторка спілкувалася, спостерігала їх у різних обставинах, і, відбираючи все найважливіше, створила яскраві образи.

При написанні літературного портрета письменниця використовує різні методи: подає опис зовнішності, моделює мову, показує переживання героя, стосунки з іншими людьми, зображує людину у різних ситуаціях. Прагнучи до розкриття характеру особистості, Жиленко показує людину в побуті, в товаристві, виступаючи в ролі уважного очевидця.

Певну роль у тексті відіграє опис зовнішності людини. Разом з письменницею читач вдивляється в обличчя, спостерігає їх у реальному для Ірини Жиленко та її сучасників часі. Мемуаристка влучно малює портрет Алли Горської: “Як завжди – розпатлана, із цигаркою в одному кутику рота, з пензлем – у другому і ще трьома пензлями у руці. Страшенно зосереджена, захоплена, заглиблена” [1, с. 509]. Через зовнішній вигляд художниці Жиленко прагне передати її характер, показати те, що властиво саме цій людині. Алла Горська постійно працювала, завжди перебувала у творчому пошуку, була одним із лідерів шістдесятництва. Авторка називає її сильною, цілеспрямованою: “У неї на першому плані – творчість і боротьба!” [1, с. 384].

Вперше побачивши Павла Тичину на вечорі у Спільці, Жиленко дивується: “Я ніколи не бачила його раніше і уявляла собі міцненьким дядяхою, кремезним і самовпевненим, з вольовим лицем... Тичина виявився високим, сивим інтелігентом з тонкими рисами обличчя і шляхетними (навіть несміливими) манерами. Голос і руки тремтять – старенький уже” [1, с. 117]. Таке зіставлення – уявлюваного і побаченого – змушує читача уявити людину такою, яка вона є, і відкинути риси, їй не властиві.

Вродливим, струнким чоловіком зі світлонаївними, аж мовби дитинними очима бачимо ми Івана Дзюбу [1, с. 1581.]. Неймовірною красунею, в якій відчувається внутрішня сила, називає Ліну Костенко. З добротою малює худенького Євгена Сверстюка, звертаючи увагу на допотопний капелюх, сталінської ширини штані, потерте пальтечко, відмічає його яскраву посмішку, фанатично-світлі та іронічні очі [1, с. 246]. Про Володимира Підпалого говорить так: “А Володя Підпалый сміється. Він так гарно умів сміятися – білявий, у вишиванці, весь світлий, як саме світло” [1, с. 128]. Виразні, чітко підмічені деталі: світлонаївні очі у Дзюби; світлий, як саме світло, Володя Підпалый, – беззаперечно діють на читача і створюють незабутній образ.

Техніка розсипаного портрета дає можливість побачити людину і за деякий час, спостерігати за змінами в її зовнішності, характері, звичках. Так, у 1961 році під час виступу Івана Драча на засіданні літературної студії, де він читав поему “Ніж у сонці”, ми бачимо молодого поета, скромно одягненого у дешевий костюм, шкарпетки сповзали на черевики. Він не вирізнявся з-поміж інших, але очі в нього були розумні, сірі, насмішкуваті [1, с. 89]. У щоденникових записах за 1962 рік з’являється такий запис: “У Спільці зустріла Івана. Він став “денді” – гарний чорний костюм, тримається так якось гідно, вишукано” [1, с. 115].

Ірина Жиленко мала можливість зустрічатися, спілкуватися і офіційно, і в дружній обстановці з багатьма діячами літератури та мистецтва. Усе пізнане під час особистого спілкування дало можливість створити виразні портрети. Сучасники Ірини Жиленко постають перед

нами і як борці за справжні культурні цінності, національні інтереси, людську гідність, і як різнобічно талановиті особистості.

При побудові літературних портретів Жиленко використовує біографічні відомості, витримки з листів і щоденників. Допомагають створити враження про людину також особисті відчуття і відгуки інших людей. Це видно при створенні портрета Івана Драча. Характеризуючи масштаби його творчості, Ірина Жиленко показує своє ставлення до поета. Так, після прочитання Драчем на засіданні літературної студії поеми “Ніж у сонці”, авторка говорить про своє враження від твору, що тепер вона і не знає, як з Іваном розмовляти, бо вона сама – звичайна людина, а він – геній. Аби зрозуміти сучасника, показати його внутрішній світ, письменниця подає вислови інших людей про Івана Драча. Підкреслюючи талановитість поета, письменниця наводить слова Валерія Шевчука: “Це талант, але настільки сильний, що він керує Іваном, а не Іван – ним” [1, с. 104]. Ірина Жиленко запам’ятала ще одну фразу Шевчука, звернену до неї особисто: “Ти вважай себе щасливою, що була знайома з Іваном Драчем. Він буде настільки великим, що у тебе затрусяться ніжки, коли ти побачиш його колись” [1, с. 111].

Про обдарованість Драча говорив Л. Новиченко: “...за своїми потенціями Іван Драч, я вважаю, – один з найбільш талановитих поетів серед молоді” [1, с. 100].

Зі спогадів дізнаємося, що й авторитетні російські письменники звертали увагу на талант Драча. Євген Євтушенко, виступаючи в Києві у Жовтневому палаці, на питання про ставлення до молоді української поезії сказав, що знайомий з молодими поетами, але один український поет його вразив, ім’я його – Іван Драч.

Для багатьох шістдесятників було характерно пристрасне обстоювання естетичних ідеалів. Неприйняття сучасниками бездарності в мистецтві відображає запис у щоденнику від 13.05.1964 року: “І коли Грибанов прочитав свого фашистського вірша “Вам, мальчики”, Драч і Ліна гучно встали і через уся залу попрямували до виходу. І звели нанівець усі позитивні результати своїх “відповідей...”. Іванову книжку знов відхилили” [1, с. 314]. Справжні таланти не могли стерпіти сірості, штучності у мистецтві, вони пішли з вечора, розуміючи, що потраплять у немилість. Послідовною у своїх діях, цілеспрямованою показана Ліна Костенко в таких словах Жиленко: “Вона природна у послідовності своїх симпатій, своїх вчинків. Варто було Тельнюкові написати двійку нищих статейок, як вона без зайвих слів перестала подавати йому руку і взагалі вітатися” [1, с. 504]. Властива шістдесятникам обдарованість проявляє себе не тільки у творчій праці, але й в усій їхній поведінці, небажанні миритися з літературою, яка не відповідає справжнім естетичним ідеалам.

Ірина Жиленко підкреслює палке слово людей, які хвилюються про свій народ, його мову, справжню літературу, говорить про здатність вплинути на читачів і слухачів. Авторка відмічає ораторські здібності

Івана Дзюби, називає його одержимим Цицероном. Коли він говорив, усі завмирили, Дзюба говорив спокійно, стримано, був лицарем на трибуні, а “кожен його вихід на трибуну – поєдинком. Із глупством, косністю, підлістю, ошуканством” [1, с. 158].

Письменниця називає обох Іванів – Драча і Дзюбу–смолоскипами: “Іван – геніальний оратор, трибун, смолоскип! І він у нас єдиний – з таким широченним діапазоном розуму; з такою глибиною, ґрунтовністю знань; з таким натхненним темпераментом; врешті – з такою лютою, вбивчою дотепністю” [1, с. 513]. Схоже читаємо і про Івана Драча: “На письменницькому з’їзді Драч виступав на рівні самоспалення. Як смолоскип. Гримів і бив відкритим текстом: за українську мову, яку зо дня на день потроху-потиху “згортають”, і за Чорнобиль, і за багато інших злочинів перед нацією [1, с. 694].

Дух непокірності був властивий поколінню 60-х років. Молодь не могла примиритися з нещирістю і брехнею. У записі від 19.04.1963 року Жиленко говорить про відкриті збори Спільки, на яких письменники старшого покоління сварили молодих. Іван Дзюба не побоявся взяти слово, заради цього вечора він утік з лікарні, і “..ловить на брехнях Дмитерка, Малишка, Вільного.” Коли Збанацький хотів його вгамувати, Дзюба промовив: “А що ви думали? Ви будете брехні розводити, а я мовчатиму?” [1, с. 359].

Талановита молодь не могла підкоритися забороні проводити вечір Лесі Українки. Іван Драч, Микола Вінграновський, Тетяна Цимбал, Лесь Тельнюк, сама Ірина Жиленко не дали зірвати вечір, хоча знали, чим це для них може загрожувати. “Це потрібно для мене самої”, – слова Ірини Жиленко самій собі перед виступом на заході. Можливо, так думали й інші, яких лякав не стільки наказ про заборону вечора, скільки відмова від відзначення річниці геніальної української письменниці.

Не боявся виступити проти влади Іван Дзюба: “Повторюю: Дзюба не мав страху, не мав жодного поняття про стратегію, тактику і хитру дипломатію. І не випадково саме він (найпершим!) привселюдно зробив заяву про арешти 1965 року... За Дзюбу ми ладні були вмерти. Він був володарем дум і звісником правди. Він був кришталево чесним і повністю позбавленим честолюбства, пози чи самозамилування...” [1, с. 158].

Люди, про яких говорила Ірина Жиленко, не прагнули до власного благополуччя, вони виступали за громадянські свободи, національні права, думали про інших, інколи забуваючи про себе. За долю людей уболював Іван Світличний. На думку Жиленко, він володів “найголовнішим даром, що його дає нам Господь – талантом любові до людей, талантом саморозчинення в них – аж до повного самозабуття [1, с. 152].

Одного разу в гостях у Ліни Костенко Жиленко і Зарецький говорили про Лінін новий сценарій, про життя країни, про людські долі. Ірина Жиленко запам’ятала сказану Ліною Костенко виболілу фразу:

“Коли я бачу, що у людини запечалились очі, я вже не живу...” [1, с. 385]. Природні властивості відбилися на творчій долі Костенко. У творчій біографії поетеси була велика пауза, яка є зрозумілою, оскільки мала зовнішні причини. Ліна Костенко протягом тривалого часу писала “у шухляду”.

Кожна зображена деталь допомагає зробити літературний портрет більш об’ємним. Жиленко відмічає людську привабливість, життєлюбність, прагне розкрити образ видатного діяча у повсякденному житті. Відмічає авторка риси Драча як сім’янина (в родинному колі, в особистому житті). Важко було цьому письменнику у 60-ті роки – постійні виклики в “органи”, неможливість у повній мірі реалізуватися у творчості. Але в нього є родина, яка додавала сили і надихала на справи. У березні 1966 року Ірина Жиленко пише: “Зустріла Драча. Його викликають в Івановій справі. І з фільмом – повна безнадія. Але Максимко вже спиняється на ніжки (в цьому місяці йому рік) – це вже радість. І Драчик сяє” [1, с. 603]. Турботливий у ролі батька Іван Дзюба: “Іван у новій ролі дуже зворушливий, люлюкає-сюсюкає, робить із донечкою гімнастику” [1, с. 520]

Важливою особливістю літературних портретів Жиленко є активна роль автора в оповіді. Авторський простір портретів складається з безпосереднього опису, коментарів і висловів з приводу конкретних фактів, подій. У портретах Жиленко є свідчення її ставлення до змальовуваних осіб. Сама мемуаристка про свої спогади говорить, що “...це не труд науковця від історії літератури або руху шістдесятників – це книга поета” [1, с. 418]. Саме авторське сприйняття, особистий погляд визначають засоби, композицію, мету створення літературного портрета.

Дружні стосунки пов’язували Ірину Жиленко і Михайлину Коцюбинську. Михайлина Хомівна викладала у майбутньої письменниці основи літературознавства і сподобалася студентам з першої лекції. Перше враження про викладачку, яка згодом стала її товаришкою і багато в чому їй допомагала, у Жиленко з роками не змінилося. Ірина Володимирівна була частою і жаданою гостею в кімнатці в комуналці, де мешкала Коцюбинська. Для Жиленко Коцюбинська була душевно тонкою і доброю людиною, безстрашною у тому, що листувалася із засудженими письменниками, була відданим другом тих, за ким стежили правозахисники.

Ліризмом, емоційністю пройняті сторінки, присвячені Ліні Костенко. У листі до чоловіка Жиленко пише: “В цю жінку я закохана шалено! У неї такі грандіозні вірші, що, слухаючи їх, я розуміла: про Ліну ще розповідатиму своїм благоговіючим онукам, а вони – своїм онукам. Неймовірна красуня, жіночна, дотепна і ...залізна!” [1, с. 186].

Ліризм є в рядках, присвячених Євгену Концевичу, який, за словами Ірини Жиленко, “мав світлу, люблячу душу і постійну, ніжну гостинність”. Авторка називає його дорогеньким, золотеньким, вродливим, енергійним і ріднесеньким. Саме про нього вона говорить: “Я

ніколи не мала братів, але думаю, що і до брата ніколи б не мала сильнішого почуття, ніж до Євгена” [1, с. 387].

Євген Концевич – один із найскравіших представників покоління шістдесятих років, “...людина ідеально красивої душі й не менш вродливої зовнішності” [1, с. 326]. Не тільки Жиленко любила і поважала Концевича. До будиночка, де мешкав письменник, часто приїжджали його друзі. Тут бували Валерій та Анатолій Шевчуки, Іван, Леоніда та Надія Світличні, Алла Горська, Євген Сверстюк, Михайлина Коцюбинська, Іван Дзюба, Михайло Гуць.

Глибоким особистим співчуттям до талановитої людини, яка передчасно пішла із життя і яка творчо була дуже близька Жиленко, пройнятий літературний портрет Василя Симоненка. Смерть молодого поета, як і самогубство Юрка Тягна, загибель Алли Горської стали для Жиленко особистим горем.

У неповторній складності людських доль і характерів мемуаристка бачить розуміння подій свого часу.

Змальовуючи образи сучасників, Ірина Жиленко говорить про тих, хто не побоявся висловити свою думку і постраждав за це (І. Світличний, А. Горська, В. Симоненко, В. Стус).

У спогадах виписані образи й таких митців, які іноді поступалися своїми принципами й переконаннями (Д. Павличко, В. Коротич), видавали книжки з обов’язковими “паровозами”. Не кожний мав у собі сили боротися з владою і змушений був іти на компроміс. Ірина Жиленко згадує написаного Іваном Дзюбою листа, в якому той каявся перед владою. Але він звинуватив лише самого себе, жодного слова не сказавши про однодумців, як це зробили Микола Холодний і Зіновія Франко. Жиленко пише: “Дзюба виявив слабкість, але не виявив не порядності і зрадництва” [1, с. 425].

Деякі сучасники не поривали зв’язку із засудженими (Михайлина Коцюбинська), писали “в шухляду”, не сподіваючись хоча б колись видати твори (Ліна Костенко).

Вибір шістдесятників по-різному оцінювали представники і цього, і наступного покоління. Але по-справжньому обдарована особистість не тримає зла на інших за те, що саме їй довелося провести роки за ґратами. Ірина Жиленко так про це говорить: “Зараз дехто бажає вбити клин і зіштовхнути між собою українську інтелігенцію (маю на оці – чесну інтелігенцію): тих, хто “сидів”, і тих, хто “не сидів”. Я знаю, що Іван Світличний був би не серед них. З такою любов’ю і радістю, з такими сердечними обіймами-цілунками зустрілися з ним, коли він вирвався зі своєї катівні! Нас ніщо не розділяло. Іван не гнівався навіть на тих, хто “не впізнавав” його і залякано переходив на другий бік вулиці. Тільки іронізував. Це – благородство. А ще – прозірливий розум” [1, с. 156].

Портрети сучасників детально розкриті у подіях 60-х років ХХ століття. Але портретні риси доповнені і поглядом на події 90-х років. Так, наприклад, портрет Івана Драча знаходить закінчення у

90-х роках минулого століття. Восени 1996 року відбувся ювілейний вечір Драча, який був уже не тільки визнаним поетом, але і політиком. Про святкування ювілею Ірина Жиленко говорить: “Святкування його ювілею вразило аж надміром помпи і пишноти (в наш голодний час), відсутністю почуття міри і такту. А я собі гадаю: хіба можливий був би такий ювілей, якби Іван був тільки поетом, а не політиком, державцем, звітовником і т. ін.? ... В політиці тебе є кому гідно замінити (не май ілюзій), а от у поезії...” [1, с. 127]. Але у жодному випадку Жиленко не засуджує Драча за кар’єру політика, вона поважає його за це і цінує його за твори: “Драч – яскраве явище української культури, і судити його можна тільки за творами його, а не за тим, сидів він у таборах чи президіях. Де доля посадила – там би і сидів. Якби арештували – сидів би поряд із Кулиняком. Але кому від того було б краще?” [1, с. 323].

Розсосередження портрета у часі створює відчуття об’ємності зображення. Минуле і сьогодення взаємно перетинаються і доповнюють одне одного, утворюють цілісний образ зображуваної людини.

Літературний портрет проявляється в авторських оціночних висловленнях і характеристиках персонажів, у результаті чого Ірина Жиленко влучно виражає сутність героя. Так, Опанас Заливаха, за словами Ірини Жиленко, є “найсучасніший з усіх моїх друзів-художників” [1, с. 505]. Про Михайлину Коцюбинську говорить як про “зразок, як ідеал Людини Благородної” [1, с. 331]. Про Івана Світличного – як “про великого мудреця, добру людину і гіркого страдника” [1, с. 152]. Іван Драч в зображенні Жиленко – “яскраве явище української культури” [1, с. 323]. Про Івана Дзюбу говорить, що “отой феномен “Іван Дзюба” – щось набагато ширше від “борця за Україну”, тут проблеми вищі і глобальніші” [1, с. 514].

Отже, у літературних портретах Ірини Жиленко вимальовується динамічний образ 60-х років минулого століття. Для того, що зобразити епоху, Жиленко зображує людину і створює яскраві портрети. Людина і час знаходяться в нерозривній єдності, завдяки якій відчувається епоха, насичена культурними подіями.

Виразність літературного портрета залежить від уміння письменниці знайти в образі того або іншого сучасника характерні риси цілої категорії людей. Кожний окремий портрет, створений Іриною Жиленко у спогадах “*Nomo feriens*,” є символом епохи, а портретна галерея сучасників є колективним портретом української інтелігенції 60-х років ХХ століття.

Література

- 1. Жиленко Ірина.** *Nomo feriens* : [спогади] / Ірина Жиленко; [передм. Михайлини Коцюбинської]. – К. : Смолоскип, 2011. – 816 с.
- 2. Невская П. В.** Литературно-живописное портретирование : основные параметры и характеристики. Научное издание / П. В. Невская. – Краснодар, 2010. – 143 с.

Клеймьонова І. О. Жанр літературного портрета у спогадах Ірини Жиленко “Homo feriens”

У статті розглянуто літературний портрет як елемент спогадів Ірини Жиленко “Homo feriens”, проаналізовано особливості створення літературних портретів у мемуарах Жиленко.

Ключові слова: спогади, літературний портрет.

Клеймёнова И. О. Жанр литературного портрета в воспоминаниях Ирины Жиленко “Homo feriens”

В статье рассмотрен литературный портрет как элемент воспоминаний Ирины Жиленко “Homo feriens”, проанализированы особенности создания литературных портретов в мемуарах Жиленко.

Ключевые слова: воспоминания, литературный портрет.

Kleymenova I. O. The genre of literary portraits in the memories of Irina Zhilenko “Homo feriens”

The article considers the literary portrait as an element of memories from Irina Zhilenko “Homo feriens”, analyzed the features of creation literary portraits in the memoirs of Irina Zhilenko.

Key words: memories, literary portrait.

УДК 821.111-31 Барнс.09

І. І. Кулікова

**ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИЙ КОНТИНУУМ
РОМАНУ ДЖ. БАРНСА “АНГЛІЯ, АНГЛІЯ”**

Дж. Барнс належить до популярних сучасних британських письменників. Він є автором таких романів, як “Дикобраз”, (“Porcupine”, “Папуга Флобера”, (“Flaubert’s Parrot”, 1984), “Історія світу у 10 ½ розділах”, (“A History of the World in 10 1/2 Chapters”, 1998), “Англія, Англія” (“England, England”, 1998), “Артур і Георг ” (“Arthur & George”, 2005), які встигли стати класикою.

Метою нашого дослідження є розкриття просторово-часового концепту роману Дж. Барнса “Англія, Англія”. Сама назва роману “Англія, Англія” представляє ціле життя людства, цілу епоху. До роману Дж. Барнса “Англія, Англія” (1998) зверталось багато дослідників. Серед українських дослідників варто відзначити статті та дисертаційні дослідження Л. Бербенець, І. Дробіт, О. Тупахіної, серед російських – О. Джумайло, О. Колодинська, Д. Радченко; серед англомовних – М. Патемана (M. Pateman), С. Річчі (S. Ricci), Б. Сісто (B. Sesto).

Проте багатоаспектність та хронотопічність вищезазначеного роману продовжує породжувати нові дослідження, зокрема хронотоп. Поняття хронотоп М. Бахтін визначає як існуючий взаємозв'язок часових та просторових відносин, художньо розкритих у літературі. Час тут згущується, ущільнюється стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету історії [1, с. 235]. Час і простір є складною структурою, у певній мірі є центральними у романі, стають одним з найголовніших характеротворчих засобів відтворення психологічного стану героїв. Тема топосу як одне із відображення місця цікавило й продовжує цікавити багатьох вчених-літературознавців. Цій проблемі присвячені роботи таких українських дослідників, як І. Арзамасцев, Н. Копистянська, А. Нямцу, В. Сікорська та інші.

У романі Дж. Барнса художній час і художній простір виступають реалізацією його ідеї, багатоаспектністю зображуваного і складають певну систему, звернену в напрямку формування глибинного змісту.

Особливості хронотопу роману Дж. Барнса “Англія, Англія” мотивуються прагненням письменника відобразити змінений образ Англії, порівняти її минуле із сучасним, яке перебуває під впливом багатьох культурних пластів. Зображуючи минуле через призму сучасності Дж. Барнс пильно намагається не лише показати історію свого народу, але й зрозуміти її. У романі зосереджено широкий спектр інтересів: політичних, економічних, промислових, наукових, туристичних. Автор ніби намагається перевірити достовірність минулого Англії. Він акцентує увагу на трьох важливих аспектах: людина-час, людина-простір, людина-історія. У цьому романі досить чітко представлено поворот до нового оригінального типу мислення, зумовленого прагненням письменника відшукати істину. Оскільки важливою умовою створення мистецького світу в художньому творі є поєднання просторових та часових образів. Завданням нашого дослідження є визначити просторово-часовий континуум в романі.

У романі простір і час є невід'ємними компонентами розгортання подій, та образів, засобами їх саморозвитку.

Художній простір можна охарактеризувати як властивий роману глибинний зв'язок його змістових частин, який надає твору особливу внутрішню єдність.

Події роману розгортаються навколо Острова Уайт, який уособлює цілу корпорацію відпочинку. Метою його створення є – Вічнозелені Долари й Довгі Ієни [2, с. 79]. Але з іншого боку, острів виступає ідеальним місцем, втілюючи концепцію, яка уособлює *locus amoenus* – це земля-сад чи острів, тобто, образ раю на землі. Дж. Барнс також вдається до опису такого ідеального місця, яким для нього є острів. Це свого роду великий просторовий ромб. “Острів представляє собою обмежений алмаз. Іншими словами ромб чотирикутник. Дехто уподібнює його білявому палтусу. Довжина – двадцять три миль, ширина – до тридцяти. Площа – сто п'ятдесят п'ять квадратних милі.

Кути ромба приблизно відповідають головним ромбам компаса. Колись, в дні осадових порід і кам'яних топосів, острів з'єднувався з континентом" [2, с. 40].

Згідно з дослідженнями М. Култаєвої, острів можна прирівняти до контурів темпорального глобуса. Метафору ж глобуса часто використовують для опису зовнішнього боку всесвітнього суспільства, його геополітичного суспільства [3, с. 50]. При цьому образ глобуса не залишається недоторканим у його символічному значенні. Так, одні автори говорять про глобус як про сферичну модель землі, яка символізує цілісність світу й містить ідеї втілення миру, вічності, світової душі. З іншого боку, глобус розглядають, як геометричну форму, яка не має кутів та кінця, символізує відсутність труднощів, перепон. Треті вважають глобус символом влади над світом. Четверті – символ знання. Дуже часто глобус асоціюють із туристичною компанією. У романі модель глобуса реалізує модель світового устрою. Оскільки, глобус є не лише символом влади над світом, але й зменшеною моделлю землі.

Острів є своєрідним простором для дослідження реальних процесів цілого суспільства, процесів, які можуть зруйнувати уявне благополуччя цілої країни. Але Острів це ще й проект. "...Проект – страховисько, задумане й сплановане, якщо ви мені дозволите так назвати нашого улюбленого Дуче, іншим страховиськом" [2, с. 72]. Але Острів, не дивлячись на спроби, перш за все показати історію, це ринковий проект.

Проект Острова часто прирівнюють до фікції. "Візьмемо те, що ми зараз бачимо перед собою, це несподіваний шмат заболоченої землі в недозволеній близькості від урбаністичних джунглів. Можливо, на цьому самому місці колись – декілька віків тому, не принципово – уже існувала така ж купальня для пернатих мандрівників. А може й не існувало такого ніколи. В цілому, навіть напевне. Це означає, що болото вигадане. Чи стає це фікцією? Очевидно, ні. Різниця лише в тому, що його інтенція і функція забезпечуються людиною, а не природою" [2, с. 72]. Поняття фікції означає заміну автентичності. Як зазначає І. Дробіт у романі "Англія, Англія", Дж. Барнс створив "копію" історичної реальності Великобританії. Завдяки застосуванню відповідних маркетингових технологій, а також засобів відтворення історії, що раніше вважали історичною реальністю, замінюється на дублікат, набуває ілюзорної подібності, тобто перетворюється на гіперреальне [4, с. 120]. Згідно з теорією Ж. Бодріяра, острів виступає симулякром, адже він є підробкою, сукупністю знаків-образів, позбавлених прообразу, – імітацією, створенням ілюзією змісту реальності [5, с. 121]. Світ острова у такому випадку це частина іншого світу, це прекрасний образ реальності більш справжньої, ніж просто історія.

Разом з тим, Острів є місцем вираження певної духовної проблематики, несе велике символічне навантаження, виступаючи, окрім

того, в ролі феномена – того, що сприймається людиною. Простір острова обмежений, що вказує на певну замкнутість, обмеженість, закритість як простору, так і обмеженість простору життя героїв. Доказом цієї думки є побудова на острові мурів, вежі з воротами, донжону для вартових. Важливо звернути увагу на матрицю сприйняття, яка визначає саму особистість, людину і каркас її бачення навколишнього світу. Переміщення героїв майже відсутні в романі, лише ледве окреслюються епізоди перебування головної героїні Марти на навчанні та її переїзд до Лондону після закінчення університету. Острів це незвичайне місце. Але він розрахований лише для еліти. Відвідати Острів – означає відчувати те, що ти ніколи ще не відчував: “Крім того, після візиту такого візиту у вас не буде ніякого резону дивитися Стару Англію” [2, с. 99]. Для кращого сполучення тут є два аеропорти, які є ознакою того, що художній простір виражено не лише в локальних формах, але й масштабних.

Життя на Острові для туристів проходить спокійно, для керівництва – ефективно. Тут навіть діє “Кредитна карта Острова”, використання якої збільшує ваш відсоток на знижку. Також на Острові заборонено сексуальні переслідування й заборонена поведінка, яка може скомпрометувати репутацію Острова. На Острові немає злочинності, поліцейських та служби нагляду.

Острів утілює ідею репозиціонованого міфу. Як антипростір функціонуванню топосу Острова зображено Інгленд. Часопростір Інгленду яскраво виражає опозицію минуле – сучасне, острів – материк. Дія відбувається в сільській місцевості, що композиційно розширює простір і рамки часу роману. У якості “ідеального місця” можна виділити образ селище. Тут автор абсолютно точний в зображенні простору та часу. Життя Марти в Уессеку нагадує низку монотонних дій, вона виконує одне й теж кожен день, раз в тиждень ходить до бібліотеки та до церкви. Це рух по колу. Час для неї ніби зупинився. В образі Марти, яка живе в часі, що зупинився, немає подальшого розвитку. Марта знаходиться поза часом. Звертаючись до такої трактовки персонажу, автор показує вплив хронотопу на поведінку Марти. Вона невіддільна від місця, де вона живе і часу, у якому вона перебуває, саме тому будь-яка зміна локалізації й часової перспективи змінює й Марту, її життя на Острові та після нього.

На рівні зображуваних подій важливе місце мають такі складові простору, як перетин кордону, подорож на паромі в один бік.

Отже, у висновку можна сказати, що ми розглянули основні складові хронотопу роману Дж. Барнса “Англія, Англія”. Перш за все це хронотоп острова та материка, як протиставлення минулого та сучасного, реального та ірреального. Подальші перспективи дослідження вбачаємо у більш детальному розгляді складових хронотопу роману митця.

Література

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотоп в романе. Очерки по исторической поэтике // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. **2. Барнс Дж.** Англия, Англия / Джулиан Барнс; [пер. с англ. С. Силаковой]. – Москва : ООО “Издательство АСТ”, 2003. – 348 с. **3. Култаєва М.** Локальне у лабіринтах всесвітнього суспільства / Марія Култаєва // Філософська думка. – 2011. – № 4. – С. 49 – 63. **4. Дробіт І.** Міждисциплінарні аспекти поняття функціональної історії (на прикладі романів Джуліана Барнса “Історія світу у 10 ½ розділах” та “Англія, Англія”) / Ірина Дробіт // Вісник Львівського ун-ту. Серія філол. – 2008. – Вип. 44. – Ч. 2. – С. 118 – 127. **5. Усанова Л.** Віртуальність як риса сучасності / Людмила Усанова // Філософські обрії. – 2011. – № 25. – С. 116 – 125.

Кулікова І. І. Просторово-часовий континуум роману Дж. Барнса “Англія, Англія”

У статті розкрито особливості концепції хронотопу роману Дж. Барнса “Англія, Англія”, відзначено, що він значною мірою передається не лише через конкретний простір чи час, а через духовний світ головної героїні, її переживання. Це дослідження дає можливість краще зрозуміти не лише зазначений роман, але й усю творчість автора.

Ключові слова: хронотоп, острів, історія, глобус, розваги, копія.

Куликова И. И. Пространственно-временной континуум романа Дж. Барнса “Англия, Англия”

В статье раскрыты особенности концепции хронотопа в романа Дж. Барнса “Англия, Англия”, отмечено, что он в большей степени передается не только через конкретное пространство или время, но через духовный мир главной героини, ее переживания. Это исследование дает возможность лучше понять не только роман “Англия, Англия”, но и все творчество автора.

Ключевые слова: хронотоп, остров, история, глобус, развлечения, копия.

Kulikova I. I. Space and time’s continuum in J. Barn’s novel “Engand, England”

In the article is devoted the features of the conceptions of khronotop in the J. Barn’s novel “Engand, England”. It is marked, that it is rotined not only through the concrete space or time, but through the mental world of the main heroine, her feeling. This explanation gives opportunity to understand better not only this novel J. Barn’s, but all his literary works.

Key words: khronotop, island, history, globus, entertainment, copy.

УДК 821.161.2

А. В. Понасенко

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ У ЛІРИЦІ Б. РУБЧАКА

Міждисциплінарні підходи до вивчення літературного процесу, дослідження художньої літератури в системі мистецтв – це актуальні питання сучасного літературознавства. Наукове обґрунтування такого підходу до аналізу проблем поетики наявне в роботах Н. Тішуніної, В. Фесенко, О. Астафєва та інших учених. Мета цієї статті полягає у визначенні культурологічного інтертексту в ліриці Б. Рубчака.

Дослідники не раз наголошували на інтелектуалізмі творчості Б. Рубчака, у якій культурологічні реалії, власні назви постають інтертекстуальними кодами, що пов'язують лірику митця з історією світового мистецтва. О. Астаф'єв звертає увагу на те, що поезія Б. Рубчака, особливо його збірка “Марену топити”, у повному розумінні слова є елітарною, розрахованою на читача естетично розвинутого, який “може і вміє насолоджуватися ідеальними формами, вічними таємницями абсолютної душі” [1, с. 31].

В естетиці митців Нью-Йоркської групи образ Орфея й орфеїзму набуває як імпліцитного (В. Вовк “Крилата скрипка”, Б. Бойчук “Сліпі бандуристи”), так і експліцитного характеру (В. Вовк “Орфей”, Б. Рубчак “Орфесві”). З образом античного співця Орфея пов'язують мотив незнищенності мистецтва, оскільки, за міфом, “після смерті голова Орфея продовжувала співати чарівні пісні, а його ліра – грати чарівну музику” [2, с. 243 – 244]. У вірші Б. Рубчака основний естетико-емоційний акцент міститься на мотиві відомої міфологеми з античного міфу – шляху, яким мав пройти Орфей, і не обернутися. У першій композиційній частині вірша в формі імперативів передано рух крізь лабіринти, але античне потойбіччя набуває у вірші Б. Рубчака мистецького змістовного наповнення. Його герой має пройти через “лабіринти тонів”, тікати “у світ тверезих чергувань, ротацій вимріяних, слів, які цокочуть, як циліндри” [1, с. 186]. Емоційні повтори (втікай, біжи, не згадуй) за темпоритмом уподібнюються до формул замовлянь. М. Еліаде наголошує, що епізоди життя Орфея близькі до шаманства: “Як і шамани, він одночасно і цілитель і музикант; він зачаровує і приборкує диких звірів; він спускається в потойбіччя, щоб визволити Еврідіку; його відтята голова стає оракулом зовсім як черепа юкагірських шаманів навіть у ХІХ ст.” [3, с. 154]. Орфей у Б. Рубчака блукає лабіринтами підсвідомості, у якій заховані таємничі джерела його поетичного мистецтва. Реальний, земний світ набуває в поезії антропологічних виявів: “Руки простягаються, потягнуться квиління / імен, облич, розмов. / Спинити схочуть, схочуть завернути, / і черепки

кохань впадуть під ноги / А за плечима: / місяць віддзеркалився у тисячах глибин” [1, с. 187].

Міфічний Орфей опиняється в царстві мертвих, щоб визволити кохану, а Орфей новітній залишає “напівмертву батькові до ніг” [1, с. 187]. Митцеві, вільному від спогадів, втоми та слів, неприйнятна й жертвовність у будь-якій формі. Тільки за таких умов можливий вихід за межі буденності, шлях до глибин, позначених у філософії поняття “орфеїзм”: “Дійти. Замкнути круг. І не прийняти / ягнати білого від батька у подяку. / Лиш відійти” [1, с. 188]. Також мотив орфеїзму визначає естетичну концепцію сприйняття мистецтва в поезії Б. Рубчака “Віщун”.

Вірш “До Гамлета” подає оригінальну версію сприйняття шекспірівського інтексту через “череп старого Йорика”. Художня деталь з відомої трагедії В. Шекспіра перетворюється в цьому вірші на центральний мистецький образ. У ньому ніби закодована вся мудрість світу: “Ранком зведешся з ліжка, / назавжди забувши втрати: / навчить-бо жити, вмирати / його жажлива усмішка” [1, с. 184]. Т. Головань наголошує: “Літературний персонаж так само може бути розіп’ятим між кількома реальностями, так само може переживати відчуження (від мислі або тіла), але це переживання повернуто назовні, цілком переведене в зовнішній план, “зображене”. Втілене у висловлюваннях і вчинках, воно набуває центрування і смислового завершення в історії персонажа, в сюжеті, в розповіді про нього. Відчужені думки набувають зовнішньої транскрипції. Відчужені світи – внутрішньої. Завдячуючи такій стратегії, ліричний герой здобуває позицію, в якій належність свідомості всесвітові гарантована онтологічно” [4].

Імена героїв “Страждань юного Вертера” Й.-В. Гете майстерно поєднані в замальовці “Осінній Вертер” з фонетично близькими образами: “Розносить Лоттан коверти / крихкі листоноша-вітер. / З гіллястих, готичних літер / встає старомодний Вертер” [1, с. 176]. М. Ільницький підкреслює, що ці образи постають у тексті як взаємозамінні. “Далі ролі вітру і Вертера, – пише дослідник, – розподіляються <...>. Проте ця готика умовна – “гілляста”, отже, з “гілля” з’являється і Вертер-вітер” [5, с. 125]. Літературознавець узагальнює: “Якщо кінець вірша вводить нас у код, або голос емпіричний, тобто в реальну сучасну ситуацію (“Дай закурити!”), то не менш виразно звучить у творі голос спогаду знань (культурний код), розрахований на те, що читач знає, хто такий Вертер, Шарлотта і, очевидно ж їх творець Гете” [5, с. 126].

На попередній культурний і духовний досвід читача розрахований і вірш “Освіта Святого Франциска”. “Я з ним болем палав від бичів бичачих, / огортався в сорому барму, хоча / білим болем прозрів лиш тоді, як побачив / синьокриле мовчання в Його очах” [1, с. 173 – 174]. Г. Честертон, розмірковуючи над тим, як писати про Святого Франциска, пропонує авторам три шляхи: по-перше, змалювати реальну історичну

особу – носія високих морально-етичних якостей; по-друге, “релігійний ентузіазм може стати героєм книги, як був він героєм францисканства” [6]. Третій, найбільш придатний варіант, – спробувати осмислити постать Франциска Асизького з позиції сучасної людини – допитливої, схильної до аналізу, сумнівів і здатної подати незрозуміле через уже відоме. Герменевтичні труднощі виникають у процесі розуміння “людини, поіменованої Зерцалом Христа, якщо не розумієте, чому він завершив життя у скорботі і в таїні, а в самотності своїх останніх років набув не зцілених, нерукотворних ран, подібних до тих, інших, що зцілили світ” [6]. У художній інтерпретації Б. Рубчака сподвижницька діяльність, сходження на першого стигмата Божої благодаті проектується на умонастрої людини ХХ століття: “Хризостомів стоустих гримить пророцтво, / кінецьсвітня вість горизонти дере. / Але вічність – це чайки святе одиноцтво / і зелена розмова німих дерев” [1, с. 173 – 174]. Апокаліптичні настрої сучасної людини в останніх рядках поезії змінюються на мудре усвідомлення вічності природи. Б. Рассел наголошує, що, за вченням Св. Августина, до гріхопадіння Адам мав здатність вільно утримуватися від гріха. Але потім залишитися на шляху добродетельності сама людина не може, оскільки тільки Божа благодать надає їй таких сил. Св. Августин наголошує на вічному проклятті, що йде з часів Адама. [7]. Яблуко, яке для Св. Августина було виключно втіленням первородного гріха, в поезії Б. Рубчака сприймається як світла перспектива надії на прощення: “Яблуком спокій на райдузі гілки, / вже не ростиме. / Сонцеобличчям зостанеться тільки / спомином зрима. / Вже не стоятиме стигло над полем / час рівнодення. / Голуба неба прощанням проколе / благословення” [1, с. 176].

Сонет “Вишенський” настроєво накладається на відомий твір І. Вишенського “Послання до єпископів”. У містких деталях поет передає здирництво й розпусту служителів церкви, дії яких призвели до перетворення святих храмів із “май-розаю” на “кличання з будяччя”. Назва твору відсилає нас до історичних умов формування полемічної літератури, часів укладання унії, але алюзії вірша наближають його тематику до сучасності (“Приблудні сни молебні в них співають / на хворий чад, на чорний урожай // А ви? Полабзюкуєте почтиво. / Жлукаєте сьогодні лядське пиво, / а завтра – робачлинний русский квас”) [8, с. 212]. Як відомо, І. Вишенський оселився на горі Афон, але не забував про проблеми на рідній землі. В останньому терцеті сонета Б. Рубчака передано момент найбільшого розчарування: “Хай струп, гниль, мор, тлінь, щем навчає вас, / бо я іду од вас не батьком сивим, / а чорним круком у пропащий час” [8, с. 212].

С. Гатальська нагадує, що “Гьотевський Фауст – алхімік, що звернув увагу на власну особу, – з великою енергією перемішав у колбі різні епохи й “випарував” із них свою власну неповторну особистість, настільки сильну, що вона має здатність навіть наших сучасників робити своїми співавторами. І як Гьоте до кінця розвинув потенції, наявні в

народних переказах про доктора Фауста, так і “Доктор Фаустус” Т. Мана, і “Фальшивий Фауст” М. Зариня явили нові й відтворили старі смисли цього образу, що, за влучним виразом В. Г. Белінського, є “цілим людством в особі однієї людини” [9]. У поезії Б. Рубчака “Фавст” закріплене літературною традицією розуміння образу Фауста як символу людськості, культурної долі (О. Шпенглер), утілення одвічного пошуку через майстерну фонічну гру перетворюється на мистецьку візію, спробу осягнення філософських абстракцій: “Хто ти – звіздар чи звір? / Поклик млосної крові / тяжко тягне від зір” [1, с. 172]. Подібно до вірша “Освіта Святого Франциска”, у цій поезії засоби інтертекстуальності постають культурним кодом, завдяки якому історичний і літературний матеріал постає в сучасному висвітленні. Художньо осмислюючи постать Франциска Асизького, Б. Рубчак підкреслює есхатологічне передчуття людини ХХ століття. Згадуючи про Фауста, поет фіксує настрої ліричного героя – свого сучасника, над яким “хворо нависла хмара, схожа на гриб” [1, с. 173]. Авторські алітерації майстерно увиразнюють занепад попередньої міфології, марність фаустівських шукань: “Тверезі хай п’ють трутизну, / ті, що розчиняють світ, / що в тезах справляють тризну / над мітом розквітлених віт” [1, с. 173]. Таким чином, у вірші “Фавст” вічний образ, асоційований з культурною долею людства, трансформується відповідно до антипозитивістських умонастроїв людини модерної епохи, бо знайти істину в останній інстанції неможливо: “Одина суть – / устами співати в сутінь / з уст життєдайну росу” [1, с. 173].

Переконструювання філософського й художнього досвіду минулого визначає специфіку поетичного чуття у збірці “Промениста зрада”. М. Ільницький, підкреслюючи цю особливість поезики Б. Рубчака, порівнює його художні прийоми з мистецтвом модернізму початку ХХ ст., зокрема, поезикою “молодомузівців” і Б. Лепкого, “який поетизував культ осені замість весни, старості замість юності, далекого замість близького, давнього замість теперішнього” [5, с. 124]. Дослідник наголошує: “Ми звикли до того, що поезія прикриває струпи життя, поезія ж Б. Рубчака, навпаки, зриває бунти, щоб відкрити рани на тілі нашого буття. Така естетична переоцінка цінностей є однією із засад модернізму, вона має викликати в читача певний шок” [5, с. 124]. Ця естетична переоцінка і є, за слушним зауваженням М. Ільницького, джерелом Рубчакових тропів-оксиморонів на рівні епітета (чорна любов, промінний гнів, промениста зрада тощо) і метафор (людовим літом, блискавки ласки, зим тепла тощо). Погоджуємося з твердженням літературознавця, щодо того, що “поет міняє місцями категорії добра і зла, вірність і зради, ліку й отрути як фактори руху історії, а, може, підкреслює такою заміною їх відсутність, релятивність” [5, с. 124].

Поетична трансформація досвіду античної культури виразно виявляє себе у віршах збірки “Крило Ікарове”. Наприклад, у поезії “Лук Філоктета” автор звертається до поширеного образу грецької міфології й

драматургії. Філоктет – один із героїв Троянської війни, товариш Геракла, який очолив під час походу фессалійське військо. Історія легендарного стрільця-лучника стала основою сюжету драм Есхіла, Софокла, Евріпіда. У трактуванні Б. Рубчака головну увагу зосереджено на мотиві самотності Філоктета. Як відомо, по дорозі до Трої Філоктет вкусила змія, і він з невилгою раною залишився на острові Лемнос. За іншою версією Філоктет постраждав від зміїної отрути під час обряду жертвопринесення або на бенкеті на острові Тенедос. Десять років він страждав від болю. У Філоктета залишалася зброя Геракла, без якої греки не могли здобути перемогу, тому стрільця знову запросили до участі у війні. У результаті зцілений Філоктет убив Паріса і великою мірою сприяв захопленню греками Трої, а потім створив святилище на честь Аполлона [10]. Б. Рубчак оминає античну основу цього сюжету, адже його “Лук Філоктета” – передусім майстерно ословеснена історія античного самітника, спроектована на сучасність. Особливо виразно перенесення античної міфологеми на сучасний ґрунт простежується на лексичному рівні: “Я стояв за їх алюмінійове павутиння / шпалери скляні та прозору шпаклівку зір / Та гостро помстила остиста, густа господиня / за стіни палат, за пеанів тандитне тиння, щоб знову я з вами у хащах ричав, як звір” [8, с. 208 – 209]. У його вірші “виринають” образи, помічені в інших поезіях Б. Рубчака. Зокрема, згадка про променисту зраду з програмового вірша однойменної збірки, а також згадки про сибарита (вірш “Зрада ангела”). Екзистенційна туга ліричного героя переходить в піднесене змалювання самоти. Назва поезія “Крило Ікарове” постає оригінальним метонімічним означником для розгортання мотиву творення світу. Поширений у поетиці Б. Рубчака образ янгола, який упав з небес, накладається в цьому вірші на відомий античний інтертекст. Цікаве трактування образу вільного Ікара подано на межі філософсько-релігійної та власне екзистенційної парадигм, при чому в її версії, поданій у працях М. Гайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю. Мотиви творення світу, згадки про шостий і сьомий дні від початку контрастують у вірші з образами псевдосвящеників і крамарів: “Кристалний першопочаток упав у синьому дні: / до лжесвящеників, / до крамарів кровистих пішов юнак, / первобажання своє глибоко в очах заховавши, / і був. А внуки рибалок знайшли / розбито крило в кущах” [1, с. 183].

Образ з античної міфології розгортається і в сонеті “Нарциз”. “Він просить перед дзеркалом : / “Прости!” / І знову – стрімголов до книгозбірні: / як в катакомбах, черепи примірні, / лежать там сни, щоденники, листи. / Чужим життям береться він брести, / розкльовувати сторінки покірні, / вибирувати з них слова добірні, – / прообразом своє життя спасти. / А як зневіжать образи невірні, / кімнати знову клечає комірні / своїми ж масками, – щоб знову їх нести / в нові міста і на чужі мости. / І знову входить в дзеркало несите, / прощення знову у ньому просити” [11]. “В одному з віршів поета (“Нарциз”), – пише Б. Тихолоз, – ліричний суб’єкт шукає відбиття свого обличчя у дзеркалі книгозбірні –

чужого життя й чужого слова. А куди, як не в дзеркало чужого слова – велетенської бібліотеки всесвітнього й національного письменства – задивлений дослідник літератури?” [12, с. 32].

Історіософське мислення Б. Рубчака виразно індивідуалізовано. Однією з прикмет не тільки поетичного стилю, а й літературознавчих праць митця назвав постійний контакт “хвилинного” з “анналами” “абсолютної історії” М. Ільницький: “Саме це хвилинне й індивідуальне і становить основу творчості, літератури, культури загалом” [5, с. 126]. Дослідники уже звертали увагу на змістові акценти назви збірки “Особиста Клію”. М. Ільницький говорить не про особистісний індивідуалізований вияв спогадів, а про категорію спомину в філософсько-світоглядному значенні. “Такий спомин виявляється переважно через явища культури, в яких чи не найбільшою мірою акумульоване начало непроминального, бо кожне нове сприймання твору руйнує дистанцію між автором і сприймачем, передбачає нову інтерпретацію” [5, с. 126]. У трактуванні Б. Рубчака “Особиста Клію” охоплює особистий час і простір як утілення “абсолютної історії”. Ліричне послання “До Клію” передає відносність позитивістського досвіду “А все-таки ти – тільки корч гістерії, / Клію. Злива на камінних плітах, / хвилинний скорпіон на сталактитах – / анналах абсолютної історії” [1, с. 171].

Особливо виразно ці естетичні настанови простежуються у віршах біблійної тематики. Наприклад, поезія “Гетсиман” побудована на антитезі скорботного Христа й сильного Юди, покори й вільного волевиявлення: “Круг дерева живого обвивалась ліяна: / скорботного Христа цілує, сильний Юда. / Осанну заспівали спадкоємці кволі, / а крамарі крикливі вимагають чуда. // Відставим меч, відставим гріх свій, гордий Петре. / Куняти будемо у наших чорних норах, / і будем думати про Вчора вільний вітер: / найважча кара Господа – покора” [1, с. 179]. Програмовий вірш збірки під однойменною назвою “Промениста зрада” побудовано саме на таких релятивістських парадоксах. Здається, що ліричний герой порушує традиційний порядок і через поетизацію креативного хаосу вибудовує власну систему цінностей, у якій перевага надається самотності: “Треба більше самоти, / ніж та, що в чотирьох стінах: / треба, щоб в собі ти / назавжди впав на коліна” [1, с. 179]. Часопросторовий вимір поезії теж виходить за межі реалістичного світовідчуття. Оксиморон “льодове літо” в поєднанні з метафоричним окресленням небуття (“тьми обрив, де овоч і ангел падав”) прокреслюють естетичну сутність провідного образу вірша “Променистої зради”, хоча й освяченої тінями, але естетично піднесеної й поетизованої. Художнє продовження цього мотиву знаходимо в поезії “Зрада ангела”. Тема загубленого раю й образ вигнаного янгола поширений у літературі різних часів і країн. У сонеті Б. Рубчака цей образ завдяки містким деталям набуває підкреслено земних рис: “усмішка сибарита”, “на сандалях тротуарів пил”. Ліричним обрамленням у вірші є образ крил,

створений також за законами оксиморону: легкість, піднесення, традиційно пов'язані з цим образом, Б. Рубчак замінює на незручність: “ясніють у очах знаки незмиті, / і заважають крила, і пече / сліпучий спогад першої блакиті” [11]. Один із рецензентів збірки “Промениста зрада” Г. Черінь звертає увагу на естетичну проблематику цього вірша. Така інтерпретація переносить текст релігійно-філософської тематики в дискурсивну практику мистецтва модерну. Г. Черінь пише, що поет “зображує ідеаліста – мистця, що відрився своїх “небесних” ідеалів, став сибаритом, рабом речей. Він ще цілком не втратив янгольських крил, його ще “пече сліпучий спогад першої блакиті”, але вже він не може літати” [13, с. 29]. Більш умотивованим є твердження Т. Голованя щодо інтерпретації мотиву падіння в поезії Б. Рубчака. “Так, Ікар упав, – пише він, – змайстровані поетом літаючі механізми не можуть літати і в спробі летіти падатимуть, історії Абеяра та Елоїзи (“Елоїза говорить”), ангела (“Зрада ангела”) – також у певному розумінні історії падіння” [4]. З негативними емоційними конотаціями, на відміну від смислів, закріплених традиційною поетикою, трактує Б. Рубчак й інші окремі символи, зокрема християнські.

Інтерпретація лірики Б. Рубчака залишає простір для нових міркувань. І. Фізер писав: “Можливо, поет мав на увазі якісь тематичні узагальнення, коли назвав свої збірки певними заголовками. Для нас, читачів, ці заголовки звучать дещо арбітрарно, оскільки ми не є втаємничені у суцільність тих смислових асоціацій, які становили контекст кожної з цих збірок. Важко, наприклад, встановити співвідношення “Дівчина без країни” зі “Святим Августином” чи “Сьогодні вже не квіти”, віршем скомпонованим під Бодлера. “Дівчина” для нас радше асоціюється з “Незнайомкою” Блока” [14, с. 14].

Отже, у ліриці Б. Рубчака засоби інтертекстуальності є культурними кодами, завдяки яким історичний і літературний матеріал набуває сучасного змістового наповнення. Як бачимо, інтертекстуальні зв'язки лірики Б. Рубчака зі світовою культурою відзначаються множинністю. Це питання буде предметом подальшого наукового дослідження в межах кандидатської дисертації.

Література

1. Поети “Нью-Йоркської групи”: Антологія / [упоряд. текстів О. Г. Астаф'єва]. – Х. : Веста; Вид-во “Ранок”, 2003. – 288 с. – (Програма з літератури). **2. Орфей** // Словарь мифов / [пер. с англ. Ю. Бондарева]. – М. : ФАИР – ПРЕСС, 2000. – С. 243 – 244. **3. Элиаде М.** История веры и религиозных идей: [в 3 т.] / М. Элиаде. – Т. 2. **4. Головань Т.** “Нехай уста роздушуть міти...” (про поезію Богдана Рубчака) / Тарас Головань [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ftttf.blogspot.com/2010/03/blog-post.html>. **5. Ільницький М.** У фокусі ста дзеркал: Штрихи до портрета Богдана Рубчака / Микола Ільницький // Дзвін. – 1996. – № 10 – 12. – С. 123 – 130. **6. Честертон Г.**

Франциск Ассизский / Гилберт Честертон [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://krotov.info/library/24_ch/ches/terton_048.html.
7. Рассел Б. История западной философии / [под ред. В. В. Целищева]. – Новосибирск : Сиб. унив. изд-во, 2001. – 992 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://psylib.org.ua/books/rassb01/index.htm>.
8. Поза традиції: Антологія української модерної поезії в діаспорі. – Київ – Торонто – Едмонтон – Оттава : Канадський інститут українознавчих студій, 1993.
9. Гатальська С. М. Філософія культури / С. М. Гатальська. – К. : Либідь, 2005. – 328 с.
10. Энциклопедия древнегреческой и древнеримской мифологии [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://greekroman.ru/hero/philoktet.htm>.
11. Віртуальна антологія поезії Нью-Йоркської Групи [Електронний ресурс] / [упоряд. і ред. Web-сайту Роман Бабовал, 2003]. – Режим доступу : http://users.belgacom.net/babowal/rubc_01.htm.
12. Тихолоз Б. Насолода осягання (На берегах літературно-критичної одиссеї Миколи Ільницького) / Богдан Тихолоз // Ільницький М. М. У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. – Л., 2005. – С. 3 – 40.
13. Черінь Г. Камінний сад оживає / Ганна Черінь // Овид. – 1961. – № 1. – С. 29 – 31.
14. Модерн у межах допустимих обмежень: кілька зауваг до збірки “Крило Ікарове” Богдана Рубчака // Сучасність – 1985. – Ч. 1. – С. 13 – 16.

Понасенко А. В. Культурологічний інтертекст у ліриці Б. Рубчака

Предметом дослідження у статті обрано культурологічний інтертекст у ліриці Богдана Рубчака. Автор зосереджується на інтертекстуальних зв'язках поезики митця з античною традицією, культурою доби середньовіччя та Відродження.

Ключові слова: поезика, образ, міфологема, інтертекст, лірика.

Понасенко А. В. Культурологический интертекст в лирике Б. Рубчака

Предметом исследования в статье избран культурологический интертекст в лирике Богдана Рубчака. Автор сосредоточивается на интертекстуальных связях поэтики художника с античной традицией, культурой времени средневековья и Возрождения.

Ключевые слова: поэтика, образ, мифологема, интертекст, лирика.

Ponassenko A. V. Cultural intertext in the lyrics of B. Rubchak

Cultural intertext in the lyrics of Bohdan Rubchak as the subject of research is selected in the article. The author focuses on the intertextual relations of the artist's poetics with ancient tradition, the culture of the Middle Ages and Renaissance.

Key words: poetics, image, mythologem, intertext, lyrics.

УДК 82.09

О. О. Порядна

**ПЕРЕКЛАДАЦЬКИЙ СВІТОГЛЯД І. ФРАНКА
ЯК ПРОБЛЕМА НАЦІОТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ**

Світогляд І. Франка як громадсько-політичного діяча та мислителя ніколи не був заснованим на якійсь одній домінуючій концепції, він еволюціонував від соціалізму й захоплення марксизмом до позицій національної демократії та критики марксизму. Діаспорні франкознавці, зокрема Ю. Лавріненко у праці “Дещо до еволюції світогляду Івана Франка”, В. Мазепа у монографії “Культуроцентризм світогляду Івана Франка”, А. Пашук у монографії “Філософський світогляд Івана Франка”, М. Гнатюк у навчальному посібнику “Іван Франко і проблеми теорії літератури”, виокремлювали ці три етапи світоглядного розвитку. Світогляд поета формувалася в умовах загострення боротьби трудящого селянства й робітництва Західної України проти соціального гніту. Дійсно, світобачення І. Франка пройшло досить складний шлях, позначений істотними змінами його позицій, які еволюціонували відповідно до політичної ситуації на Галичині, де письменник жив і творив, історичної епохи, а саме: злам віків, що ніс за собою підведення підсумків надбань минулої доби й початок нових ідей, відкриттів.

Оскільки світогляд І. Франка в цілому мав безпосередній вплив на становлення його як перекладача, виникає необхідність у переосмисленні творчості митця в галузі перекладознавства. Актуальність наукових пошуків полягає в тому, що на сьогодні не вироблена цілісна система поглядів на трансформацію перекладацького світогляду І. Франка, не сформульовані концептуальні засади та проблематика перекладознавчої діяльності митця. Дослідження еволюції перекладацьких поглядів І. Франка побудуємо за принципом сходження від узагальнення його світоглядних позицій, які є певною сукупністю соціально-філософських поглядів, до більш конкретніших визначень ролі перекладів у сфері художньої культури, а також осмислення діяльності І. Франка-перекладача на основі його літературно-критичних праць, статей, трактатів. Адже саме літературно-критичні праці суттєво розширюють і увиразнюють його перекладацьку світоглядну концепцію, насамперед в осмисленні проблем націотворення українського народу.

Метою статті є узагальнити результати попередніх досліджень учених щодо вирішення даної проблеми, розглянути еволюцію перекладознавчого світогляду І. Франка в різні періоди його життя, що є певною рефлексією трансформації суспільно-політичних та літературознавчих поглядів письменника.

Відповідно до цієї установки вважаємо, що перекладознавчий світогляд І. Франка можна умовно розбити на три періоди: 1) реальна критика; 2) позитивістський; 3) методологічний. Перший період припадає на другу половину 70-х років, коли І. Франко наслідував принципи реальної критики М. Добролюбова, який наголошував, що критика оцінює рівень досконалості твору крізь призму адаптованого відображення дійсності, суспільного життя, справжніх потреб часу і народу [2, с. 13]. У трактаті “Література, її завдання і найважливіші цілі” І. Франко, відповідно до принципів російської реальної критики, не сприймав вузького естетизму, намагався розглядати художній твір як джерело відображення життя: “Література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу” [5, с. 12]. У цьому трактаті І. Франко чітко не говорить про перекладознавчі аспекти, але простежується розуміння ним гострої необхідності подальшого ознайомлення українського читача з творами світової літератури та їхніми авторами. Причиною для налагодження міжкультурних зв’язків стало те, що митець ставив “за примір писателів чужих – Гомера, Данте, Шекспіра, Гете – т. є. таких списателів, про котрих знали, що вони “великі”, “генії”, але не знали докладно, в чім лежить їх великість, в чім проявився їх геній” [5, с. 5]. У роботі І. Франко акцентував увагу на класовому підході до аналізу літературного твору, тобто надавав перевагу класовому чиннику над національним.

І. Франко категорично заперечує загальне твердження щодо “відрубності української літератури”, її меншовартості, залежності від московської літератури. Навпаки, він вважає, що українська література гідна зайняти місце у світовому соціокультурному просторі.

Цей ранній період його діяльності цілком відповідає традиціям російської “реальної критики” М. Добролюбова, характеризується суб’єктивізмом і є далеким від наукового розуміння, проте ще тоді молодий І. Франко порушив у своїх працях проблему націотворення, піднесення національної свідомості шляхом ствердження самобутності української мови.

І. Франко згодом звільняється від впливу російської реальної критики, і настає позитивістський період, який охоплює 80-ті – початок 90-х років. У цей час найбільший вплив на праці І. Франка мала концепція позитивізму, яка в літературознавстві найбільш виразно проявилася в культурно-історичній методології [2, с. 19]. Основні засади позитивізму: орієнтація на пізнання літературного твору в контексті духовної культури народу, вплив середовища, урахування історичної доби – чітко простежуються в літературно-критичних працях митця. Ці позитивістські принципи лягли в основу концепції перекладу І. Франка – на практиці він сам їх дотримувався й вимагав від інших перекладачів такого ж виконання. Так, митець підходив диференційовано не тільки до вибору автора для перекладу, але й до вибору творів у окремих авторів, він перекладав тільки високохудожні, змістовні й актуальні на той

момент твори, які сприяють духовному спілкуванню народів, збагачують культуру й розвивають мову: “Переклади чужомовних творів <...> для кожного народу являються важним культурним чинником, даючи можливість широким народним масам ознайомитися з творами й працями людського духу” [10, с. 7].

Ще однією з вимог І. Франка як перекладача була точність при відтворенні національного колориту оригіналу, його специфічні національні реалії: “література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу” [5, с. 12].

Важливим фактором для І. Франка є контекст творчості автора, епоха, у якій був створений оригінал. Взаємозв’язок є можливим і продуктивним лише тоді, коли література-реципієнт має внутрішню потребу в такому культурному “імпорті” й переживає аналогічні тенденції чи то суспільного, чи то культурного, чи то політичного розвитку [1, с. 64].

Переклад займав особливе місце у житті І. Франка, як пише сам автор у праці “*Curriculum Vitae*”: “саме цей науковий, чисто ідеальний інтерес підтримував мене у тяжких випробуваннях. <...> З цією перекладацькою роботою йшло завжди намагання самому краще пізнати окремих авторів і відповідні літературні течії і зробити їх доступними для інших” [6, с. 79].

Цей період характеризує І. Франка як критика, теоретика, історика світової літератури, у його працях домінує культурно-історичний підхід. У своїх літературно-критичних статтях “Українсько-руська (малороська) література”, “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” дослідник урахував широкий спектр ідей, думок, поглядів своїх попередників, його критика вписувалась у дискурс наукового мислення європейського літературознавства XIX – XX ст. Франкова літературна критика виробляє погляд на аналіз структури художнього мислення як на факт національної свідомості [2, с. 34].

Розуміння українського народу як передусім неосвіченого селянства, народних низів домінувало в українській історіософії другої половини XIX ст., цієї ж думки дотримувався й І. Франко. У передмові до “*Фауста*” він зазначає, що переклад намагався “зробити приступним для нашої письменною – чи сказати правду, малописьменною – громади. Я головно поклав на зрозумілість і ясність бесіди” [5, с. 160], тому переклади були саме тим рушієм, за допомогою якого він намагався просвітити українського читача, долучити його до міжкультурного діалогу й разом з тим відстояти оригінальність та самобутність української мови.

Але це далеко не першочергова причина, що мотивує перекладацьку діяльність митця. У цьому контексті варто звернути увагу на ґрунтовний погляд І. Франка на рідну мову, яка є основною умовою існування нації. Української нації як цілісного явища не було, на думку митця, нація і мова нерозривні, мова є важливим об’єднувальним,

консолідувальним чинником будь-якої нації. Ось тому за допомогою перекладів він намагався не тільки підвищити культурний рівень українців, а й зберегти цілісність української мови й возз'єднати український народ. У праці “Говоримо за вовка – скажімо і за вовка” знаходимо ґрунтовні положення концепції щодо розвитку єдиної української літературної мови: “мені бажалось би своїми увагами докинути цеглинку до взаємного порозуміння між українцями і галичанами на полі язиковім і таким способом прилучитися до полагодження одного дуже важного питання – будучої єдності і одноцільності нашої літературної мови” [6, с. 171].

У працях “Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар”, “Українська література за 1898 р.” автор висвітлює несприятливі тенденції, які склались на той час: “нехить до мови, звичаїв, традицій”, “погорда до хлопа і хлопської народності” [6, с. 41], “інтелігенція не визнає існування української нації, не визнає української літератури, не читає українських книжок” [7, с. 9]. Антипозитивістський злам у світогляді перекладача відбувся наприкінці ХІХ ст., де спостерігається перевага Франка-теоретика над Франком-митцем, що привело до позбавлення позитивістських прогресивних ідей, і світобачення митця набуло ретроспективного характеру.

І. Франко своїми рецензіями закладає теоретичний базис, що допомагає розв’язати перекладацькі проблеми з наукової точки зору. Він автор численних рецензій на переклади (С. Шпойнарівського, Р. Єменської, Й. Коларж, П. Ніщинського, П. Куліша, П. Левицького та ін.) творів світової літератури українською мовою.

Так, у статті “Адам Міцкевич в українській літературі” дослідник аналізує переклад твору А. Міцкевича, виконаний К. Волинцем. Оскільки І. Франко на прикладах своїх перекладів наполягав на їхній доступності, орієнтувався не тільки на читача-інтелігента, а, перш за все, на читача-селянина, то цілком очевидно, що наразі рецензент дав негативну оцінку, аргументувавши її так: “Переклад цей насичений оригінальними зворотами, написаний мовою з надмірною кількістю вузько регіональних слів” [5, с. 388].

У своїй розвідці “Нове видання Шекспіра”, де піддаються детальному аналізу переклади Г. Бігеляйзена, І. Франко знову ж таки порушує питання, які є цінними для створення теорії перекладу: “Переклади <...> не повинні ґрішити очевидними недоречностями, які полягають у тому, що перекладач помилково зрозумів текст оригіналу” [6, с. 173]. Також рецензент зазначає, що перекладач займається самодіяльністю, замінюючи “прозу оригіналу на вірші” [6, с. 173].

У “Рецензії на чеські переклади Т. Шевченка” І. Франко знаходить неточності практично в кожному рядку й доходить висновку, що “перекладено невірно, непоетично і взагалі відсутній будь-який зміст” [6, с. 492 – 533].

Відходження від концепції позитивізму зумовлювалось внутрішньою суперечливістю митця, шуканням нових концептів, методологічних підходів, науковим обґрунтуванням до розуміння питань перекладу.

Починаючи з ХХ ст. І. Франко утвердився в українському літературному дискурсі як провідник нових ідей, підходів з питань перекладознавства. Особливе значення І. Франко приділяє пошуку перекладознавчої методології при аналізі перекладеного твору, застосовуючи бібліографічний, біографічний, компаративістичний методи. При розробленні власної методології перекладач спирався на найвищі досягнення західноєвропейської літературознавчої думки, що розвивалась у традиціях культурно-історичної школи.

Нахил І. Франка до студіювання перекладених творів світової літератури й науковий підхід щодо вироблення власної методології чітко простежується у його літературно-критичних працях. Статтю “Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання” правомірно можна вважати енциклопедією українського перекладознавства того часу. Автор уперше окреслює концептуальний підхід до перекладу, проводить літературознавчий аналіз та за допомогою порівняльного методу розбирає “з історично-літературного та естетичного погляду” [10, с. 7] власний вірш “Каменярі”, зіставляючи його з польським перекладом, який виконав С. Твердохліб. Слід зауважити статистичну точність та педантичність, з якою І. Франко підійшов до аналізу творів: він розбирає поетику, зіставляє ритмічні, фонетичні, лексичні, морфологічні одиниці мови, особливої уваги рецензент приділяє стилістичним особливостям. Наведемо декілька прикладів, де митець шляхом компаративного аналізу вивчає ритміку, досліджує питання з нормативної стилістики (пошук варіантів при перекладі) й літературної стилістики (відхилення при перекладі): “ужив той самий тринадцятискладовий розмір <...> се надає кожній строфі лагіднішу, неначе м’якішу тонацію” [10, с. 13], “опустив слово “немов” <...>, а слово “передо мною” переклав чотирма польськими, що мають потроху інше значення. В перекладі другого рядка д. Твердохліб допустив дієслово, якого в оригіналі нема, і допустив замість прикметника дієприкметник” [10, с. 13].

Діяльність І. Франка в галузі перекладознавства була пов’язана перш за все із загальним піднесенням національної свідомості.

У статті “Шевченко в німецькій одязі” І. Франко розглядає переклади С. Шпойнарівського. Відповідно до критичної оцінки перекладу І. Франка, можна зробити висновок, що це приклад того, як не слід перекладати поетичні твори. Він залишився вкрай невдоволений цією працею: “перекладає невірно і препогано”, “непоетично”, “перекладач не скрізь гаразд розуміє оригінал”, “мляво вийшов переклад”, проте найголовніше, що сколихнуло критика – це те, що “він перекладає Шевченка на неможливий, страховинний німецький жаргон”

[8, с. 189 – 194]. З цього випливає: І. Франко не дарма наголошував на тому, що перекладач для створення високохудожнього перекладу повинен знати історію, побут, звичаї народу, мовою якого написаний оригінал. Ця розвідка доводить, що нехтування цими принципами приводить до спотворення перекладу й втрати його цінності.

А от у статті “Шевченко по-німецьки” І. Франко дає досить позитивну оцінку перекладам німецької письменниці Ю. Віргінії, адже перекладачка “додержала розміру оригіналу”, “мелодійність віршової мови лежить головно в добрій пропорції голосних над суголосними” [9, с. 528 – 529]. Ще один схвальний відгук дає І. Франко перекладам А. Харамбашича у своїй статті “Переклади Шевченка на сербську мову”. Рецензент передає слова перекладача, який говорить, що “Т. Г. Шевченко є найбільший малоруський поет, а <...> український народ найближчий до нашого” [7, с. 14]. І. Франко у своїй концепції художнього перекладу пропагував такий же принцип: якість та зрозумілість перекладу залежить від внутрішньої та ідейної спорідненості перекладача і автора оригіналу.

У статті “Станіслав Пшибишевський. Із циклу Вігіль, переклав Антін Крушельницький” навпаки на вище зазначений принцип перекладач не звернув особливої уваги й доніс до українського читача зовсім чужий та ментально далекий художній твір: “Я не можу помістити в своїй голові, пощо і для кого її перекладено на нашу мову? Що могло в ній подобатися перекладачеві і що він хотів у ній подати нашій спільноті?” [7, с. 32]. Тож вибір текстів для перекладу ніколи не був випадковим, І. Франко завжди підходив до цього питання виважено та раціонально, а працюючи над перекладами, завжди спирався на глибоке знання культури й історії народу та на власні історико-літературні дослідження.

Перекладацький світогляд І. Франка пройшов шлях від перших, ще не чітких уявлень про національну літературу в 70-х рр. XIX ст. і до науково обґрунтованих теоретичних праць з глибоким вивченням проблеми перекладознавства у 90-х роках та на початку XX ст.

Як вже зазначалося, перекладацький світогляд письменника зазнав значної еволюції, проте в дечому письменник був абсолютним реалістом: на кожному з етапів він завжди залишався вірним і непохитним лише в одному – пошук оптимального розв’язання проблеми націотворення українського народу, ствердження української мови та культури. У широкому та багатогранному перекладацькому світогляді І. Франка втілена його концепція мистецького перекладу як особливого різновиду творчої діяльності. Адже переклад для І. Франка був багатофункціональним явищем: він прагнув донести до українського читача найкращі здобутки світової культури, розглядав його як суспільно-політичний чинник, що сприяв націотворенню. Це питання потребує подальших досліджень франкознавців, які можуть додати чимало нових та цікавих аспектів щодо розуміння цієї проблеми.

Література

- 1. Будний В. В.** Порівняльне літературознавство / В. В. Будний, М. М. Ільницький. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 432 с.
- 2. Гнатюк М. І.** Іван Франко і проблеми теорії літератури / М. І. Гнатюк. – К. : Академія, 2011. – 240 с.
- 3. Мазепа В. І.** Культуроцентризм світогляду Івана Франка / В. І. Мазепа. – К. : Парапан, 2004. – 232 с.
- 4. Пашук А. І.** Філософський світогляд Івана Франка / А. І. Пашук. – Л. : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – 432 с.
- 5. Франко І. Я.** Зібрання творів в 50-ти томах / І. Я. Франко. – Т. 26 : Літературно-критичні праці (1876 – 1885) [за ред. Микитася В. Л.]. – К. : Наукова думка, 1980. – 463 с.
- 6. Франко І. Я.** Зібрання творів в 50-ти томах / І. Я. Франко. – Т. 29 : Літературно-критичні праці (1893 – 1895) [за ред. Микитася В. Л.]. – К. : Наукова думка, 1981. – 662 с.
- 7. Франко І. Я.** Зібрання творів в 50-ти томах / І. Я. Франко. – Т. 32 : Літературно-критичні праці (1899 – 1901) [за ред. Деркача Б. А.]. – К. : Наукова думка, 1981. – 519 с.
- 8. Франко І. Я.** Зібрання творів в 50-ти томах / І. Я. Франко. – Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903 – 1905) [за ред. Колесника П. Й.]. – К. : Наукова думка, 1982. – 512 с.
- 9. Франко І. Я.** Зібрання творів в 50-ти томах / І. Я. Франко. – Т. 38 : Літературно-критичні праці (1896 – 1911) [за ред. Яценка М. Т.]. – К. : Наукова думка, 1983. – 620 с.
- 10. Франко І. Я.** Зібрання творів в 50-ти томах / І. Я. Франко. – Т. 39 : Літературно-критичні праці (1911 – 1914) [за ред. Кречотня В. І.]. – К. : Наукова думка, 1983. – 704 с.

Порядна О. О. Перекладацький світогляд І. Франка як проблема націотворення українського народу

У статті подається цілісна концепція еволюції перекладацького світогляду І. Франка, аналізуються його літературно-критичні праці, визначається роль перекладів для української літератури, мови та культури.

Ключові слова: світогляд, переклад, мова, нація, націотворення.

Порядная Е. А. Переводческое мировоззрение И. Франка как проблема нациосотворения украинского народа.

В статье подается целостная концепция эволюции переводческого мировоззрения И. Франка, анализируются его литературно-критические работы, определяется роль переводов для украинской литературы, языка и культуры.

Ключевые слова: мировоззрение, перевод, язык, нация, нациосотворение.

Poryadna O. O. I. Franko's translation outlook as a problem of national-creation Ukrainian people

The article deals with a holistic concept of evolution I. Franko's translation outlook, analyzes its literary-critical work, defined the role of translation in Ukrainian literature, language and culture.

Key words: outlook, translation, language, nation, national-creation.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Тарасюк

Д. С. Тищук

**ДО ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГІЇ АСОЦІОНІМІВ
У ПРОЗОВОМУ ДИСКУРСІ Г. ТАРАСЮК:
СПЕЦИФІКА АСОЦІОНІМА-КОНСТАТИВА**

Прозова творчість Г. Тарасюк є малодослідженою цариною в сучасній українській літературі. Візитною карткою ідіостилю письменниці є майстерне використання асоціонімів, тропів, які засвідчують дійсний зв'язок творів письменниці з життям.

Постає питання: чи може письменник максимально реалізувати естетичну роль тропа, послуговуючись лише засобами власне художніми, літературними? Зрозуміло, що ні, тому запропонований нами різновид асоціоніма, **асоціонім-констатив**, підлягає тлумаченню в умовах перетину літературознавства, комунікативної лінгвістики, філософії та психології.

Отже, мета статті – обґрунтувати правомірність виділення асоціоніма-констатива як різновиду тропа на семантичній основі та проілюструвати специфіку побутування таких естетичних одиниць у прозі Г. Тарасюк.

Джерельну базу дослідження становлять праці З. Фрейда [14], К. Леві-Строса [9], У. Найсера [11], В. Гумбольдта [5], О. Лосєва [10], У. Гудінга [4], М. Шеллера [13], А. Галича [3] тощо.

Констатив (у комунікативній лінгвістиці) – це тип повідомлення, яке позначає стан речей, констатує факт об'єктивної (чи такої, яка вважається об'єктивною) дійсності [1, с. 329]. За коротким словником іншомовних слів “констатувати” (від. фр. *constater* – відомий) – встановлювати факт, наявність чогось; підтверджувати, свідчити [7, с. 197].

Асоціонім-констатив – це троп, завдяки якому автор, вдаючись до графічного акцентування читацької уваги, констатує певну сентенцію-код розуміння у стверджувальній формі щодо фактів, предметів чи явищ, репрезентованих у об'єктивній дійсності. У випадку прозового дискурсу творчості Г. Тарасюк має місце прецедент

пояснення авторкою через образи героїв, сюжетні перипетії, окремі художні сентенції явищ і подій української історії, культури, політики, повсякденного життя українства у доступній читачеві, але не спрощеній формі. Письменниця обирає для констатування найболючіші та найгостріші виразки на тілі українського континууму не заради формального мистецького вдосконалення своїх творів, а задля реального порятунку нації в умовах сьогоденного тотального занепаду.

Асоціонім-констатив як специфічний літературний троп має глибокі міждисциплінарні основи.

Ключова естетична роль асоціоніма – донесення закодованого сенсу читачеві через називання. О. Ф. Лосев писав, що ім'я речі є тим, користуючись чим ми можемо мати справу із власне річчю, і не лише людина, а все, що існує [10, с. 816]. Річ – це певне ствердження. Вона є певним самоствердженням. Не людина її затвердила, вона сама себе затвердила, саме через це річ є дійсністю, дійсною річчю. Сприймається вона кимось чи ні, це зовсім неважливо для визначення речі, для визначення дійсної речі [10, с. 820].

Тобто, загальновідомий факт, річ чи подія, яка свідомо обирається автором як концепт в асоціонімному полі зв'язку із читачем, вже сама по собі є ілюстрацією процесу ствердження, констатування.

Принципова відмінність асоціоніма-констатива від асоціоніма-декларатива й асоціоніма-комісива полягає в тому, що концептуальна інформація, яка має стимулювати читацьку рефлексію, є реальним, модальним по відношенню до дійсності явищем чи фактом, де суб'єктивна роль автора реалізується здебільшого в обранні саме цього моменту свідомості для репрезентації у літературному творі.

Письменник не вигадує нових іманентних реалій життя, а максимально прозоро у межах літературного твору інтерпретує загальновідомий посил для якнайглибшого донесення читачеві смислу твору. Асоціонімом-декларативом автор може створити та затвердити власний мистецький маніфест, асоціонім-комісив покликаний “закодувати” читача від хибної з точки зору автора поведінки, скерувати його.

За теорією З. Фрейда, думки, що виражають побажання на майбутнє, заміщені картиною, що відбувається у теперішньому [14, с. 320]. Асоціонім-констатив – це не просто засіб констатування актуальних з точки зору автора реалій. Введення таких тропів у текст художнього твору консолідує можливості інтелекту читача (реципієнта), а ще й провокують перенесення результату цієї рефлексії на майбутнє життя, що зумовлює логічну завершеність естетичної мети асоціонім-констатива.

Людина живе у світі, здійснюючи постійний інформаційний та енергетичний обмін з ним за схемою: вплив зовнішнього світу на людину – сприйняття – обробка інформації – орієнтування – прийняття рішення – дія (або бездія), спрямована у зовнішній світ [8, с. 227]. Основа

механізму функціонування асоціоніма-констатива криється у підсвідомій здатності людини до аналізу вже сприйнятих, пережитих явищ тощо.

У теорії К. Леві-Строса знаходимо цікаві думки для пояснення сутності асоціоніма-констатива. Вчений зазначав, що довільність мовного знаку має тимчасовий характер. Після того, як знак створюється, його призначення, з одного боку, уточнюється іманентно, а з іншого – у відповідності з його відносинами з іншими знаками [9, с. 88]. Асоціонім-констатив в ідеалі має підбурити читача переосмислити вже давно відому сентенцію у процесі співвіднесення її із власними роздумами та у контексті історії та розвитку України як держави. Згідно з концепцією К. Леві-Строса, функція мислення на будь-яких етапах історії людства полягає в категоризації світу за допомогою бінарних опозицій. І не приручена думка, й мислення людини цивілізованого світу є, на думку мислителя, логічним [6, с. 197].

Вище зазначалося, що теорія асоціонімності має тісні взаємозв'язки із основами комунікативної лінгвістики.

Мова – це зручний засіб для створення характеру, посередник між фактом та ідеєю; вона заснована на загальнообов'язкових, але в кращому випадку не істинно усвідомлюваних принципах, та в більшості випадків складається з попереднього запасу, тому являє собою інструмент не лише для порівняння багатьох націй, але й для виявлення їх взаємодії [5, с. 303].

Ця теза відомого мовознавця підтверджує властивість асоціоніма-констатива фіксувати зв'язки між свідомістю реципієнта та явищами дійсності, та водночас, не позбавляючи “дозволеного” відсотка особистісної рефлексії читача.

Ім'я потенційно містить в собі вказівку межі та загального напрямку в розумінні сутності образу оповідача та автора, який стоїть за ними. Назва – стрижень соціальної характеристики особи, знак його семантичної єдності, його художньої субстанційності [2, с. 128]. Отже, В. В. Виноградов, патріарх вітчизняної лінгвістики, конотує ім'я з огляду на його соціальну природу, що свідчить про перманентний зв'язок людини і суспільства, який слід раціонально адаптувати до життя.

Закономірно постає питання, що є засобом відбиття в пам'яті загальних подій, які, на перший погляд, не стосуються особи безпосередньо?

Починаючи з раннього віку діти демонструють здібність будувати висловлювання, яких вони ніколи не чули раніше. Це свідчить про те, що вони не просто інтерпретують почуті раніше зразки висловлювань, а оперують покладеною в основу своєї мовленнєвої активності системою правил, яка має потенціал відтворювати раніше не зареєстровані висловлювання [4, с. 197]. Виходить, що читачеві стає зрозумілим новий погляд на публічний факт через ресурси власно психіки: навіть якщо читач є неуважним при читанні, його мозок все одно зафіксує ключові концепти.

Оригінальні ідеї знаходимо в теорії когнітивної психології американського дослідника У. Найсера. В нормальному оточенні більшість доступних для сприйняття об'єктів та подій мають значення. Вони уможливають різноманітні варіанти для дії: вказують на те, що вже відбулося, чи має відбутися; природно залучаються до більш широкого контексту та мають індивідуальність, що перетинає межі їх елементарних фізичних ознак. Ці значення можуть сприйматися та дійсно сприймаються [11, с. 91]. Вчений певен, що ірреальність як субстанція свідомості людини не є об'єктом активного відтворення, отже, нас цікавить лише те, що було насправді.

М. Шеллер обстоює думку щодо важливості реальності як сутнісного виміру буття людини. Те, що ми виділяємо як сутність акту та як сутнісні “фундіювання” актів, наприклад, сприйняття та згадування, виступає як дещо незалежне від особливостей організації їх носіїв та зберігається при будь-яких змінах цієї організації. Теж саме те ж саме співвідноситься і до з сутнісними взаємозв'язками між сутністю акту та сутністю змісту, наприклад, зором і кольором [11, с. 215].

Вплетаючи асоціоніми-констативи у канву художніх творів, Г. Тарасюк апелює до загальних фонових знань читачів, тобто говорить саме про ті істини-концепти, які є якщо не близькими, то відомими кожному українцеві. Людська свідомість влаштована таким чином, що події, які відбулися в нашому житті, навіть якщо залишили негативний слід, при згадуванні все одно актуалізуються ресурсами свідомості, іншими словами, констатуються, тому не звертати на них увагу – неможливо.

У карнавальному за своєю природою романі “Цінь Хуань Гонь” представлено виразно-соціальні асоціоніми-констативи, тлумачення яких читачем скеровується загальним іронічним пафосом твору-антиутопії.

Останніми роками на українських теренах зросла увага до проблем, пов'язаних із розподілом державного майна. Г. Тарасюк саркастично описує сутність процесу: “В епоху **Великої Приватизації** олігархами, а по-народному скоробагачками ставали, як правило, діти-комсомольці партійної номенклатури, директорів заводів та голів колгоспів, а за ними – діти піонери комсомольців останнього призову..., виплекані з фезеушної шпани рекетири-рейдери епохи **Реприватизації**” (виділення наше – Д. Т.) [12, с. 30]. Троп **Велика Приватизація** констатує актуальну на сучасному етапі розвитку суспільства тенденцією влади свідомо збагачуватися за рахунок ресурсів, що призначені для розвитку держави. Прикметник **Велика** вказує на міру обсягів експропріації майна та зростання меркантильних бажань ініціаторів подібних проектів. **Реприватизація**, в свою чергу, означає повернення державою майна, але в Країні, як і в Україні, користь від цього процесу звернена не в бік звичайних громадян.

Козаки, представлені у творі яскравою “плеядою” гульвіс та пияків, не мають гармонії в плані усвідомлення історії Батьківщини.

“... Пан Варцаба, прозваний у народі самовидцем, сидячи у своїй хаті на другому кінці адмінідиниці Козацька Корчма, писав при місяці свої знамениті в майбутньому “опівнічні розмисли про рідну історію”, або “Безсонники пана Х. Варцаби-Самовидця”, за якими майбутні покоління будуть вивчати історію Великої Перманентної Революції” [12, с. 52]. Асоціонімом **Рідна історія** письменниця провокує читача подумати, чи варто сподіватися на гідне майбутнє народові, який співвідносить багатовікову історію своєї держави лише з аморфними подіями та ідеалами сьогодення, завдяки яким народом же і маніпулюють? Авторка констатує той сумний факт, що для більшості українців рідна історія ані як концепт, ані як фонові знання не становить ніякої цінності.

Проте, головна подія у Країні – це вибори: “Справжнє життя починалося після оголошення **СТАРТУ ВИБОРІВ**, коли з усіх сторін світу починали з’їжджатися в рідне Гуляйполе міжнародні спостерігачі, журналісти, феміністки, біженці із сектора Газа” [12, с. 27 – 28]. Дійсно, а чому б не подивитися на веселий карнавал у не менш веселій та дивній країні? Г. Тарасюк через графічно виділений троп затверджує кепкування з моди на відкриті та легітимні вибори, коли країна тимчасово перетворюється на міжнародну годувальню та прихисток сумнівних особистостей за умови нестабільної фінансової ситуації в країні.

З протилежним значенням до Козацької корчми у творі виступає асоціонімом **СІЧ**. Незалежний масмедійник, козацький писар Самописець-Нечитайло закликав своїх побратимів до дії так: “Чи вам усім, перепрошую, позакладало? **СІЧ** пора будувати, кажу! Бо ж допоки, нам, незалежним крайнцям, стояти розгарячившись, одною ногою в Європі, а другою – в Азії, коли ми в самому центрі?” [12, с. 45]. **СІЧ** є символом суверенної, демократичної, самостійної держави, не такої, як Країна.

Асоціонімом **Майдан** (як варіант у тексті – **Майданек**), що первісно сприймався як символ нескореності народу, в романі Г. Тарасюк перетворюється на символ приниженості нації, яка через постійні чвари і суперечки втратила свою незалежність і віддала владу іноземцям [3, с. 159]. У переправах між гострими політичними дискусіями та розпиттям “чоловічих” напоїв, отаман Каправка пристрасно висловлював свою позицію щодо бездіяльності влади по відношенню до народу: “Ну то шо?! Ми їм – владу, ми їм – гроші, ми їм державу і власну долю, а вони не годні крісла поділити?! Ганьблять...нас на цілий світ! Не-е-е! То так не буде! Вже встаєм! І йдем на **Плац** чи то на **Майдан** порядок у Країні робити!” [12, с. 71].

Г. Тарасюк – письменниця, якій болить доля України та української нації. Своїми провокаційними та філософічними водночас творами вона застерігає кожного з нас від втрати особистісної та громадянської гідності – і як це не парадоксально звучить, але саме асоціонімом-констатив є міцною зброєю письменниці-патріота на шляху пробудження рідного народу від байдужості та самозабуття.

Література

- 1. Бацевич Ф. С.** Основи комунікативної лінгвістики : [підручник] / Ф. С. Бацевич. – К. : ВЦ “Академія”, 2004. – 344 с.
- 2. Виноградов В. В.** О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – 240 с.
- 3. Галич А. О.** Естетична функція асоціонімів у романі “ГуляйТроя” Галини Тарасюк / А. О. Галич // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки. – 2009. – № 2. – С. 152 – 159.
- 4. Гудинг Д.** Мировоззрение: для чего мы живем и каково наше место в мире / Д. Гудинг. – Минск : “Принт-корп”, 2004. – 448 с.
- 5. Гумбольдт В.** Избранные труды по языкознанию / В. Гумбольдт; [пер с нем.]. – М. : ОАО “Прогресс”, 2000. – 400 с.
- 6. Данилюк І. В.** Етнічна психологія як галузь наукового знання: історико-тематичний вимір: [монографія] / І. В. Данилюк. – К. : “САММІТ-КНИГА”, 2010. – 432 с.
- 7. Краткий словарь иностранных слов** / под ред. И. В. Лехина и проф. Ф. Н. Петрова. – М. : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1951. – 490 с.
- 8. Кузнецов В. Г.** Философия : [учебник] / В. Г. Кузнецов, И. Д. Кузнецова, В. В. Миронов. – М. : Инфра М, 2006. – 519 с.
- 9. Леви-Строс К.** Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М. : Наука, 1985. – 538 с.
- 10. Лосев А. Ф.** Бытие – имя – космос / А. Ф. Лосев ; [сост. и ред. А. А. Тахо-Годи]. – М. : Мысль, 1993. – 958 с.
- 11. Найссер У.** Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии / У. Найссер; [пер. с англ. В. В. Лучков]. – М. : Прогресс, 1981. – 170 с.
- 12. Тарасюк Г. Т.** Цінь Хуань Гонь : [роман-антиутопія] / Г. Т. Тарасюк. – Біла Церква : КОТО “Культура”, “Буква”, 2008. – 256 с.
- 13. Шелер М.** Избранные произведения / М. Шелер; [пер. с нем.]. – М. : Изд-во “Гнорис”, 2000. – 459 с.
- 14. Фрейд З.** Психология бессознательного: [сб. произведений] / З. Фрейд. – М. : Просвещение, 1990. – 448 с.

Тишук Д. С. До проблеми типології асоціонімів у прозовому дискурсі Г. Тарасюк: специфіка асоціоніма-констатива

Стаття присвячена обґрунтуванню теорії асоціоніма-констатива. Особливістю тропу є те, що ідеєю автор констатує загальновідомі факти дійсності для їх критичного перегляду. Тропи представлено на прикладі роману Г. Тарасюк “Цінь Хуань Гонь”.

Ключові слова: асоціонім-констатив, троп.

Тишук Д. С. К проблеме типологии ассоционимов в прозаическом дискурсе Г. Тарасюк: специфика ассоционима-констатива

В статье идет речь об обосновании теории ассоционима-констатива. Особенностью тропы является то, что идеей автор констатирует общеизвестные факты действительности для их

критического пересмотра. Тропы рассматриваются на примере романа Г. Тарасюк “Цинь Хуань Гонь”.

Ключевые слова: ассоционим-констатив, троп.

Tischuk D. S. To the problem of associonym's typology in the prose by G. Tarasyuk: the specificity of the associonym-state

This article is devoted to substantiate the theory of associonym-state. Recularity of the trope is in idea, with which author state the popular facts of reality for their critical revolution. We can see this tropes in the roman by G. Tarasyuk “Cin Hyan Gon”.

Key words: associonym-state, trope.

УДК 821.161.2 – 3.09

О. М. Тішкіна

**ЧАСОПРОСТОРОВІ КООРДИНАТИ
ЯК СФЕРА РЕАЛІЗАЦІЇ ГЕРОЇВ Л. ЯНОВСЬКОЇ**

Явище когерентності часопросторової моделі належить до загальних форм матеріального світу й зумовлене та характеризується цілою низкою певних властивостей. Виявлення цих “спільних властивостей дозволяє бачити єдність і нерозривність універсальних форм буття, їх внутрішній взаємозв'язок, спільність низки функцій” [1, с. 48]. При цьому “специфіка простору і часу виявляється через з'ясування певних властивостей іншого плану, а саме тих, котрі підкреслюють наявні моменти неспівпадіння, відмінності, протиріч” [1, с. 48].

Виступаючи в ролі взаємного доповнення та чинника, що забезпечує найбільш довершену репрезентацію явища, когерентність категорій часу і простору у творах Любові Яновської визначається тим своєрідним помежів'ям, яке викликає подальші рішучі зміни в онтологічному статусі персонажа.

Такі зміни – як-от, скажімо, в оповіданні письменниці “На обрії (перед монументом)”, визначають якісно новий етап, переімени в статусі існування для героя твору: “...ти не знаєш, що сьогодні Меланки, що має зараз родитися мій син – Новий рік і що там, за обрієм, починається царство його” [4, с. 265]. Справді, цей антропоморфний персонаж змушує героя твору зважитися на прийняття рішення, до якого йшов нелегко і тривалий час.

В окремих випадках, наприклад, у творі “Як вони її почепили (оповідання баби Саломеї)”, Любов Яновська засобами когерентності темпоральної і просторової парадигм акцентує на неслухності певного

явища, а при цьому на відсутності – внаслідок наявної в явищі складності – змоги та вміння в персонажа дати належну оцінку тому, що відбулося: “вона хотіла смерті, а нам ще не навірилося живучи, та й жнива саме настигали: хто б же це за мене вижав, коли б мене на Сибір загнали?” [4, с. 268]. Баба Саломея із селянками, які щойно відбули прощу в Києві, за намовою випадкової нерозумної людини – “якась то прохожаюча жіночка”, що лякає жінок: “...хіба це тепер можна без поліції, без ніякого начальства самоправно вісильника з гілки здіймати” [4, с. 271] – коїть тяжкий злочин – бере участь у колективному вбивстві людини.

Як правило, когерентність часової та просторової парадигм письменниці застосовує на початку твору: “Ївга (оповідання “Горе”) повернулася з церкви, дала обідати чоловікові, перемила ложки, миски і вийшла до жінок на вигін” [4, с. 272]. Подальша сюжетна лінія оповідання підтверджує ті рішучі, невідворотні зміни, що настають після цього зчеплення часової та просторової парадигм. Таку ж функцію забезпечує когерентність означених явищ і в системі розвитку сюжетної лінії твору: “...другого дня обоє старі, порадившись та погомонівши, подалися до свахи” [4, с. 272].

Тема закономірності й абсурдності в існуванні людини закладена й у художній ідеї оповідання “Трагедія щирого приятеля”. Характерне для письменниці поєднання в одному плані, в одному локальному сегменті художньої оповіді категорії простору і часу, наявне в цьому творі, дозволяє авторці виявити причину тих явищ, що спонукають людину як до закономірних, так і до абсурдних рішень. Іноді слушність вчинку особистості: “коли вас спіткає велике нещастя – ваш щирий давній приятель занедужає, беріть швидше гроші з банку, коли є там припасені, позичайте, коли немає, шукайте найкращого лікаря, сестру милосердну, фершалка, купуйте термометра, грілки, пузирі для льоду, кидайте свою родину, переходьте до його, мостіться долі на його кожушанках, пальті, голодуйте, недосипляйте, – всі ці жертви з лишком оплатяться вам у ту хвилину, коли ваш непритомний приятель, врешті, очунає і гляне світлим, ясним поглядом на вас” [4, с. 304] стає передумовою своєрідного “збою” в програмі поведінки героя і забезпечує неминучу появу таких явищ, що володіють здатністю цілковито денонсувати, перетворювати на такі, що втратили чинність, закономірності, логічність у мотивації та в самих елементах поведінки героя твору.

В оповіданні Любові Яновської “Трагедія щирого приятеля” категорії часу і простору, виступаючи в нерозривному зв’язку або й, частіше, у певній послідовності, стають і тим, що активізує поведінковий відрх персонажа, і тим, що надає вчинкам головних героїв твору типовості за виразних ознак спроб індивідуального осягання життєвого досвіду: “Я знаю, вам спадеться насамперед думка, що замість того, щоб самому тікати, краще всього приятеля на розвагу в Африку, або

Америку, або хоч і в Австралію послати. Не робіть цього: він витратить усі ваші гроші й повернеться як скаженюка. Ви вийдете опівночі на вокзал його зустрічати, розкриєте свої обійми, а він ледве до руки вашої доторкнеться, рішуче відмовиться їхати до вас вечеряти, потаскається до готелю” [4, с. 305].

Часопросторова парадигма в прозі письменниці постає чинником, здатним у найбільш локальний спосіб забезпечити не лише найбільш виразні риси в характеристиці певної людини, але й визначити в тій характеристиці наявний конструктив: ті якості, що стануть в оцінці особистості як визначальними, так і прогностичними у її подальшій поведінці. Так, локальна часопросторова парадигма “...була тиха темна зимня нічка. На розі однієї глухої вулиці великого міста стояли вряд два фурмани” [4, с. 334] визначить не лише час подій і простір, у якому згодом ці події розгортатимуться (оповідання “№ 1001 та № 17”), але й дозволить стати відправною точкою в баченні поведінки та в особливості світоглядних засад двох, таких несхожих за своєю суттю людей, як фурман № 1001 та фурман № 17.

Любов Яновська ускладнює цю модель ще й тим, що самі персонажі твору визначають час і простір як відправну характеристику (до того ж – прогностичного характеру) людини: “...пішов я сьогодні до торгу вівса купувати. Пішов нарочито рано, тільки на світ поблагословилося. “Наші купці-городяни мошенники, – думаю собі, – куплю краще вівса у дядька-селянина: то совісніші люди” [4, с. 335]. Переконаємося, що парадигма простору в письменниці переважно масштабніша, аніж просторова модель.

Темпоральна модель мовби вбирає в себе як окремі складові цілу низку просторових чинників. Так, темпоральна модель “тиха темна зимня нічка”, окрім просторової парадигми “глуха вулиця великого міста” [4, с. 334], складається із таких складових простору, як “біля невеличкого брудного готелю”, “№ 1001 завернув коня назад, пересік велику, залиту електричним сяєвом вулицю й повернув праворуч у тісний провулочок, оточений то маленькими, стародавніми хатками на три вікна, то п’ятиповерховими вузькими цегловими, доверху набитими фабричним людом. Тут було тихо, як у пустелі. Не страшно було ні зачепити п’яного, ні наїхати на глухого, ні самому підскочити під трамвай, зате тут було так темно, вибої були такі глибокі, а кучугури снігу такі високі, що фурман мусив їхати тьопки” [4, с. 336], “надійшов, загадав їхати аж на край міста через гори, через яри і сам призначив четвертака” [4, с. 338], “...прошамотів старечими дрібними кроками по тротуару і зник за дверима, густо утиканими візитовими картками” [4, с. 339], “...можна було б замість того, щоб ганятися за обмарливим щастям по темних, безлюдних провулках 4-го участка, звернути на кращі вулиці” [4, с. 339].

Незважаючи на різну “потужність” кожної із цих (часова та просторова) парадигм, вони рівною мірою працюють у Любові Яновської

на кінцевий результат у художньому плані оповідання: не тільки увиразнюючи сюжетну лінію твору, але й відчутно поглиблюючи його колізію.

Зображення простору в прозі письменниці здатне художньо переконливо розповісти про красу взаємин між людьми (оповідання “Чужий”): стає тим, що активізує поведінковий відрив персонажа, і тим, що надає вчинкам головних героїв твору типовості за виразних ознак намагання збагнути індивідуальний життєвий досвід: “...вони сиділи вдвох біля маленького озера, серед широкого степу, за п’ять верстов од економії, в якій обоє служили. Назар сидів на окоренку, спершись спиною об велику, стару, одну серед усього степу грушу; Одарка сиділа, підобгавши під себе ноги, на траві. Між ними ясно палало велике вогнище, над яким висів невеличкий таганок із юшкою. Біля його лежав хліб та кавун; біля неї стояла миска з перемитим пшоном, покришене сало на сковороді та купка акуратно складеного, поламаного сушника. Внизу перед ними блищало, як дзеркало в рамці, озеро, оточене густим верболозом, і бродили воли по отаві. З другого боку, на узгір’ї, чорнів велетенським килимом тільки що переораний обліг. Над ним спочивав на ясному небі місяць” [4, с. 340].

Водночас втрату порозуміння між Назаром та Одаркою, рішучий розкол у їхніх взаєминах авторка, не виходячи за межі сталої для оповідання, незмінної часової моделі, також відтворює й увиразнює засобами просторової моделі: “...озеро блищало тепер, як лід нерухомий, холодний; кучерявий верболоз похилився з плачем над отавою. Гордий місяць, байдужий до всього на світі, повагом ген-ген од землі упливав у безмежний простір холодного осіннього неба. Вона (Одарка. – *О. Т.*) глянула на чорний, велетенський килим ріллі і не йняла віри тепер, що то вона його увесь ступінь за ступнем, босоніж, сходила; глянула на сірий лан облогу, і жахом стиснулося серце дівчини: неможливим, над силу людську, здалося їй такий лан двома плугами перевернути” [4, с. 350].

Когерентність часопросторової парадигми в оповіданні Любові Яновської “Чужий” дозволяє виявити в героїв спільне бачення певного явища, а отже, з’ясувати, що саме об’єднує їх, що здатне стати для них, так би мовити, спільною платформою в певних життєвих колізіях: “вони глянули одно на одного і весело зареготалися: їм враз обом пригадався той вечір, коли доля вперше звела їх.

Місяць геть тому назад прикажчик увійшов якось серед вечері й гукнув на всю казарму” [4, с. 341].

Водночас така когерентність дозволяє письменниці нюансувати як психологічну характеристику героїв, так і акцентувати на певній якості їх почуттів у ставленні один до одного: “...нічого страшного ні в голосі, ні в обличчі, ні в постаті прикажчиковій у ту хвилину не було; не страшна була й робота, бо Одарка давно до плуга звикла, – отже рука, в якій вона тримала ложку з галушкою, задубла в повітрі” [4, с. 341].

Зауважимо, що когерентність часопросторової парадигми володіє, такою винятковою властивістю, як визначати особливість взаємостосунків героїв у майбутньому: "...такого горя, такої тяжкої неправди, такого страхіття, здавалося, ще не доводилося їй ніколи за весь свій тяжкий, сирітський вік пережити... За Іваном вона в'язала, за Дмитром гребла, з Пархомом снопи возила, з усіма робітниками щось колись робила і всім догодила, а з Назаром за весь строк словом не перекинулася. І, отже, її тепер, як за гріх, як на сміх, спарували з ним і посилають аж на степ, де нема поблизу ні живої душі, ні хати, ні повітки" [4, с. 342].

За допомогою сполучення часової та просторової парадигм Любов Яновська визначає й моральні пріоритети своїх героїв, а також вирішує проблему співвіднесеності пріоритетів окремої особистості й громади. Так, в оповіданні "Правда" письменниця застосовує можливості часопросторової парадигми для відтворення щирості й духовної чистоти селянина, представника простолюду; йому протиставлені сільська старшина ("уповноваженого" у селі) та громаду, що переступають моральні закони, посилаючись на давність угод, укладених між окремою людиною та громадою, надто, що ці угоди стосуються земельного наділу, яким володіє селянин.

Авторка через розкриття взаємодії сполучення часу й простору, як переконуємося, драматизує оповідь, вдаючись, попри виваженість оповідача та виразну розміреність такої оповіді, до значної напруги при завершенні сюжету "Правди"; це дозволяє вести мову про трагічний пафос твору: "увійшли всі в хату, сіли; ні в кого ні слова поради, ні думки ясної. Як приголомшені, засліплені громом та блискавкою в горобину ніч птахи, сиділо п'ятеро людей мовчки в хаті з своїм власним словом правди, як обвалом глини придавлені, чекали, поки мир з тієї правди сільце на них сплете" [4, с. 368].

Так само моральний чинник визначає письменниця у формуванні моделі часу та простору в оповіданні "Милосердя Господнє". Уже перша картина побудована на когерентності часопросторових явищ: "...цілий місяць ні краплі дощу.

Сіре небо. Сіре куряво замість повітря. Трава, бур'яни посохли скрізь. Посохла скручена ярина – стирчить на нивах, немов нечесане, кошлате волосся на голові у немічного, самотнього старця. Тверда, як камінь, потріскана земля здається мертвою, нездатною нічого більш родити. Сонце люто, немилосердно палить, немов узлилося на цілий світ Божий, і сушить кожну бадилину, обдає пекельним подихом дерево, простягає свої пекучі пазури понад землею, сушить коріння під землею" [4, с. 388]. Характерно, що тут Любов Яновська, як і в низці інших творів, що належать до її "малої прози", вибудовує оповідання за традиційним для цього жанру прийомом: часопросторова модель постає своєрідним художнім обрамленням, рамкою для подальшого наповнення й розкриття сюжетної лінії.

Суть моральної колізії в оповіданні “Милосердя Господнє” полягає в цілковитому нерозумінні окремо взятим героєм того, що він розуміє як благо, а що – як зло, і так само не усвідомлює ця людина, у чому полягає насправді Господнє милосердя. А воно, це милосердя, не може стосуватися лише окремої взятої людини, коли і вона втягнута в ті переживання, якими живе весь народ, громада, хоча вона й докладає найбільше в цілій громаді зусиль, аби сталося це милосердя Господнє.

Героїня твору Ониська не розуміє, що Бог, на відміну від людей, любить усі людські створіння – незалежно від того, наскільки наближені вони своїми діями до нього, що Бог сповнений великого прощення до тих людей, які, можливо, не розуміють, не усвідомлюють, як їм до Нього у своїх вчинках наблизитися. Однак, підкреслює центральним образом твору “Милосердя Господнє” Любов Яновська, Бог без будь-якого зиску ставиться до людей, які виявляють йому свою шану і повагу. Тому, усім, хто брав участь у викопуванні колодязя, тим чи іншим способом накладаючи покуту на себе, Бог являє свою милість у вигляді дощу: “...ніхто не спав, навіть ніхто не мав думки лягати. Давно жаданий і все ж таки несподіваний дощ вже дав усім велику радість, але кожна нова крапля того дощу все побільшувала та побільшувала радість, усе вище та вище засипала зерном ворожі засічки, все повніше та повніше наливала серце надіями; а кожний новий струмочок усе глибше та глибше прорізував колію до великого щастя несподіваного визволених з пазурів голоду, а може, й смерті істот. І здавалося великим гріхом прогавити, проспати хоч один мент того величного свята воскресіння з мертвих цілої природи. Все те знала, все те розуміла Ониська, але досада її була дужча за розуміння, за волю. Вся надія на гнів Господень пропала. Господь не поминув дощем ні ниви Гапчиної, ні сінокосів, ні обійстя. Так само, як і всім людям, полив буряки, картоплю, коноплі... Стало до сліз жаль на милосердного Бога, що не поклав ні меж, ні краю своєму милосердю, що потурає такій великій неправді (тобто урівнює нерівні заслуги окремих людей перед ним. – *О. Т.*); стало так важко на серці, немов ті важкі лантухи жита, пшениці та картоплі, що вродять цим літом Гапчині ниви, надавили їй на груди...” [4, с. 392].

Парадигма часу і простору дозволяє письменниці не лише визначати, але й увиразнювати морально-етичну оцінку своєї героїні. Важливо, що Л. Яновська жодним чином не прагне ідеалізувати або й піднімати на котурнах свого героя, навіть попри те, що той належить до представників простого люду. Для неї, як переконуємося, над усе важливий підхід до свого героя з позиції правди і справедливості, допомагає письменниці реалізувати такий підхід саме часопросторова парадигма.

Увагу авторки як митця привертає не лише розуміння особистістю морально-етичного імперативу, але також і питання, що стосується інших категорій, зокрема категорії життя і смерті. Своє бачення цієї проблеми своєрідно репрезентує письменниця в оповіданні “Труна”.

Проблемно-тематична характеристика пов'язана з пошуком відповіді на питання: яким є поріг, наскільки обмежена людина у своїй здатності співчувати іншому, а також наскільки тривалий шлях здатна вона пройти у своєму співчутті до ближнього.

Дорогою до нотного магазину, куди Галя вирушає з чітко визначеною метою: “за півгодини смеркне – страшно буде бігти самій в магазин, а, крий Боже, не буде цікавих нот на вечір” [4, с. 393], – вона випадково побачила процесію, що, як почула вона від перехожих, супроводжує домовину студента, який пішов із життя чи то від того, що, напевно, існував упроголодь, чи то від того, що занедужав на гарячку. Перейнята співчуттям до померлого, який, бачиться їй “самотнім у житті, самотнім і по смерті” [4, с. 393], вона приєднується до цієї убогої процесії, аж поки ту домовину вносять в... оселю крамарки, оскільки це насправді померла вона.

Галя втікає звідти тієї оселі, тим виявляючи свою неготовність сприйняти не те життя, яким вона собі його уявляє, а яким воно є насправді. Реальне життя і місце в ньому людини – ось що в ньому найголовніше. Кожна людина – незалежно від того, хто вона є за своєю соціальною і професійною суттю, варта найглибшого співчуття і шанування по своїй смерті.

Вагому роль у конструюванні часопросторової парадигми як принцип сюжетно-композиційної організації твору, що зокрема засвідчено оповіданням “Опука”, відіграє антитеза: “...правда, до обіду більшість дітей сиділа в школах, зате ж по обіді яке бучне та веселе життя починалося! Навіть зимою. Двір величезний, вимощений камінням, чистий... Сонце, правда, мусить аж на самий вершечок неба зіп'ястися, щоб зазирнути у той двір, зате ж і вітер поокрутиться навколо височезних будинків, поки знайде щілочку, щоб дмухнути на дітей, а Дід Мороз без вітру не страшний дітям ніяк: він лютує, а вони ліплять собі любісінько баб голими руками і не мерзнуть ані-ні” [4, с. 399].

Ця антитеза згодом мовби проектується на поведінку героїв оповідання – хлопців Стьопу та Петра. Своє потаємне бажання заволодіти м'ячем-опукою кожен із них реалізовує відповідно до своєї можливості підпорядкувати собі певні часово-просторові відношення. Петро дуже довго перед тим, як розпочати гратися м'ячем, кидає камінці: лише згодом ми усвідомлюємо, що в такий спосіб він приміряється, як би йому закинути м'яча на дах сарая. Стьопа, єдиний із присутніх хлопців, помітив, що м'яч залетів саме на дах, але не зізнався в цьому, прагнучи з часом самому заволодіти опукою. Однак коли він знайшов такий слушний час – виявилось, що м'яча на місці, де він упав, уже не було і Стьопа нарешті зрозумів, що “Петро закинув тоді опуку нарочито на дах і давно звідтіля її сам узяв” [4, с. 404]. Час і простір тут працюють супроти людини – тоді, коли вона сповнена намірів недостойних всього доброго і позитивного, що наявне в житті.

Безперечно, не менш складні завдання вирішує письменниця моделюванням часопросторової парадигми і у своїх повістях. Так, у повісті “Мій роман”, якою письменниця розвиває традиції класичної української літератури, зокрема І. Нечуя-Левицького, І. Франка, котрі одними з “перших в українській літературі створили ряд епічних полотен з життя інтелігенції” [3, с. 104], вона вирішує водночас різновекторні художні завдання – як митець, творчості якого притаманна “широта, новизна тематики й оригінальність” [3, с. 54].

Найбільш цікавою є модель такої парадигми, коли – за умови цілковито конкретного, реального визначення часу – простір корелюється із точністю до навпаки: тобто постаючи як чинник цілковито химерний, нереальний, такий, що перебуває поза межею фізичного осягання: “Ми неслися – дух спирало. Були хвилини, коли здавалося, що санки вже не торкаються землі, а несуться, як птахи в повітрі” [4, с. 588].

Означення, кваліфікація певної якості часової парадигми в письменниці, отже, не стає однозначною запорукою, своєрідним правилом для такої ж якості парадигми просторової: ці чинники можуть, звісно, працювати й в одновекторному плані, проте авторку більше приваблює художнє зображення такої часопросторової парадигми, що володіє різновекторним ефектом. Однак навіть за умови різновекторності, як переконуємося, модель сама може когеруватися, тобто виявляти здатність до сполучення, поєднання. Мистецький ефект такого поєднання забезпечує оповіді в повісті внутрішнє додаткове напруження, драматизм, а водночас несе із собою динаміку та є одним із важливих засобів характеротворення, що засвідчує самотність творчого почерку Любові Яновської в українській літературі означеної доби й української літератури загалом.

Таким чином, вивчення побудови часопросторової парадигми з урахуванням її когерентності в Л. Яновської, що дозволяє – твори “На обрії (перед монументом)”, “Як вони її почепили (оповідання баби Саломеї)”, “Трагедія щирого приятеля”, “Чужий”, “оповідання № 1001 та № 17”, “Правда”, “Милосердя Господне”, – явити буття у єдності форм, визначити наявний між ними внутрішній взаємозв’язок, а також притаманні цим формам універсальні чинники з конструкцією, здатною забезпечити цілісність сприйняття довколишнього світу людиною.

Поєднання моделі часу і простору забезпечує в письменниці зміни онтологічного статусу персонажа, наскільки не прогнозованими, настільки й неминучими для нього.

Вдаванням до різних чинників часу й простору, різних складових цих категорій, – Л. Яновська визначає можливість осягання героєм твору якісно нового життєвого етапу, переміни в статусі існування. Зв’язок простору і часу сприяє виявленню суті того, що деструктує існування “пересічної” особистості.

Єдність часопросторової парадигми забезпечує у творах не лише характеристику певної особистості, але й допомагає Л. Яновській акцентувати на світорозумінні героя, розповісти про красу взаємин між людьми, активізувати поведінковий відрив персонажа, а також виявити можливі закономірності в існуванні людини, активізувати поведінку персонажа, продемонструвати у вчинках головних героїв типове при індивідуальному життєвому досвіді.

Когерентність часової та просторової моделей дозволяє письменниці визначити спільне бачення героями певного явища, з'ясувати, що саме об'єднує їх, нюансувати психологічну характеристику героїв, та акцентувати на певній якості їх почуттів у ставленні один до одного, визначити характер стосунків героїв у майбутньому, їх моральні пріоритети, а також вирішити проблему співвіднесеності пріоритетів окремої особистості й громади. Парадигма часу і простору дає можливість письменниці увиразнити морально-етичну оцінку героїв.

Література

1. Зборовский Г. Пространство и время как формы социального бытия / Г. Зборовский. – Свердловск : Министерство высшего и среднего образования РСФСР, Свердловский юридический институт, 1974. – 223 с. **2. Походзіло М.** Іван Нечуй-Левицький / М. Походзіло. – К. : Дніпро, 1966. – 126 с. **3. Тараненко М. І. С.** Нечуй-Левицький. Семінарій / М. Тараненко. – К. : Вища школа, 1984. – 184 с. **4. Яновська Л.** Твори в двох томах / Любов Яновська. – Т. 1: Оповідання. Повісті. – К. : Дніпро, 1991. – 712 с.

Тишкіна О. М. Часопросторові координати як сфера реалізації героїв Л. Яновської

У статті розглядається побудова часопросторової парадигми з урахуванням її когерентності в прозі Л. Яновської, яка дозволяє конкретизувати психологічну характеристику героїв, визначити можливість характеру стосунків героїв у майбутньому, їх моральні пріоритети, розкрити систему буття в єдності форм.

Ключові слова: часопросторова парадигма, буття, когерентність, оповідання.

Тишкина Е. М. Временнопространственные координаты как сфера реализации героев Л. Яновской

В статье рассматривается построение временнопространственной парадигмы с учетом ее когерентности в прозе Л. Яновской, которая позволяет конкретизировать психологическую характеристику героев, определить возможный характер отношений героев в будущем, их моральные приоритеты, раскрыть систему бытия в единстве форм.

Ключевые слова: временнопространственная парадигма, бытие, когерентность, рассказ.

Tishkina E. M. Time and space coordinate as a sphere of realization of characters in L. Yanonskaya's prose

The article reveals the modeling of the time and space paradigm taking into attention its coherence in the prose of L. Yanonskaya which gives the concrete expression to psychological characteristic of characters, to define the possible character of their relation in future, their moral priority, to open the system of being in the unity of forms.

Key words: time and space paradigm, being, coherence, novel.

УДК 821.161.2.09

О. Б. Федоренко

**ОСОБЛИВІСТЬ ХАРАКТЕРНИЦТВА П. САГАЙДАЧНОГО
В РОМАНІ Г. КНИША “ОБІТНИЦЯ”**

На творчість Г. Книша звернули увагу П. Тичина, О. Дей, М. Романченко, З. Голубєва, І. Солдатенко, П. Загребельний, Т. Салига, Б. Олійник та інші [1, с. 77 – 89]. Особливу увагу в його романі “Обітниця” (1985) привертає характерник Петро Конашевич, хоча образ цього характерника так і залишився до кінця не розкритим літературознавцями.

Для початку варто уточнити, що Петром Конашевичем названо було Сагайдачного, і його характер передано переважно через призму свідомості Лаврентія Зизанія (героя роману “Обітниця”).

Так, зовнішність Петра з Конашевичів добре запам'яталася Лаврентію Зизанію – вона видавала ще не сформований характер і соціальний стан отрока: “Благенькі плюндрики, полотняна сорочка, застебнута на дерев'яні, фарбовані в цибулячому узварі гудзи, – все видавало в ньому вихідця із зубожілої шляхетської родини, що на останні четвертаки і орти послала своє чадо здобувати науку у примарній надії, що воно, дотиснувшись зрілих літ, зуміє повернути родові втрачені блиск і славу” [2, с. 98].

Тому вже з перших днів навчання Петро здивував своїх викладачів, котрі вирішили перевірити його на грамотність: “Його ніщо не дивувало, він легко розрізняв літери, непомірно називав їх від початку до кінця і навпаки. Стефан покликав до себе спудея і звелів, щоб той визначив, чи володіє отрок умінням лучити літери в склади. Вміє!” [2, с. 98].

Крім того, учень дивував своїх учителів тим, що “...напрочуд досконало запам'ятав облогу і падіння Ієрихона від трубних звуків, звитязтво воїнів Ісуса Навіна, котрий зі жменькою мечників потрощив цілі полчища ворогів. “Оце гетьман!” – захоплено вигукнув Петро, і руки

Лаврентія опустилися” [2, с. 106]. Неабиякий інтерес Сагайдачного до військової справи автору особливо вдалося передати, перш за все, розкриваючи зміну психічного стану отрока, коли Стефан Зизаній вирішив віддати його у навчання до старшини Криштофа Косинського [2, с. 106]. І вже з перших днів навчання Сагайдачний проявив здібності лучника: “Наступного дня Острогом котилася чутка, що молодий лучник збив кількох птиць чи вцілив сарну, і його кликали до замку на учту” [2, с. 107].

Але по-справжньому яскраво характерництво Сагайдачного проявилось в період його гетьманування. Так, Г. Книш у формі спогадів Лаврентія Зизанія постійно зіставляє здібності характерника-юнака Сагайдачного і гетьмана: “... коли людина в отроцькому віці вміє з визрілою мужністю загнудати свої хибні нахили, вона далеко піде...” [2, с. 136].

І в уяві простих людей гетьман був легендарним козаком-характерником, “котрому сам чорт не брат – за одну ніч на хвостатій нечисті до Єрусалима злітає й назад повернеться” [2, с. 219].

Автор нерідко вдається до образного і відомого в літературі гіперболізування військових здібностей Сагайдачного: то він діє, за словами автора, як давньогрецький Алквіад [2, с. 254], то проявляє небачену жорстокість до ворогів на зразок дій Генріха Наварри [2, с. 219].

Не оминув автор і “достойних” характерника гріхів героя. Їх Сагайдачний – “найвпливовіша і найвладніша на Україні людина” [2, с. 271] – перераховує у сповіді перед його колишнім учителем Л. Зизанієм: “Грішний я, отче, дуже грішний! На одну-дві ночі шалено закохувався... Обіймав і татарок, і ляхинь, і мультянок... Від зазваної образи, від зневаги: не вважали мене рівнею Насті, одібрали сина, позбавили домівки. Тепер бачу – мстився на беззахисних... Доки не привіз із-під Царграда грекиню, теж Настасією йменувалася... Прокляла вона мене й усох в мені потяг до жіночої вроди” [2, с. 270]. Душа характерника-грішника заспокоїлася, і він говорить: “... заходився я біля військової справи – дібрав на Хортиці сотню добрих козаків, дав їм сагайдаки і стріли. <...> навчав їх влучати з першої стріли птиці в голову, звірині – в око, татарину – в серце” [2, с. 270], тобто він почав готувати характерників-пластунів.

І очоливши саме так підготовлених пластунів, він разом із ними, перш за все, виявилися воїнами-чудотворцями: “сталось диво: жоден татарин не зміг їм перешкодити. Ніхто з аскерів серед гурту не чув, як тенькали тятиви луків і аршинної довжини стріли наскрізь пробивали броні оборонців міста, бачили тільки, як ті падали, мов снопи” [2, с. 271]. І в такий спосіб вони звільнили 15000 бранців.

Тож не дивно, що Лаврентій Зизаній пишався своїм колишнім спудеєм, “знав бо, що таки доклав розуму, душі і серця до найвагомшого і чи не до найповнішого колоска, який виріс з острозької колиски, –

Петра Сагайдачного” [2, с. 284], помітивши тоді неабиякі здібності інтелекту і волі юнака.

Упродовж роману підкреслено релігійність П. Сагайдачного. Так, його батько Конаш-Попіль упевнено сказав братам Зизаніям про свого сина-отрока таке: “Мій баламут Петро не пристане до латинян. У пречистій східній вірі зріс. Змалечку жодної відправи у храмі не прогаяв” [2, с. 98]. Тож очоливши державу, він став уособленням сподівань усього православного люду (“захланні зазіхання шаленого латинства розіб’ються об мур грудей славних русичів під рукою мужнього і обачного гетьмана” [2, с. 266]). Чи не найкраще це показано в епізоді служби в Києво-Печерській лаврі.

Під кінець роману автор ставить під сумнів героїчні здібності Сагайдачного, говорячи вустами Л. Зизанія: “Хіба варт сушити собі мозок і серце, зрощуючи таких мужів, як Петро Конашевич?” [2, с. 329]. Натомість митрополит Борецький по смерті гетьмана високо поцінував його здібності: “Страх, як погано, що немає між нами воєнника з талантом, рівним Петру Конашевичу” [2, с. 375].

Та й в народі думки про характерника Сагайдачного далеко не однозначні. Так, у пісні про Дорошенка і Сагайдачного йде мова про те, що Дорошенко був стійким, стабільним у своїх діях, а Сагайдачний – неоднозначний і ще й необачний:

А попереду Дорошенко
Веде своє військо,
Веде запорозьке
Хорошенько! <...>
А позаду Сагайдачний,
Що проміняв жінку
На тютюн і люльку,
Необачний! [3, с. 82].

Література

1. Вершиніна І. М. Георгій Книш. До 60-річчя з дня народження : [бібліографічний покажчик] / І. М. Вершиніна ; відп. ред. М. З. Романченко. – Львів, 1982. – 103 с. **2. Книш Г. А.** Обітниця : [роман] / Г. А. Книш. – Львів : Каменярь, 1989. – 394 с. **3. Українські народні думи та історичні пісні** / за ред. М. Т. Рильського ; упоряд. П. Д. Павлій, М. С. Родіна, М. П. Стельмаха. – К. : В-во АН УРСР, 1955. – 659 с.

Федоренко О. Б. Особливість характерництва П. Сагайдачного в романі Г. Книша “Обітниця”

У статті виявлено ознаки характерництва П. Сагайдачного, підкреслено неоднозначність зображення характеру гетьмана у проаналізованому романі.

Ключові слова: характер, риса характеру, козак-характерник, характерництво.

Федоренко О. Б. Особенность характерництва П. Сагайдачного в романе Г. Кныша “Обет”

В статті определены признаи характерництва П. Сагайдачного, подчеркнута неоднозначность изображения характера гетмана в проанализированном романе.

Ключевые слова: характер, черта характера, казак-характерник, характерництво.

Fedorenko O. B. The peculiarity of P. Sagaidachniy's outstandingness in G. Knish' novel “Obitnizia” (“The Promise”)

In the article the author emphasises some features of P. Sagaidachniy's outstandingness and unusualness of his character's depiction in the analysed novel.

Key words: character, trait of character, outstanding-kossac, outstandingness.

УДК 821.161.2 – 31.09+929 Шевчук

А. П. Шeverдіна

**ОБРАЗИ-СИМВОЛИ
В ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ ВАСИЛЯ ШЕВЧУКА
“СИН ВОЛІ”**

Біографії, передусім художні, користуються незмінною увагою читачів, оскільки вони гарантують глибоке занурення у світовий культурний процес, отримання естетичної насолоди від літературного твору, інформаційне насичення та, що дуже важливо для багатьох читачів, – порівняно легке й захоплююче читання.

Життєписна література має дуже давню історію і є предметом наукового зацікавлення багатьох літературознавців, серед яких, на нашу думку, слід виокремити О. Галича, І. Савенко, Т. Черкашину, О. Скнарину, Г. Грегуль, О. Зарицького, О. Дацюка, Д. Затонського, А. Гладкова, Б. Мельничука, І. Ходорківського, Д. Стуса, В. Полтавчука, біографів-практиків – А. Моруа, І. Стоуна та багатьох інших.

“Біографія, біографічний твір – життєпис; відтворення (на основі фактів і документів) життя й діяльності, історії духовного розвитку особи у зв'язку з суспільними умовами її епохи”, – зазначено в УЛЕ [1, с. 190]. На нашу думку, біографії необхідно поділяти на наукові (фактографічні), науково-популярні та художні. Подібної класифікації дотримується й

Н. Ярута. У статті “Деякі проблеми класифікації сучасної біографічної прози” автор абсолютно справедливо зазначає: “Автори художньо-біографічних творів різних жанрів відповідно до історичної правди... створюють художні образи видатних людей, простежують процес формування характерів, розкривають їх внутрішній світ, суспільно-політичні погляди” [2, с. 115].

Художня біографія, особливо твір асоціативно-психологічного типу, до якого належить і діалогія Василя Шевчука “Син волі”, дає автору життєпису можливість застосовувати різні літературні прийоми і тропи, постійно звертатися до рефлексії. Важливою складовою подібних творів є символи, які допомагають глибше зрозуміти героя життєпису, уявити його внутрішній світ, виводять художню біографію у широкий мистецький контекст. Символ – “предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища..., має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові” [3, с. 621 – 622]. Символ тісно пов’язаний з міфом і не дорівнює тропу. Метою нашої розвідки є встановлення семантичного наповнення і функцій образів-символів, наявних у романі Василя Шевчука “Син волі”.

Василь Шевчук – майстер влучної деталі, вдалого символу, різкого контрасту. Цікаво, що символи в діалогії “Син волі” можна умовно розподілити на дві категорії – позитивні й негативні. Негативні символи у творі об’єднані під знаком імперії – “чужого”, “злого”, “несправедливості”, “наруги”. До таких символів належать символи темряви, тиші, пекла. Позитивні символи об’єднує відчуття “свого”, “правди”, “свободи”, “дому”. Серед таких символів – пісня, птах, рай.

Російська імперія у творі зображена як пекельна машина, яка калічить людей, ламаючи їхні долі й нищачи душі. Василь Шевчук, як і головний герой твору – Тарас Шевченко, – пристрасно ненавидить несправедливий, людиноненависницький імперський лад. Авторське ставлення до імперії виражається у величезній кількості порівнянь і метафор, розсипаних по всьому тексту твору. “Похмурими церберами” називає Василь Шевчук жандармів, “розбійницьким вертепом” – Третій відділ, брами до якого “у всій Росії боялися не менше, ніж страшної брами пекла” [4, с. 7]. Сутність імперії передана двома фразами: “Перед престолом усяк у чомусь та завинив” [4, с. 7] та “В Росії всі винуваті в чомусь! Окрім царя і нас, жандармів” [4, с. 92].

У імперії панують морок і тиша. Ніхто не сміє висловити вголос своє обурення, бо невдоволені голоси швидко здушує зашморг. “Пили гарячий трунок і розмовляли стиха про те, що вже волато на всю Росію. Мислячі, порядні, чесні люди не мали сили ждати й шукали світла в темряві, зорі в нічному мороці самодержавства”, – пише Василь Шевчук [4, с. 414]. Тарасу Шевченку несила мовчати. По-перше, йому є що сказати гнобителям чесного простого люду, по-друге, як митець, чий покровитель – бог світла й музики Аполлон, він просто зобов’язаний

сказати своє слово на захист нещасних і пригноблених. Найкраще прагнення й переживання Шевченка передає наступний діалог:

“ – Скинути б під три чорти царів, панів та підпанків! Щоб тільки воля, рівність і щастя всім!

– Тихіше!..

– А-а, кат би взяв цю тишу! – рубнув об стіл ребром долоні. Проте понизив голос: – Набридло жити пошепки... Так ніби ти не вдома, а в підсусідках...

– Як кажуть, мовчи глуха – менше гріха.

– Або отак:

Од молдованина до фінна
На всіх язиках все мовчить,
Бо благоденствує!..” [4, с. 287].

Усім своїм підданим “розумний і чадолюбивий” цар та його чисельні підлабузники можуть запропонувати лише два види звуків – бій військового барабану й курантів Петропавлівської фортеці. І перше, і друге, вселяє в Шевченка жах і огиду. “Прокинувся і гарячково став одягатися: бив барабан тривогу. Трам-там-татам!.. Метнувся вниз, спіткнувся десь на останніх сходинках й прийшов до тям. Стукав об жерсть промерзлий осінній дощ чи мокрий сніг... Виходить служба з нього, немов дорожній зимовий холод у теплій добрій хаті! Три роки, як на волі, а й досі ще живе у ньому цей вседержавний солдатський страх. Трам-там-татам!.. Хоч добре, що вже труби не чує. А то в оркестрі вловлював лише трубу чи ждав її появи із виру інших звуків. Трам-там...” [4, с. 329 – 330]. Дзвін курантів найстрашнішої в’язниці усюдисущий: “Куранти Петропавлівської пробилі дев’ять... Дивно, та їхній бій для нього немов ланцюг, яким прикутий. Кожна година-ланка з’єднана тим передзвоном... Може, йому болить у грудях, що давлять, давлять кільця!..” [4, с. 634]. Шевченко Василя Шевчука переконаний, що ті куранти та гармата, яка стріляє опівдні, – нагадування непокірним, що їх там ждуть, що за найменший спротив чекає кара.

Тарас Шевченко та його друзі – носії Світла і Слова. Поет, як і кожна людина, прагне щастя, тепла, сонячного світла. Втім, імперські пси мають владу навіть дозувати сонячне світло – змучувати людей тяжкою працею в темних майстернях, гноїти в тюрмах. Але коли людям не вистачає денного світла, вони добувають його самі. Саме таке світло – рукотворне – протистоїть у творі темряві імперії. З одного боку, це світло – від лампи або свічі, символ просвітництва, служіння людям завдяки писемності, мистецтву: “Вогню, вогню!.. Він завжди страждав від браку світла, бо тьма примушувала його лишати пензлі та полотно або папір і ждати ранку, сонця... Колись вони із Штенбергом купили лампу й тішились, немовби діти...” [4, с. 237]. З іншого боку, світло репрезентоване відкритим полум’ям козацького вогнища, великою пожежею, яка очищає землю від скверни. Це світло за значенням дорівнює блискавці як символу божої кари: “Паперу й фарб! Вогню!

Вогню!..” – стогнали глухо глибокі лаврські нори... Де взявся вогонь! Він розідрав півнеба, як шмат старої хустки, і вдарив лунку в землю... Могутній дуб під лаврським муром вмить спалахнув!.. Горить, горить!.. То Залізник і Гонта гуляють в Умані!..” [4, с. 230].

Мертву тишу можуть здолати лише Слово Поета й Пісня Народу. Пісня – своєрідний охоронець Шевченка, живий зв’язок зі своїми рідними, з Батьківщиною. Пісні герой співає і в радості, і в горі: “Щоб не заплакати при земляках, Тарас почав улюбленої своєї пісні:

Ой і зійди, зійди, ти, зіронько вечірняя!

Ой і виydi, виydi, дівчинонько моя вірняя...

Не зміг співати далі, бо та зоря, та дівчина і та земля тепер йому явитись можуть хіба вві сні... Здолавши тугу, тихо завів іще сумнішої, бо всю дорогу від Петербурга в душі його вилися лише пісні печалі й горя:

Та забіліли сніги, забіліли білі...” [4, с. 423]

Окрім того, пісні об’єднують, зміцнюють дружбу. Завдяки пісням Шевченко впізнає “своїх” – порядних людей з відкритою душею: “Поклавши пензля, вибіг на тиху, сонну вулицю. Співали десь через дорогу, в захованій в садку хатині. Рушив на той приємний голос і незабаром вгледів того співця” [4, с. 295]. Прикметно, що в діалогі “Син волі” пісень ніколи не співають антагоністи героя, як і він ніколи не співає ворогам.

Російська імперія та Україна абсолютно закономірно представлені своїми столицями. Петербург – завжди вологий, холодний, туманний, загадковий і небезпечний. Єдине, що ріднить Шевченка з Петербургом, – Академія мистецтв. Сприйняття Києва, а отже й України, у героя неоднозначне. З одного боку, Київ – сонячний, затишний, зелений; цей багатолітній культурний і духовний центр України символізує Лавра. Але ми бачимо також і Київ злиденний – бідні халупки вдів, брудні трактири. Прірва у свідомості Шевченка між Петербургом і Києвом нездоланна: “Примружив очі – й тихо йому пахнуло цвітом, пробіг вітрець, торкнувшись його чола. Ударила об берег хвиля... Глухо, аж ніби гнівно... Що це з його Дніпром?.. А-а, то Нева. Вона весь час розбурхана, неначе прагне вирватися із кам’яного жолоба, яким її скували люди... Вирватися... Чомусь усе частіше зринає це рішуче слово в його думках...” [4, с. 325].

Проте, вирватися з імперії неможливо. Як протиставлення статичності, зашкарублості світу болю й підлоти з усіма його пастками і ґратами постає образ-символ птаха. Щастя Тараса Шевченка в романі Василя Шевчука завжди “крилате”: “– Ось, ось Вона! – Розтис кулак, в якому ніс, мов пташку, своє щасливе звільнення... – Невже це правда?! – радість сплеснула знову крилами. – На волі я, на волі!” [4, с. 137]. Втім, птах – занадто ніжна істота, яку легко вбити: “Тарас увесь напружився. Іще одна надія шелеснула йому крильми. А скільки тих легких, тендітних крилець уже зламалось!..” [4, с. 435]. Має значення й те, що поезія, на думку Шевченка, подібна до птаха: “Слово має крила, воно летить із уст

в уста, його читають, слухають, співають, злившись серцем з його творцем!..” [4, с. 140].

У романі Василя Шевчука “Син волі” багато біблійних символів. Найуживаніші, наймісткіші з них – рай і пекло. Пекло цілком реальне, бо воно існує на землі, бо кожен з нас, у міру своїх сил, намагається в ньому вижити. “Моїх братів, моїх сестер, мільйони душ, уярмлених лукавим панством, теж випробовують на небесі? В ім’я чого? Блаженства, може, райського? Аби потрапити по смерті в рай, потрібно тут життя прожити в пеклі?!” – обурюється Шевченко [4, с. 28]. Рай же – лише гіпотетичний. Рай – ілюзія, до втілення якої у життя люди мають прагнути. Описуючи обійстя Євгена Гребінки, Шевченко розмірковує: “Рай на землі! Утечище од всіх скорбот, що ними світ переповнився. Рай серед пекла... Праведник, який не творить зла й заплющує смиренно очі на муки ближніх... Праведник?..” [4, с. 49].

Неодноразово в діалогії спливають образи заступників усіх людей – Божої Матері та її сина Ісуса. Їм протистоять цілі полчища іродів та іуд. Працівника Третього відділу Попова Василь Шевчук змальовує як диявола-спокусника, називаючи “підколодною гадиною” з хижими кігтями [4, с. 16]. Знущаючись над Шевченком, слідчий називає поета Мойсеєм, а Куліш у відповідь на побоювання Тараса, що Пантелеймон колись від нього відречеться, згорда кидає товаришу: “– Я ж не Петро, і ти – Тарас, а не Ісус” [4, с. 29]. Подання та сприйняття біблійних образів у книзі ускладнюється тим, що Шевченко заперечує релігію як обрядовість і систему мертвих догм, церкву – як захисницю панів, Бога – як господаря й володаря людей. З Богом герой говорить не як з властителем, а як з рівним собі, як з батьком або товаришем. Шевченко вірить у Бога, бо в найскрутніші моменти життя йому більше нема на кого покластися. Але поет вимагає від Всевишнього справедливості: “Передзвін змовк... На небі вмощувалися зручніше, щоб слухати церковні співи своїх рабів... І тут неволя, гноблення!.. Раби господні... Боже, то ти створив собі раба?.. А ми, сердешні, молимося тобі, благаєм правди і милосердя? А ворон, кажуть, воронові...” [4, с. 272].

У творі на рівні символіки переплітаються кілька культурних кодів. У романі сильний народно-пісенний струмінь, тема історичної пам’яті. Чигирин, Трахтемирів, Монастирище, Хортиця, як і народні герої, ніколи не йдуть Шевченку з думки. Цікаво, як обіграє Василь Шевчук територіальну приналежність Івана Сошенка. Ніби відчуваючи, яку роль у житті поета, у його звільненні зіграє Іван Сошенко, Шевченко думає про друга: “Земляк... Маруся Богуславка колись з неволі визволила сімсот невольників, що тридцять літ були в кайданах... А це Іван... Теж богуславець... Чи то йому здається, чи справді чув колись і думу про богуславця, що вирвався з неволі сам і вивів сотні бранців на рідну Січ!..” [4, с. 118].

Важливу роль у художній біографії відіграє і греко-римська міфологія. Російську імперію Шевченко порівнює з Римом: “Накинувся на книгозбірню майстра й за кілька місяців відчув, що Рим йому відомий більше, ніж Петербург. В останньому тепер він бачив безліч ознак старого Рима. Колони, портики, особняки, ансамблі цілі... Власне, тут теж раби й патриції, безправ’я люду бідного й безмежне право панства... Неволя – скрізь неволя. Та й можливі, що на Тібрі, що на Неві, – однакові... Лукреція ж – звичайна покритка, збезчещена жорстоким паном... Скільки таких дівчат у Петербурзі, по селах, там на Україні!..” [4, с. 112 – 113].

Ідучи на допит до Дубельта, Шевченко пригадує рядки з “Енеїди”:

“Тепер Еней убрався в пекло,
Прийшов зовсім на інший світ;
Там все поблідло і поблекло,
Нема ні місяця, ні звзд...” [4, с. 162].

Самопорівняння Шевченка з Енеєм не випадкове. Пройшовши всі кола пекла, Тарас не тільки збагатився безцінним досвідом, але і став легендою. Надзвичайно важливим є й те, що Шевченка його друзі й послідовники поза очі називають Прометеєм – титаном, яким приніс людям животворний вогонь, здобувши за це нелюдське покарання від можновладців, у колі яких він міг розкошувати, якби лиш упокорився.

Отже, образи-символи в художньо-біографічному романі Василя Шевчука “Син волі” мають філософську змістову наповненість, допомагають створити цілісний образ головного героя твору, влучно схарактеризувати його оточення, розкривають авторське ставлення до зображуваного в романі. У диалогі символи за оцінним навантаженням поділяються на позитивні та негативні. Окрім того, у творі наявні біблійні символи, образи-символи українських народних героїв, образи греко-римської міфології.

Подальше дослідження цієї теми є перспективним й увійде до кандидатської дисертації авторки.

Література

- 1. Українська літературна енциклопедія:** В 5 т. / Редкол.: І. Дзеверін (відп. ред.) та ін. – К. : “Українська Радянська Енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2 (Т. 1 – 1988): Д – К. – 576 с.
- 2. Ярута Н.** Деякі проблеми класифікації сучасної біографічної прози / Н. Ярута // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. – 2001. – № 8 (40) серпень. – С. 114 – 119.
- 3. Літературознавчий словник-довідник** / За ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. Теремка. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с. – (Nota bene).
- 4. Шевчук В.** Син волі: [роман у двох книгах] / Василь Шевчук. – К. : Дніпро, 1989. – 715 с.

Шевердіна А. П. Образи-символи в художньо-біографічному романі Василя Шевчука “Син волі”

У статті аналізуються позитивні й негативні символи в діалогії В. Шевчука “Син волі”, біблійні образи-символи, образи-символи українських народних героїв, греко-римської міфології, визначається функція символів у творі.

Ключові слова: художня біографія, символ, позитивні символи, негативні символи.

Шевердина А. П. Образы-символы в художественно-биографическом романе Василия Шевчука “Сын воли”

В статье анализируются позитивные и негативные символы в диалогии В. Шевчука “Сын воли”, библейские образы-символы, образы-символы украинских народных героев, греко-римской мифологии, определяется функция символов в произведении.

Ключевые слова: художественная биография, символ, позитивные символы, негативные символы.

Sheverdina A. P. Images-symbols in the artistically-biographic novel by Vasiliy Shevchuk “The son of the freedom”

This article analyzes the positive and negative symbols in dilogy by V. Shevchuk “The son of the freedom”, the biblical images-symbols, symbolic images of Ukrainian folk heroes, of Greco-Roman mythology, it determines the function of the symbols in the work.

Key words: artistic biography, symbol, positive symbols, negative symbols.

Література рідного краю

УДК 821.161.2 – 311.6.09

В. П. Біляцька

“ЕПІЧНИЙ СТИЛЬ” РОМАНУ У ВІРШАХ М. ТЮТЮННИКА “МАРУСЯ БОГУСЛАВКА”

Легендарна дівчина-бранка “Маруся, попівна Богуславка” не залишала байдужими митців слова, особливо з другої половини ХІХ століття. Цей образ творчо інтерпретувався в різних жанрах художньої літератури на тлі правдивих картин історії українського народу в боротьбі проти іноземних загарбників. Не зникає інтерес до постаті Марусі Богуславки й сьогодні, до нього звернувся й письменник з Луганщини, Микола Григорович Тютюнник, автор більше двадцяти книг оповідань, повістей, романів і поетичних перекладів. Особливу популярність приніс йому історичний роман у віршах “Маруся Богуславка”, написаний у 2007 році, а в 2009-му вже витримав 4-те видання й має багато прекрасних відгуків класиків сучасної української літератури, авторитетних літературознавців, захоплених читачів.

Як правило, більшість творів про Марусю Богуславку мають однойменну назву з народною думою – історична драма “Маруся Богуславка” (І. Нечуй-Левицький), поеми “Маруся Богуславка” (П. Куліш, Є. Згарський, М. Семенко), історико-побутова драма “Маруся Богуславка” (М. Старицький), роман “Маруся Богуславка” (І. Багряний), історичний роман у віршах “Маруся Богуславка” (М. Тютюнник). Народна дума “Маруся Богуславка” визначає концепцію художніх творів, наявна підтекстово, є своєрідним естетичним орієнтиром при творенні характеру героїні й сюжету. Та й автор історичного роману у віршах “Маруся Богуславка” Микола Тютюнник на початку твору пише, що прочитавши думу, він так зримо побачив небесної краси бранку, що не міг розлучитися з нею до останнього рядка свого роману, підказуючи читачам, що основа твору фольклорна. М. Плісецький зазначає, що ця дума не є найпопулярнішою в народній традиції, але завдяки її “драматизму й гострому психологізму ставала особливо часто об’єктом розробки в різних видах мистецтва” [11, с. 129].

За визначенням С. Єрмолаєнко, фольклор завжди виступає необхідним конструктивним складником художніх історичних творів, бо є своєрідним супутником історії. “Звертаючись до давноминулих часів, до подій, віддалених віками, письменник, як правило, настроюється на високій епічний стиль, а для цього багато дають і народні пісні, й легенди, і крилаті вислови” [5, с. 210].

З перших рядків роману ми дізнаємось, що головна героїня, Маруся уже п'ятий рік перебуває в неволі, у турецький полон потрапила ще “зеленою, як листок капусти” [13, с. 14], і далі Богуслава “...ніде й ніколи не була” [13, с. 88], але їй довелося пройти нелюдські випробування разом з іншими бранцями:

Схопив мене, катюга, за волосся
І, як щеня, – в смердючий чорний трюм!
А там людей – неначе оселедців!
І в кожного ж не те, так те болить.
Дадуть води – й горобчик не нап'ється,
А треба ж на три сотні розділити! [13, с. 15].

Умови, у яких перебувають герої роману в неволі, суголосні жахливим описам перебування невольників у народних думках, адже думи – “...обличчя нації, історичний вираз її зрілості, стійкості та єдності, ознака утвердження того важливого для кожного народу суспільно-політичного стану, який називають самосвідомістю, відчуттям свого місця у світовій історії” [10, с. 5]. Для дум “Невольники”, “Невольники на каторзі”, “Дума про невольників”, “Плач невольника” та інших характерна відсутність епічної дії, конкретного героя, в основному це бранці, які “кайданами бряжчали”, [4, с. 54], у “темниці кам'яній” “...тридцять літ у неволі пробувають, / Божого світу, сонця праведного у вічі собі не видають” [4, с. 64] і їм “турецька бусурменська неволя ...на руках і на ногах залізо й тіло об'їла” [4, с. 64].

Подібну картину читач уявляє зі сторінок твору М. Тютюнника. Коли Маруся відкрила темницю, у якій перебували козаки, щоб випустити їх на волю, вжахнулася, бо перед нею стояли:

Такі худі, такі зболілі, бідні,
І кожен, як скрипуча та гарба.
А що вже виглядають страшно блідно,
Мов крейда з прикінцевого горба..
І тільки очі, смілі, горді очі,
Як свічечки, палають на лиці [13, с. 152].

За жанром досліджуваний твір – роман у віршах (визначення автора). Розглядаючи методологію дослідження роману, М. Бахтін писав, що значно цікавіші й послідовніші ті нормативні визначення роману, які роблять самі романісти, “...визначаючи певну романну різновидність і оголошуючи її єдино правильною, потрібною й актуальною формою роману” [2, с. 99].

Роман у віршах як жанр, на думку З. Голубевої, не перехідна форма від поеми до прозового роману, а свідчення його “надзвичайно широких природних можливостей”, відмінність чи спорідненість між ними слід звичайно, шукати не в тому, як написаний твір, а в тому, про що він: “...як глибоко проникає він у життя, як широко відтворює його, до яких філософських, соціальних та політичних висновків приходять. При такому розумінні жанрової природи поеми та роману у віршах

одразу стає помітною істотна різниця що існує між ними і у виборі теми, і в характері конфлікту, і в героях, і в засобах відображення людської вдачі” [3, с. 44].

У творі єдина віршована форма, багатство думок і проблем, події відбуваються в XVII столітті переважно в Україні та Туреччині. Сюжет твору розгортається на тлі важливих історичних подій, пов'язаних із боротьбою українського народу за державність, за визволення рідної землі від соціального й національного поневолення. У романі дві сюжетні лінії, які взаємопереплетені – доля Марусі Богуславки, яка потрапила в полон і випустила українських бранців з турецької неволі, і доля України XVII століття. Однойменна назва роману у віршах і думи налаштовує читача на сюжет думи “Маруся Богуславка”, уявляється, що мова піде й у романі більшою мірою про спустошливі турецько-татарські набіги, ідеться ж більше про історичні події в Україні, внутрішні негаразди, зраду, як з боку “сусіда”, так і самих синів-українців. Перевага надається епосу.

На думку М. Бахтіна, епічне абсолютне минуле є єдиним джерелом і початком для майбутнього. З епосу з'явилася епічна поема й епос переріс у роман. “Епічний матеріал трансформується в романний... Епічний світ абсолютного минулого самою своєю природою недоступний особистому досвіду і не допускає індивідуально-особистої точки зору й оцінки... Абсолютне минуле... як єдине джерело її, визначає і характер епічної дистанції, тобто третьої конститутивної риси епопеї як жанру” [2, с. 105].

М. Тютюнник у романі у віршах порівняно із текстом думи суттєво розширив історичний простір твору, по суті, модифікував і філософськи обґрунтував нову ідейно-естетичну концепцію, пов'язану не лише із образом Марусі Богуславки, а й із самою сутністю історичного часу, адже за жанром це історичний роман. Наприклад, з 12 частин твору назви чотирьох – “Андрусівська змова”, “Похід на хана”, “Майдан”, “Кафа” уже налаштовують читача на масштабні історичні картини. Деякі події в романі подаються з історичною *достовірністю*, вказуються конкретні дати (в основному це 1667 рік), деякі носять *узагальнюючий* характер, читач сам визначає час.

Зокрема, друга частина починається історичною довідкою, що в 1667 році у “...білоруському селі Андрусові було укладено таємну угоду між Росією і Польщею без участі української сторони” [13, с. 21], якій автор дає художню інтерпретацію:

Яка ж тоді Вкраїнонька до Дону,

Коли її знов ладні шматувать?...

Бо змова ця – Переяславу зрада!

І правдоньки ж ніде не відшукать [13, с. 21].

Провідним у цій частині, як і в цілому в романі, є мотив *зради*. Московські бояри підписали угоду, а гетьману Бог розуму не дає прийняти правильне рішення. Головне – нащадки забули, що вчили “...з

прадавен люди, / Що перш за все шанується своє” [13, с. 25]. Автор у ліричних відступах роздумує про переваги буття в Україні: вибори гетьмана, козацтво, а в старшого сусіда – “Москва давно змішалася з поганством, / Де навіть Віра нижча за царя!” [13, с. 25]. Письменник наводить переконливі докази того, як стало “краще” жити українцям після підписання Переяславської угоди, всі повинні чинитися закону й наводить 6 пунктів (з “Історії Русів”), яких повинні дотримуватись українці, художньо коментуючи їх у тексті:

І лазять по коморах, наче вурки,
Худобу так очима і пасуть!...
А то буває, що й останню курку,
Зі сміхом, до реєстру занесуть [13, с. 27],

тобто “жнуть, не сіявши”. М. Тютюнник наголошує, що після підписання угоди 1654 року український народ не здобув захисника в особі “старшого брата”, а навпаки, потрапив “під ціпи”, піддався законному знущанню. Ще перед Андрусівською угодою поповзли “чорні вісті”:

Москва, мовляв, злигалася з ляхами,
Про що попереджав колись ще й Хмель.
Невже для неї й досі ми лиш “хами”
З “окраєнних полуденних” земель? [13, с. 24].

Для того, щоб реальніше відтворити криваві сторінки історії України, автор подає їх у *спогадах* героїв. Наприклад, дід Марусі Богуславки, Максим Загреба, згадує, як він ще зовсім юним, потрапив до загону Северина Наливайка. Вустами дев’яностолітнього “козарлюги” декількома строфами письменник зумів передати любов українців до “народного гетьмана”, який підняв “голоту” за власну волю, пройшов “спаплюжену поляками” Волинь й частину Білорусі:

Погнав війська, щоб стать на перепоні.
Повстанці йшли і верхи, і саньми...
І не було ж байдужих чи сторонніх,
Калічка – й той мостився між людьми! [13, с. 69].

Події в Україні 1591 – 1596 років асоціюються в пам’яті сучасників з особою Северина Наливайка, одного з найяскравіших представників активної й найпомітнішої частини козацтва. Докладні відомості про народного месника пов’язані із Солоницькою битвою, полонем і його стратою. Події в урочищі Солониця стали воістину символом мужності й героїзму основної маси повстанців і чорної зради частини козацької старшини. Ціною життя Северина Наливайка, отаманів Шаули та Шостака козацька старшина намагалася виторгувати прощення в польської шляхти, але повстання закінчилося масовим знищенням не тільки козаків, а й жінок, дітей, простих селян.

Художню інтерпретацію тих подій автор подає у *спогадах* матері Богдана Шабленка, Ярини, де постають картини розправи ляхів над козаками їх дружинами й дітьми у Варшаві:

З’явився хтось закутаний плащем...

Й сокирою почав... четвертувати!...
Бо як не вмере холоп від цих тортур –
То можна буде потягнути й жили!...
Козацькі жіночки заголосили.
Ляхи свої шаблюки – наголо!
Та й ну сікти нещасних їх щосили!
Таке іще не снилося вікам.
А потім відрізали білі груди
І тицали в обличчя козакам...
З плачем маленькі діти розповзлись,
Та й їх не пожаліла шляхта клята!...
І кидали на грати – на вогонь! [13, с. 60].

Закованого в кайдани Наливайка з козаками провели вулицями Львова, демонструючи свою перемогу та зверхність. А потім – цілий рік знущань і тортур у Варшавській в'язниці, у якій була підготовлена передсмертна сповідь в'язня, текст якої, на жаль, не зберігся. Страта Северина Наливайка відбулася у Варшаві 11 квітня 1597 року. Всі посольські джерела відзначають, що його було четвертовано, а у вітчизняних літописах даються інші версії, але вони засновані на легендах і переказах, а не на достовірних фактах і виявляють ставлення літописців до тих давніх подій і особи ватажка, котрий став улюбленим образом різних за жанром фольклорних творів.

У романі М. Тютюнник узагальнено подає картини художньо освоєного минулого, поразок, в основі яких – *зрада*:

Іще летять до тебе вої роєм
І не почути жодної хули.
Та не забудь, великий наш героє –
Між українців є таки й хохли!
А то такі вже, люди кажуть, птиці –
В чию завгодно можуть дудку дуть.
Й не виродки, можливо, й не убивці,
Але за гроші й матір продадуть [13, с. 70].

Про нерозривний діалектичний зв'язок між історичною й художньою істинами, які не завжди лежать на поверхні, а документальні свідчення часом мають суперечливий характер, слушно писав М. Сиротюк: “Вірне розуміння письменником історичної дійсності допомагає йому яскравіше, у досконаlih мистецьких формах відтворити її, тобто сприяє глибшому виявленню правди художньої. Історична фальш, як правило, веде до фальші художньої, а в художньо безпорадній, немічній формі неможливо висвітлити історичну істину..., у мистецькому творі існує цільний у своїй єдності комплекс – правда історично-художня” [12, с. 6].

Шоста частина “Майдан” розповідає про події через 4 роки після козацької Чорної ради 1663 року, тобто про 1667 рік. Вибори постають у *спогадах* героїв-очевидців, які сподівались:

...навіки шезнуть кривда і олжа!
Та згодом зрада гетьманом майдану
Всіх цих людей заріже без ножа [13, с. 87].

Оцінка тих подій подається устами не одного героя: як вибрали гетьмана, підкупництвом і зрадою, таке й життя стало в Україні після виборів. Тому старий Загреба, проводжаючи козаків у похід, бажав їм бути обережними, повернутись неушкодженими й шепотів:

Воно ж давно не ті вже й запорожці,
І гетьмани, дивіться там, не ті.
Колись туди збігались відчайдухи
І клали за Вкраїну живота.
А зараз, чути (навіть в'януть вуха!)
Гультьяй злодюга й інша сволота! [13, с. 76].

Письменник у романі у віршах “Маруся Богуславка” “прагне образно відтворити історичну епоху, тобто подати її в конкретно чуттєвих живих картинах. Він ніби вводить нас у далекий час і владно змушує жити в ньому, пройтися його проблемами, його духом, спілкуватися з історичними і неісторичними (тобто вигаданими самим автором) людьми. Звичайно ж, митець буде свій твір на історичних реаліях. Але, хай не бентежить нас те, що він часто домислює персонажі та події – тобто вводить у твір те, чого в дійсності й не було” [9, с. 3]. Оскільки це історичний роман, то читач зустрічається з такими історичними постатями, як Наливайко, Хмельницький, Брюховецький, Многогрішний, Сомко, з містами Смоленськ, Переяслав, Глухів, Богуслав, село Опішня, навіть деякі події конкретизує в дужках, цим самим вводить читача з художньої правди в історичну:

(Так і сталося. Наприкінці 80-х
Семен Палій з полковниками:
Богуславського полку Самійлом Самусем,
Корсунського – Захаром Іскрою
Та Брацлавського – Андрієм Абазиним
очолив народне повстання за приєднання
до Лівобережної гетьманської України,
звільнивши Богуслав, Корсунь, Лисянку
від польського поневолення) [13, с. 75].

“Рівень історизму художнього твору, – пише М. Ільницький, – визначається не тільки образністю автора з тими подіями і процесами, які стали об'єктом його художнього зображення, а й новизною їх прочитання, глибиною осмислення” [6, с. 68]. Літературознавець звертав увагу на необхідність закладення митцем в історичний твір компонентів, актуальних для майбутнього, що залежить від рівня історичного мислення автора. “Історія завжди спрямована в майбутнє, тому тут на перше місце виступає момент зв'язку, переходу від однієї епохи до іншої, потреба розкрити спадкоємність прогресивних ідей, показати живий зв'язок минулого і сучасного” [6, с. 152].

Оскільки події відбуваються в Україні в середньовіччі, то не міг автор обійти й такий факт життя народу, як *чарівництво* про яке говориться і прямо, і натяками. Від почутих розповідей про “козаків, про відьом, про Ковбасу” [13, с. 92], до застережень:

Ти не жартуй! Он на хресті дороги
Учора, знаєш, як гавкун зле вив [13, с. 91].

Подається загальна картина життя й побуту XVII століття:

Немов чиясь пересторога
Про зустріч з невідомим злом,
Хрестом розкинулась дорога.
Тут часто чути шелест крил,
Яких уздріть не можуть люди [13, с. 51].

Про долю Марусі читач здогадується після застереження Горпинихи, яка одного разу сумно похитала головою, бо побачила її нелегке життя бранки:

– Таке дівчатко... – гомонить з собою, –
Й така недоля... – стиха промовля [13, с. 30].

У Богуславі знали: зустріти Горпиниху, то уже біда, не чекаючи, що вона скаже. Всі вважали її чаклункою, сторонилися, а вона приречена була нести свій хист, як “жебраки оклунки” [13, с. 31]:

І як Христос, за кожного страждаю,
У кого вбачу горе на лиці.
А ви чомусь усі до мене боком,
І лаєте, і лаєтесь дарма.
Чи через те, що я єдиним оком
Все бачу далі, ані ж ви – двома? [13, с. 31].

Богдан покохав Марусю з першого погляду й не міг нічого з собою вдіяти, зрозумів, що розлюбити її не зможе, хоч “забігай в чужі краї / або проси нечисту силу” [13, с. 52], вона ще майже дитина, а в нього почуття палкі. Збирався в похід на хана й себе картав за романтизм:

Бо з цим коханням, як причинна,
Почнеш метеликів пасти [13, с. 54].

Парубок хотів позбутися цього почуття та тільки подумав, як чиясь голова, чи то яйце перед ним покотилась і почала щось белькотати [13, с. 55].

Отже, фантастичність, образність письменник подає для створення емоційного тону розповіді, його психологізації. Опису ворожінь, заклинань чи інших таїнств у творі немає, фіксується уже результат.

У долі Марусі не малу роль теж відіграла *зрада*. Спочатку ми дізнаємось про сусіда Ковбасу, який був серед тих, хто зрадив Наливайка, а тепер:

Якщо когось не вдурить до обіда,
То й ложка не полізе йому в рот!

Перед ляхами стелиться травою...
І кажуть, що злигався з татарвою,
Що краде й перепродує дівчат! [13, с. 90].

Закінчується роман у віршах подібно до сюжету думи – відкритим фіналом. Адже в думі не говориться про покарання героїні за те, що вона випустила козаків, і це дало змогу письменникам завершувати твір згідно свого творчого домислу, художньої фантазії. Маруся прохає “города Богуслава не минати”, передати, щоб батько:

Грунтів, великих маєтків нехай не збуває,
Великих скарбів не збирає,
Та нехай мене, дівки-бранки,
Марусі, попівни Богуславки,
З неволі не викупає,
Бо вже я потурчилась, побусурменилась
Для розкоші турецької,
Для лакомства нещасного [4, с. 66].

У жодному варіанті дум (записано в 12 варіантах переважно на Полтавщині) не засуджується той факт, що героїня зрелась християнської віри, Маруся символізує тих, хто не з власної волі залишив Україну й духовно завжди разом з нею. Цим зізнанням авторам думи вдалось передати “стан душі героїні у хвилини прощання з козаками” [8, с. 94]. П. Житецький писав, що почувши “лакомство нещасне”, ми мимоволі піддаємось “обаянію ея словъ, въ которыхъ слышится мольба о состраданіи къ ея немощі” [7, с. 142].

Роман у віршах М. Тютюнника закінчується XII розділом “Зустріч і прощання” епіграфом з однойменної думи. Маруся випускає в’язнів з темниці:

Все ж відчинила. Із колючим скрипом.
Дзвенять ключі в натруженій руці.
І ледь сама не задихнулась криком,
Уздівши навіч цих живих мерців! [13, с. 52].

Вона не може повернутись в Україну, бо вагітна й просить коханого Богдана порадувати батьків, що жива:

Як я хотіла б теж на Україну,
Та хто ж мене привітить... отаку?!!
То ж прощайте, рідні, і пробачте!
Не знаю, що тепер мене чека...
Іздертись б на цю страшенну башту,
Та головою зверху – сторчака! [13, с. 156].

Вона роздумує перед “останньою пугтю” чи зізнатись про свій стан, може покарання буде милостивіше за скоєний вчинок. І знову читач, як в народній думі, буде вимальовувати подальшу долю героїні з позитивним сюжетом, бо хочеться вірити, що легендарна дівчина-бранка “Маруся, попівна Богуславка”, з якою не хоче прощатись не тільки автор, а й читач, захоплюватиме своїм вчинком не одне покоління.

Отже, у романі у віршах М. Тютюнника переважає епічний стиль, бо сюжет твору розгортається на фоні важливих історичних подій, пов'язаних із боротьбою українського народу за державність, за визволення рідної землі від соціального й національного поневолення. Однотипна назва роману у віршах і народної думи налаштовує читача на сюжет думи, але автор суттєво розширив історичний простір твору, модифікував і філософськи обґрунтував нову ідейно-естетичну концепцію, пов'язану не лише із образом Марусі Богуславки, а й історичними подіями XVII століття.

Література

- 1. Александрова Л. П.** Советский исторический роман: типология и поэтика / Л. П. Александрова. – К. : Вища шк., 1987. – 158 с.
- 2. Бахтин М.** Эпос и роман (о методологии исследования романа) / М. Бахтин // Вопросы литературы. – 1970. – № 1. – С. 95 – 121.
- 3. Голубева З. С.** Про становлення жанру роману в українській літературі / З. С. Голубева // Радянське літературознавство. – 1967. – № 1. – С. 34 – 45.
- 4. Думи** / Упор. Г. А. Нудьга. – К. : Рад. письменник, 1969. – 354 с.
- 5. Єрмолаєнко С. Я.** Фольклор і літературна мова / С. Я. Єрмолаєнко. – К. : Наукова думка, 1987. – 246 с.
- 6. Ільницький М. М.** Людина в історії: (сучасний історичний роман) / М. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 359 с.
- 7. Житецький П.** Мысли о народных малорусских думах. П. Житецкого. – К. : Типографія Г. Т. Корчак-Новицкого, 1893. – 315 с.
- 8. Кирдан Б. П.** Украинские народные думы (XV – начало XVII в) / Б. П. Кирдан. – М. : Академия наук СССР, 1962. – 286 с.
- 9. Ключек Григорій.** Історичний роман Ліни Костенко “Маруся Чурай” / Григорій Ключек. – Кіровоград : Степова Еллада, 1998. – 52 с.
- 10. Нудьга Г.** Народний поетичний епос України / Г. Нудьга // Думи. – К. : Рад. письменник, 1969. – С. 3 – 54.
- 11. Плісецький М. М.** Українські народні думи: сюжети і образи / М. М. Плісецький. – К. : УКСП “Кобза”, 1994. – 364 с.
- 12. Сиротюк М. Й.** Український радянський історичний роман. Проблеми історичної та художньої правди / М. Й. Сиротюк. – К. : Вид. АН УРСР, 1962. – 266 с.
- 13. Тютюнник М.** Маруся Богуславка. Історичний роман у віршах / Микола Григорович Тютюнник. – Луганськ : Світлиця, 2009. – 159 с.

Біляцька В. П. “Епічний стиль” роману у віршах М. Тютюнника “Маруся Богуславка”

У статті розглядається історичний роман у віршах М. Тютюнника “Маруся Богуславка”, у якому автор суттєво розширив історичний простір твору порівняно з народною думою, модифікував і філософськи обґрунтував нову ідейно-естетичну концепцію, пов'язану не лише із образом Марусі Богуславки, а й сутністю історичного часу.

Ключові слова: роман у віршах, Маруся Богуславка, епос, жанр, дума, історія, спогад.

Беляцкая В. П. “Эпический стиль” романа в стихах Н. Тютюнника “Маруся Богуславка”

В статье рассматривается исторический роман в стихах Н. Тютюнника “Маруся Богуславка”, в котором автор значительно расширил исторический простор произведения сравнительно с народной думой, модифицировал и философски обосновал новую идейно-эстетическую концепцию, связанную не только с образом Маруси Богуславки, но и сущностью исторического времени.

Ключевые слова: роман в стихах, Маруся Богуславка, эпос, жанр, дума, история, воспоминание.

Biliatska V. P. “Epic style” of the novel in poems by M. Tiutiunnyk “Marusia Boguslavka”

This article reveals a historical novel in poems of M. Tiutiunnyk “Marusia Boguslavka” in which the author broadened a historical space comparing with a folk duma, modified and grounded philosophically a new ideological aesthetic conception which connected not only with the image of Marusia Boguslavka but also with the essence of the historical time.

Key words: novel in poems, Marusia Boguslavka, epic, genre, duma, historical, remembrance.

УДК 821.161.2 Р – 3.09

О. О. Стадніченко

**ЛІТЕРАТУРА ЗАПОРІЗЬКОГО КРАЮ:
ПОЕТИЧНИЙ ВСЕСВІТ АНАТОЛІЯ РЕКУБРАЦЬКОГО**

Літературне Запоріжжя як складова частина літературно-культурного розвитку – це явище багатогранне і різнопланове. Коли говоримо про літературне Запоріжжя, то перед нами постає барвиста панорама, представлена іменами непересічних літераторів: від кобзарів-лірників, що закладали підґрунтя нашої духовності, відомих постатей в історії української науки, літератури, культури, які репрезентували наш край наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст., письменників ХХ століття, у період активної творчості яких склалася так звана “школа запорізької поезії”, до якої входили Микола Лиходід, Анатолій Рекубрацький, Олександр Стешенко, Олександр Абліцов, Геннадій Літневський, Григорій Лютий, Василь Моруга та ін. до молодих літераторів початку третього тисячоліття, таких несхожих на попередників, які вже встигли по-іншому

осмислити сьогодення і своєю творчістю відкрити літературний процес ХХІ ст.

Літературне краєзнавство, розвиток якого нині є особливо актуальним, має виконувати своє основне завдання: пильно спостерігати за розвитком літературного процесу в конкретному регіоні, вчасно помічати яскраві неординарні постаті в красному письменстві, вивчати і осмислювати їхню творчість, тим самим, ніби складаючи пазли, заповнювати “периферійні” лакуни в розвитку українського літературного процесу.

Постать поета, прозаїка, публіциста і гумориста Анатолія Захаровича Рекубрацького добре знана не тільки в Запорізькому краї, а й у всеукраїнському масштабі. На жаль, доля розпорядилась так, що вивчати його творчий доробок доведеться після того, як, нещодавно, 7 жовтня 2011 року він тихо відійшов за обрій на спочин.

Степовик від народження, українець не за призначенням, а за сутністю і духом, тихий мудрець з народу із влучним прізвиськом “Ворожбит”, жив серед простих людей скромно і ненав’язливо, без претензій на супергеніальність і зверхність, будучи щасливим від того, що любить все прекрасне і земне, і говорить людям правду.

Анатолій Захарович Рекубрацький народився 21 листопада 1945 року. Дитячі та юнацькі літа провів у с. Комиш-Зоря Куйбишевського району Запорізької області. Вірші почав писати з раннього дитинства. По закінченню школи вступив до Запорізького педінституту на українське відділення філологічного факультету. З третього курсу був призваний до війська. Після служби – знову навчання в педінституті. У 1975 році вийшла перша книга поета “Сурми”, яку високо оцінила майже вся центральна преса України. Уже тоді вірші Анатолія Рекубрацького відзначалися вмінням передати найневловиміше – настрій, момент душевного спілкування з природою, світом дитинства. 1975 року він був прийнятий до Спілки письменників СРСР. Лауреат літературної премії ім. Миколи Нагнибіди за книгу “Люди моєї пам’яті”.

Віршам Анатолія Рекубрацького притаманна ліричність, інтимність, ніжність, пісенна мелодійність, у той же час патріотичність і справжній козацький гумор. Тож і не дивно, що багато з них стали піснями, покладені на музику композитором Анатолієм Сердюком. Його перу належать книги: “Сурми”, “Люди моєї пам’яті”, “Поверни мені той листопад”, “Наснись мені”, “Феєрверк”, “Апельсини з дірками”, двотомник вибраних творів “Не догорить свіча по Україні...” (поезія) та “Боли мені, Українонько, боли...” (проза).

Складний і доволі тернистий шлях у житті й літературі судився тому поколінню, до якого належить Анатолій Рекубрацький. Непросто було розпочинати творчу діяльність у той час, коли на тлі всезагального оспіванізму уперто не помічалися ті суспільні явища, що були притаманні тогочасному режиму. Саме тоді довелося входити в літературне життя і

Анатолію Рекубрацькому, і Олександрю Стешенку, і Геннадію Літневському, і Григорію Лютому, і Олександрю Аблицову і багатьом іншим молодим літераторам в інших містах великої країни, що іноді нагадувала суцільний політичний табір.

Саме зважаючи на внесок покоління шістдесятників та постшістдесятників у справу збереження національної пам'яті, варто почати огляд лірики Анатолія Рекубрацького з громадянських мотивів. Звісно, тема України звучала у творчості поета завжди, а з кінця 1980-х років з'явилися нові, свіжі нотки в розкритті цієї теми, коли нарешті кожен небайдужий зміг вільно брати участь у розбудові молоді незалежної держави. Поет намагався нагадати читачеві, що ця спроба – вже третя, і що *“Третій раз ми із попелу знову постали, / третій раз заспівали у наших гаю солов'ї, / Третій раз ми йдемо до правічного свого Начала, / Третій раз очищаєм джерела вкраїнські свої. / Третій раз понад світом встає Україна...”* [1, с. 26].

Оптимістичне зауваження, що *“трійню люблять і люди, і Бог”* [1, с. 26], переконання, що *“козацька душа не вмира”* вселяють оптимізму у вірші *“Третій марш”* попри тривогу, викликану катаклізмами сьогодення, зокрема у вірші *“Свіча надії”*: *“Ми ж так її хотіли. / Для онуків. / Грозтягли. / Оглянетесь – нема!”* [1, с. 199].

Втім, залишається надія, що *“молодші прийдуть нову (свічу) запалить”* [1, с. 99] – нову свічу, з якої врешті постане світло справжньої України, яка об'єднає тих, хто не збайдужів і не зневірився: *“Так незнайомі / Вчувають єдність, / Коли єдину / Співають пісню”* [1, с. 98].

Відчуття реальності поет не втрачав. У його творах – світ, де *“на тезу є сто антитез”* [1, с. 135], і де *“кожен диктор. / Вже нікому слухать, / Навіть клацнути вимикачем”* [1, с. 135]. Уважний спостерігач не може не помітити, що дехто продовжує *“кроїти на себе історію”* і *“ладнати нечистому крильця”*. Тим більше повз це не міг пройти поет, який до того ще є й політичним оглядачем у газеті. Проте в його оптимістичні прогнози хочеться вірити (до речі, серед знайомих Рекубрацький мав прізвисько *“Ворожбит”*): *“світ не вмере”* (*“Втеча”*) [1, с. 135]. Певно, все буде гаразд, якщо є люди, для яких *“наша земля, наша мова рідна / Ніколи не буде – факультатив”*, як стверджував поет у вірші *“Екзамен”* [1, с. 137]. Саме їм *“нести в майбуття / Синє небо і жовту пшеницю”* – читаємо у вірші *“Третій марш”* [1, с. 26]). Але сумніви не полишають поета, і в нього виривається часом зболений заклик: *“Не спалить Україну в огні!”* [1, с. 30]. Хотілося б проте не зневірився в тому, що автор проголошував у поезії *“Не тільки про дерева”*: *“І в смерті дерева також не встають на коліна, / І ми Україну таки здіймемо над собою”* [1, с. 93].

До громадянських мотивів близько стоять мотиви історичної пам'яті, відбиті найбільше у віршах на козацьку тематику. Для них характерні пісенна мелодійність і справжній козацький гумор, тож і не дивно, що деякі стали піснями (*“Козацькі заручини”*, *“Неподільна*

булава”). Гумор, проте, не заважає помітити глибоке переконання автора, що *“Булави не можна поділити, хлопці, / Україну також не дамо ділити, / Доки буде жити дух наш запорозький, – Доки Україна буде в світі жити!”* [1, с. 193].

Інший аспект проблеми висвітлює вірш “Легенда про козацьку церкву” – презирство до тих, що *“Україну чужинцям здали не в бою”* [1, с. 63], сусідить тут з упевненістю, що коли *“Україна здобуде свободу свою”*, зниклий храм на козацькій Хортиці стоятиме знову. Символічним є заклик будувати храм – хто має вуха, той чує.

Тема історичної пам’яті постійно перегукується у віршах Анатолія Рекубрацького з темою війни. Син фронтовика, дитина повоєнного часу (адже народився в 1945-му), поет зростав, з дитячою цікавістю сприймаючи нові враження. Дитячі спогади змінюють події сьогодення, що також не можуть позбутися відголосків війни. Найбільш показовим, і, мабуть, одним із найсильніших за емоційним впливом є вірш “Дезертир” [1, с. 171]. Життєвою основою його є реальна історія людини, яка просиділа в схованці близько 20 років, не знаючи, ані що відбувається в світі, ні як той світ сприйме його появу. Анатолій Рекубрацький-журналіст майже одразу поступився місцем поету: надто вже цікавою була історія. Творча уява художньо опрацювала сюжет. Вірш починається закликом: *“Вилазьте, діду! Залпи не гримлять. / Не дибляться під насип ешелони”* [1, с. 171]. Проте світ, якого довгі роки не бачив цей *“печерний житель / У двадцятій вік”* [1, с. 171], навряд чи радо сприйме цю “появу” – світ, де й голова сільради – фронтовик, і банщик Омелько – інвалід війни, і в кожній хаті – портрети загиблих, а в Секлети – їх аж тринадцять. Заклик *“Вилазьте!”* повторюється в кінці вірша, що підсилює враження: не варто вилазити навіть для того, щоб бути *“діткам у наочність, як не потрібно жити в цьому світі”* [1, с. 171], паплюжити пам’ять загиблих і викликати справедливий гнів живих. Відтворення цих картин у поезії “Переправа” врешті приводить поета до філософського осмислення далеких подій війни, коли все було полито кров’ю народу, який захищав свою землю, і до розуміння того, чому *“українське жито / Нестерпно так пахне життям”* [1, с. 162].

Дуже помітним у ліриці Анатолія Рекубрацького є мотив рідної природи, який часто переплітається з іншими, підсилюючи враження і створюючи відповідний настрій і приходять у сни та вірші: *“І знову осінь / Мене вколисує, / Хмарин латаття Вгорі сплелось, / Ліани хмелю – Застиглі блискавки...”* [1, с. 191]. А ось – інший пейзаж, уже запорізький: *“А у Дубовім гаю / Відшуміли уже листоleti, / А у дубовім гаю / Шурхотить під ногами зима”* [1, с. 162]. І знову – спогади дитинства у поезії “Нічна пригода”: *“За греблею, отам, де зріють маки, / Де три гектари неба і зірок... / Цвіркунів хорали...”* [1, с. 57]. До речі, переважають осінні мотиви: *“І знову осінь...”* [1, с. 91], *“Хоча й падав осінній лист...”* [1, с. 97], *“...ходжу в осіннє поле / Зустрічати вечори...”* [1, с. 85], – подібні приклади супроводжують роздуми поета,

зрідка змінюючись коротенькими весняними мазками: “...коли спадають тумани, / Які зіп’ють цей березневий сніг, / Струмками птиць весна тектиме в ранок...” [1, с. 203], “Спорожнілі громи відкотили по рейках райдуг... / Калатає весна в білі дзвони суцвітнього саду...” [1, с. 130].

Тема “малої батьківщини”, рідного села, односельців, батьків, батьківської хати є для А. Рекубрацького одним з найвагоміших мотивів творчості, для якого характерна трепетна щирість і якась особлива душевна вразливість, яку не зачіпають брутальні реалії життя. Людині завжди слід пам’ятати, що батьківська хата – альфа й омега її світу. Не можна без хвилювання читати вірш “Вулиця матерів”, на якій “ні в кого дітей нема” [1, с. 37], бо всі вийшли в люди й роз’їхались хто куди. З щемом перераховує поет “прикмети самотності”, пригадуючи, як колись матері були для них “кравцями, шевцями, суддями, лікарями і адвокатами” [1, с. 37]. Особливою любов’ю пронизаний образ матері – острівця надії серед божевільного сьогодення (“Вулиця матерів”). Спогади дитинства, переосмислені з позицій людини, яка сама вже має дітей, примушують схилитися перед жінкою, яка в страшні повоєнні часи змушена була ростити сімох дітей: “на ваші руки сім ротів дитячих” [1, с. 167] – і це в той час, коли сімейним святом була “премія стаханівська – п’ять картопелин” [1, с. 167]. Поет схиляється перед матір’ю, розуміючи, що “сім дипломів вузівських, / Скільки ж тоді ваших зморшок і сивин?” [1, с. 167].

Мотив батьківства і зв’язку поколінь досить помітний у творчості Анатолія Рекубрацького. Діапазон почуттів тут дуже широкий – від іронічного сприйняття батьківського обов’язку в поезії “Татодай” [1, с. 275]) до філософського осмислення того, що “Повторяємось у дітях, повторяємось... / Наче з пам’яті своєї проявляємось...” [1, с. 148].

Чи не з цього розуміння виникає і мотив проминушого і вічного часу, який постійно незримо поруч, коло якого невблаганне і разом з тим – необхідне для усвідомлення вічних цінностей: “Літа тепер стають усі моїми...” у поезії “Телепатичне” [1, с. 114], “Чи не час поїхати. / Пошукать по світу, де твої гріхи?” [1, с. 153]. На цьому шляху все стрімко змінюється – адже життя таке коротке. І все ж, не варто вірити, “що все оце – розчинне / В зрадливій літоплиновій воді”, бо кожен, хто прийшов на цю землю, може переходити за межу – “і усе-таки, щось залишать” [1, с. 32]. З відчуття часу, якщо воно сприйняте і осмислене, народжується зовсім інше ставлення до буденних явищ, зовсім інше сприйняття світу, яке веде до філософських узагальнень, тут важить не лише досвід пережитих років, не лише перебіг подій, а й уміння побачити івилучити найсуттєвіше, а потім – узагальнити.

Зовсім інші почуття викликають вірші про кохання. Стосунки ліричного героя і героїні – чисті, світлі, позбавлені брутальності і буденності. Це світ, де кожна зустріч – маленьке свято, навіть коли життя диктує свої умови. Ліричного героя не залишає впевненість, що “...на

побачення завжди приходять красивими...навіть трішки молодші і кращі, ніж є" [1, с. 142]. Мить зустрічі ніби випадає з реального життя: "Є сьогодні. І все. Є лиш доторк. Лиш подих. Лиш мить" [1, с. 142]. Це почуття настільки сильне, що якимось чином не думається про те, що "потім" таки настає і щемить. Недаремно для поета "це не просто любов, це таке невмоліме, як совість", тому й хочеться жити завжди юно і красиво – наче йти на побачення ("Клич любові"). Іноді любов залишається в пам'яті чимось невловимим: "Я не можу тебе пригадати, ти ж такою була, мов ніколи моя не була" [1, с. 108], призабутим сонячно-чистим ім'ям, помахом руки, власним віддзеркаленням у променистих очах коханої, з якою все життя разом саме тому, що – не разом. Такими бувають парадокси любові, які не так уже й просто спіймати і залишити назавжди в слові. Анатолію Рекубрацькому це вдалося. Зворушує багатолікий образ ліричної героїні, образ, що містить у собі і юну студентку, до якої герой готовий записатися до першого класу, коли вона стане вчителькою, як показано у вірші "Ішли удвох" [1, с. 45], і кохану дружину, яка вгадується за рядками вірша "Син" [1, с. 50], і її ж – ту, яка пройшла пліч-о-пліч все життя – уже не юну, але найріднішу. Іноді кохана буває жорстокою: "Як всі жінки, ти так уміла брати, що аж самій здавалось – віддаєш" [1, с. 143], але навіть тоді, "як ламається знаку рівняння щабель поміж слів: ненавиджу, кохаю", любов залишається найбільш прекрасним, сильним і щирим почуттям, хоч ліричний герой зізнається: "Я тобою / Колись-таки / Перецвіту. / Пересліпну. / І знов стану зрячим" [1, с. 41]. Але й після того слово збереже силу почуття, біль, радість, ніжність – цілу палітру почуттів, щоб хтось перегорнув сторінки книги – і знайшов щось близьке і знайоме. Адже "од любові неможливо бути стомленим" [1, с. 51], хоч про неї "уже все сказано" [1, с. 51]. Любов, взагалі, це початок і кінець всього сущого – не лише любов до жінки, а й до людей, життя, батьківщини.

Сам поет зізнавався: "Я ніколи не писав поезій, а тільки листи незнайомим людям... Життя – це вічний пошук однодумців і друзів із прагненням створити комфорт взаєморозуміння". Йому це вдалося. Бо він умів знайти той "ключик", який може відімкнути серце читача, бо він щирий у своїх поезіях і намагався просто знайти людей, яким близькі його почуття, роздуми, переживання, прагнення.

Вірний син України, Анатолій Захарович Рекубрацький, рівно, твердо ступав по обраному ним життєвому шляху, зберігаючи любов до свого народу і пошану до його світочів. Людина полум'яного темпераменту, творчого шаленства, Анатолій Рекубрацький залишив золоті розсипи своїх поезій, життєподібність та первісність своєї прози. Ці золоті розсипи є сонячною дорогою пам'яті поетові, який любив Україну, любив свій народ і поділяв його радості і скорботу. І справді, його чесне і щире слово несло людям правду про людину та світ, тому й тривожить душу, вчить любові до рідної землі й поваги до її історії, а ще

людської гідності, порядності й відповідальності за все, що відбувається довкола.

Література

1. Рекубрацький А. Недогорить свіча по Україні. Твори, вибрані майстрами / А. Рекубрацький // Рекубрацький А. З. Твори в 2-х т. – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2004. – Т. 1. – 316 с.

Стадніченко О. О. Література Запорізького краю: поетичний всесвіт Анатолія Рекубрацького

У статті розглядається творчість запорізького поета Анатолія Рекубрацького, здійснено аналіз основних мотивів, поетики лірики на матеріалі книги “Не догорить свіча по Україні”.

Ключові слова: лірика, мотив, аспект, тема, поетика.

Стадніченко О. А. Литература Запорожского края: поэтический мир Анатолия Рекубрацкого

В статье рассматривается творчество запорожского поэта Анатолия Рекубрацкого, произведен анализ основных мотивов, поэтики лирики на материале книги “Не догорить свіча по Україні...”.

Ключевые слова: лирика, мотив, аспект, тема, поэтика.

Stadnichenko O. O. Literature of Zaporizhzhya region: poetic world of Anatolij Rekubratskyj

Zaporizhzhya writer Anatolij Rekubratskyj's works are considered by the author of the article. It is paid attention to the analysis of the main motives, poetics of lyrics on the book's material “The Candle will not burn down in honour of Ukraine...”.

Key words: lyrics, motive, aspect, theme, poetics.

Актуальні питання документознавства

УДК 651.715

Н. О. Курило

БЛАНК СЛУЖБОВОГО ДОКУМЕНТА ЯК СКЛАДОВА ДІЛОВОГО СПІЛКУВАННЯ

Кожне підприємство, установа, організація прагне створити свій унікальний імідж, щоб вигідно відрізнитися серед тисяч конкурентів. Складові іміджу сучасного підприємства створюють логотип, девіз, реклама, фірмові атрибути. В умовах сучасного стану ринкової економіки особливої актуальності набуває культура ділового спілкування, зокрема вміння правильно представляти документацію організації за допомогою бланків службових документів, які створюють імідж ділової документації, надають вихідним документам презентабельного вигляду.

Проблеми ділової документації в своїх працях розглядають О. Загорецька, Т. Іванова, Л. Піддубна, С. Бибик, С. Шевчук, С. Глушик, А. Діденко, В. Кулініченко, М. Молдаванов, Г. Сидорова та інші. У своїх роботах учені досліджують питання нормативно-методологічної бази діловодства, стандартизації, уніфікації й трафаретизації управлінських документів та особливості їх захисту в умовах упровадження інформаційних технологій підтримки документообігу.

Метою нашої статті є узагальнення та систематизація відомостей про бланк як невід'ємну складову функціонування документів у діловому світі. Використання бланків підвищує культуру праці, діловодства, надає документам вагомості, естетичного вигляду та юридичної сили.

Бланк як форма службового документа з'явився у 1811 році, коли на зміну колезькому діловодству прийшло міністерське. З того часу багато що в оформленні бланків змінилося. Незмінним залишилося призначення – бути особливою формою службового документа для фіксування інформації.

Сьогодні розроблені загальні вимоги до виготовлення бланків, які закріплені у Державному стандарті (ДСТУ 4163 – 2003).

Отже, *бланк службового документа* – це уніфікована форма службового документа з надрукованою постійною інформацією реквізитів і наявним місцем для фіксування змінної інформації.

Бланк документа представляє собою лист паперу стандартного формату, на якому за допомогою різних технічних засобів нанесені реквізити, що містять постійну для даного виду документа інформацію.

Більшість організаційно-розпорядчих документів повинні створюватися саме на бланках.

Поняття “бланк” в повній мірі може застосовуватися лише до документів, виготовлених на папері. Однак при автоматизованому діловодстві практикується створення електронних файлів, що містять електронні образи бланків, використання яких дозволяє створювати юридично повноцінні документи, що відповідають сучасним правилам і діючим паперовим форматам.

Питання про спосіб виготовлення бланків кожна установа має право вирішувати самостійно, тобто бланки дозволяється виготовляти типографським способом, засобами оперативної поліграфії або комп’ютерної техніки, інших технічних засобів. Бланки із зображенням Державного герба, герба Автономної Республіки Крим рекомендовано виготовляти друкарським способом.

При розробці бланків документів і подальшому їх виготовленні необхідно пам’ятати, що основні вимоги до документів встановлені Державним стандартом “Державна уніфікована система документації. Уніфікована система організаційно-розпорядчої документації. Вимоги до оформлення документів” (ДСТУ 4163 – 2003).

Так, для виготовлення бланків службових документів дозволяється використовувати папір білого кольору, у виняткових випадках – слабких кремових або жовтих тонів.

Бланки для документів, які підлягають постійному зберіганню повинні бути виготовлені на папері вищої якості.

Вимоги до бланків документів можна конкретизувати в розпорядчих документах установи, наприклад в Інструкції з діловодства або Правилах оформлення документів, головне, щоб ці вимоги не суперечили стандарту.

Державний стандарт 4163 – 2003 класифікує бланки організаційно-розпорядчих документів *за такими ознаками*:

- розміщення реквізитів;
- автор документа;
- вид документа.

Залежно від автора документа розрізняють:

- бланк організації;
- бланк структурного підрозділу;
- бланк посадової особи.

Залежно від виду документа бланки поділяються на:

- загальний бланк;
- бланк листа;
- бланк конкретного виду документа, крім листа.

В залежності від розташування реквізитів встановлено два види бланків:

- кутовий;

- повздовжній.

При кутовому розміщенні реквізити розташовуються у лівому верхньому куті аркуша (кутовий бланк).

Повздовжнє – передбачає розташування реквізитів вздовж верхньої частини аркуша.

При цьому такі реквізити, як назва організації вищого рівня, назва організації, назва структурного підрозділу організації, назва виду документа, дата документа, реєстраційний індекс документа, посилання на реєстраційний індекс і дату документа, на який дають відповідь, розміщують одним із двох способів:

- зцентрованим – початок і кінець рядка однаково віддалені від меж лівого і правого берегів;
- прапоровим, коли кожний наступний рядок починається від межі лівого берега.

Таким чином, реквізити на бланку службового документа можуть відтворюватись одним із способів:

- кутовим прапоровим;
- повздовжнім зцентрованим;
- кутовим зцентрованим;
- повздовжнє прапорові розташування реквізитів зустрічається досить рідко.

При проектуванні бланків документів дуже важливо правильно вирішити питання щодо розміщення реквізитів бланка на стандартному листі паперу.

Наприклад, для оформлення листів зручним буде кутове розташування реквізитів на бланку, оскільки вільним залишається правий кут документа, де можна розташувати реквізит “Адресат”, який показує кому і куди направляється лист.

Таке розташування реквізитів бланка і адресата дозволяє компактно розмістити в документі заголовкову частині, тим самим звільнивши більше місця для змістової частини листа.

Кутове розташування елементів документів є доцільним для тих з них, які вимагають затвердження, резолюції, адресування документа, оскільки ці реквізити відповідно до схеми розташування реквізитів, розміщуються у правому верхньому кутку. Таке розміщення реквізитів бланка необхідне і для деяких видів внутрішніх документів, наприклад організаційних (посадових інструкцій, положень про структурні підрозділи, ПВТР тощо), оскільки при такому оформленні таких документів в правому верхньому кутку листа буде розміщуватись реквізит “Гриф затвердження документа”.

У той же час для розпорядчих документів (наказів, розпоряджень, постанов) необхідно застосовувати повздовжнє розташування реквізитів бланка.

Отже, питання щодо розміщення реквізитів на бланку кожна організація вирішує індивідуально, орієнтуючись на свої потреби у виготовленні документів.

Бланки документів виготовляють з урахуванням складу реквізитів та порядку їх розташування в документі, встановлених стандартом.

Для бланків використовують два основні формати паперу А4 (210 x 297 мм) і А5 (148 x 210 мм). Допускається виготовлення бланків на папері форматів А3 (297 x 420 мм) для оформлення документів у вигляді таблиць і А6 (105 x 148 мм) – для резолюцій.

При створенні бланка службового документа важливо раціонально визначити місце для фіксування документної інформації. Для цього розглянемо визначення понять робочої площі документа та його берегів.

Робоча площа – виділена площа, до якої можна вносити інформацію для подальшого відтворення або передачі. Робоча площа уніфікованої форми документа чи бланка документа призначена для заповнення її основними реквізитами.

Берег – відстань між краєм аркуша форми і початком робочої площі. Береги документа призначені для закріплення документа в технічних засобах зберігання, а також для нанесення спеціальних позначок та зображень.

Бланки проектують відповідно до схем розташування реквізитів, де позначено межі зон для фіксування певних реквізитів. Дозволяється розміщувати реквізити в межах, встановлених пропонованими схемами, з допуском +(-) 2мм.

Бланки повинні мати такі береги: лівий – 30 мм; правий – 10 мм; верхній та нижній – 20 мм.

Лівий берег призначений для підшивки документів у справу, щоб їх було зручно читати, а також для нанесення реквізитів 02 – зображення емблеми організації, товарного знака, 03 – зображення нагород, 20 – позначки про контроль.

Правий берег – страховий запас, призначений для підрізання зношеного під час роботи з документом краю до мінімуму, а також дозволяє закріпити документ у розмножувальних апаратах і зберігає край тексту від затирання.

Верхній берег – має естетичне значення та використовується для проставлення сторінок.

Нижній берег – для нанесення реквізитів 29 – відмітка про виконання документів і відправлення його до справи, 30 – відмітка про наявність документа в електронній формі, 31 – відмітка про надходження документа до організації.

Якщо документ оформлюється і на звороті аркуша, то лівий і правий береги на звороті міняються місцями (лівий 10 мм, правий – 30 мм), а верхній і нижній залишаються без змін.

Відповідно до ДСТУ для виготовлення бланків організаційно-розпорядчих документів використовують такі реквізити:

- зображення Державного герба України, герба Автономної Республіки Крим – 01
- зображення емблеми організації або товарного знака (знака обслуговування) – 02
 - зображення нагород – 03
 - код організації за ЕДРПОУ – 04
 - код форми документа за ДКУД – 05
 - назва організації вищого рівня – 06
 - назва організації – 07
 - назва структурного підрозділу – 08
 - довідкові дані про організацію – 09
 - назва виду документа – 10

текст документа – 21 – використовують у разі застосування уніфікованих текстів документів (текстових шаблонів), а також обмежувальні позначки для реквізитів:

- дата документа – 11;
- реєстраційний індекс документа – 12;
- посилання на реєстраційний індекс і дату документа – 13;
- місце складання або видання документа – 14;
- адресат – 16;
- заголовок до тексту – 19;
- відмітка про контроль – 20.

Проте не всі зазначені реквізити та обмежувальні позначки можуть одночасно бути зафіксовані на бланку. Навпаки, наявність одних із них виключає фіксування інших. Наприклад, зображення емблеми не розміщують на бланку, на якому зображено Державний герб України; місце складання або видання документа не вказують, якщо на бланку зазначені довідкові дані про організацію; назву виду документа не фіксують на бланках листів тощо.

Розглянемо особливості розміщення окремих реквізитів на бланку.

Зображення Державного герба України (реквізит 01) відтворюють на бланках державних установ з обов'язковим додержанням пропозицій зображення герба відповідно до постанови Верховної Ради України “Про Державний герб України” № 2137 – XII від 19 лютого 1992 р.

Зображення Державного герба України на бланках з кутовим розташуванням реквізитів (так званих кутових бланках) розміщують на верхньому березі над серединою рядків з назвою організації, а на бланках з поздовжнім розташуванням реквізитів (так званих поздовжніх бланків) – у центрі верхнього берега. Розмір зображення: висота – 17 мм, ширина – 12 мм.

Зображення герба Автономної Республіки Крим розміщують на бланках державних установ Автономної Республіки Крим лише разом із зображенням Державного герба України відповідно до Закону України “Про Автономну Республіку Крим” № 95 /95 – ВР від 7 березня 1995 р.

Порядок використання зображення герба встановлюється нормативно-правовими актами Автономної Республіки Крим.

Зображення емблеми організації або товарного знака (знака обслуговування) (реквізит 02) розміщують на лівому березі бланка на рівні назви організації або частково чи повністю на площі, що відведена для розташування реквізитів “Назва організації вищого рівня”, “Назва організації”, “Назва структурного підрозділу організації”.

Зображення нагород (реквізит 03) можна розміщувати на лівому березі бланка на рівні назви організації або частково чи повністю на площі, відведеній для розташування реквізитів “Назва організації вищого рівня”, “Назва організації”, “Назва структурного підрозділу організації”. Якщо назву нагороди включено, згідно з нормативно-правовим актом, до назви організації, надрукованої на бланку, то розміщувати на ньому зображення цієї нагороди вже не потрібно.

Код організації (реквізит 04) проставляють за Єдиним державним реєстром підприємств та організацій України (ЄДРПОУ). Ведення ЄДРПОУ здійснює Державний комітет статистики України.

Код організації є однією з головних пошукових ознак інформації в системах автоматизованого діловодства та документообігу (САДД). Його фіксування сприяє прискоренню передавання документованої інформації засобами електрозв'язку, зменшенню кількості помилок, яких іноді припускаються при передаванні довгих назв організацій.

На бланку листа код організації проставляють після реквізитів “Довідкові дані про організацію”.

Код форми документа (реквізит 05) проставляють згідно з ДК 010 – 98 “Державний класифікатор управлінської документації” (ДКУД), який затверджено наказом Держстандарту України № 1024 від 31 грудня 1998 р. У ДКУД наведено назви та кодові позначення уніфікованих форм документів (УФД), що належать до уніфікованих систем управлінської документації.

Організації, кількість вихідної кореспонденції яких не перевищує 200 листів на рік, замість бланка можуть користуватися штампелем підприємства.

Інструкцією з діловодства організації визначається порядок виготовлення, зберігання, обліку і знищення бланків.

Для обліку бланків організації їх нумерують друкарським способом або проставляють нумератором порядкові номери на нижньому березі зворотного боку документа.

Реєстрація надходження і видавання бланків ведеться за окремими видами реєстраційно-облікових форм.

Виготовлені бланки обліковуються за їх порядковими номерами відділом організації діловодства і видаються замовникам під розписку.

Зіпсовані, браковані чи не використані бланки знищуються, про що складається відповідний акт.

Бланки організації зберігаються у надійно захищених сейфах. Контроль за виготовленням, використанням і зберіганням бланків здійснює служба діловодства організації.

Перевірку наявності, зберігання та використання бланків щорічно здійснює комісія, яку призначає розпорядчим документом керівник організації.

Сьогодні організації використовують всі можливості комп'ютерної техніки, поліграфії для створення бланка організації.

Бланки бувають чорно-білими, кольоровими, з голографічним відтворенням певних реквізитів, виготовлені на спеціальному папері або з використанням безкольорового тиснення. Створення унікального, неповторного бланку – це вже справа престижу підприємства.

Все це поступово формує моду і традиції складання бланків, хоча основні вимоги вже давно визначені.

Отже, бланк службового документа є не лише обличчям організації, а й важливою складовою ділового спілкування. Таким чином, правильне оформлення бланків сприяє підвищенню культури документального забезпечення управління, надає документам вагомості, презентабельного вигляду та юридичної сили.

Поза межами нашої статті залишилися проблеми, пов'язані з виготовленням бланків окремих видів документів, що складає перспективи подальшого дослідження.

Література

1. Бездрабко В. В. Управлінське документознавство : [навч. посіб.] / В. В. Бездрабко. – К., 2006. – 208 с. **2. ДСТУ 4163 – 2003** Національний стандарт України. Державна уніфікована система документації. Уніфікована система організаційно-розпорядчої документації. Вимоги до оформлення документів. **3. Загорецька О. М.** Службові документи сучасної організації : [довідник] / О. М. Загорецька. – К. : МедіаПро. – 2005. – 120 с. **4. Закон** України “Про внесення змін до Закону України “Про Національний архівний фонд та архівні установи” // Відомості Верховної Ради України. – 2002. – № 11. – Ст. 81. **5. Іванова Т. В.** Діловодство в органах державного управління та місцевого самоврядування : [підручник] / Т. В. Іванова, Л. П. Піддубна. – К., 2007. – 416 с. **6. Постанова** Кабінету Міністрів України “Про внесення змін до Правил користування послугами поштового зв'язку” // Офіційний вісник України. – 2000. – № 41. – Ст. 1748. **7. Указ** Президента України “Про державну реєстрацію нормативних актів міністерств та інших органів державної виконавчої влади” // Збірник указів Президента України. – 1992. – Жовтень – грудень. – С. 5 – 6.

Курило Н. О. Бланк службового документа як складова ділового спілкування

У статті узагальнено та систематизовано відомості про бланк як невід'ємну складову функціонування документів у діловому спілкуванні. Висвітлено класифікацію і структуру бланків документів, визначено способи розміщення реквізитів, схарактеризовано вимоги щодо оформлення згідно із Державним стандартом (ДСТУ 4163 – 2003). Виявлено, що склад реквізитів, необхідних при виготовленні бланка, залежить від його виду.

Ключові слова: бланк, документообіг, реквізит, Державний стандарт.

Курило Н. А. Бланк служебного документа как составляющая делового общения

В статье обобщены и систематизированы сведения о бланке как неотъемлемой составляющей функционирования документов в деловом общении. Освещены классификация и структура бланков документов, определены способы размещения реквизитов, охарактеризованы требования по оформлению согласно Государственному стандарту (ДСТУ 4163 – 2003). Обнаружено, что состав реквизитов, необходимых при изготовлении бланка, зависит от его вида.

Ключевые слова: бланк, документооборот, реквизит, Государственный стандарт.

Kurylo N. A. Internal document form as a component of business communication

This article contains generalized and systematized data about form as an integral part of business communication functioning. The classification and document form structure are described; the ways of requisites order are covered; the requirements of document execution according to the National standard (Ukrainian national standardization system 4163 – 2003) are characterized. The article also reveals the dependence of requisites composition on document type.

Key words: form, circulation of documents, requisites, National standard.

Відомості про авторів

Антоненко Тетяна Олексіївна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Біляцька Валентина Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеса Гончара.

Бойцун Ірина Євгеніївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Бондар Наталія Юріївна – кандидат філологічних наук, старший викладач Шосткинського інституту СумДУ.

Бровко Олена Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Ігошев Кирило Михайлович – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Клеймьонова Ірина Олегівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Кулікова Інна Іванівна – аспірант кафедри історії зарубіжної літератури та класичної філології Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, викладач кафедри української мови, основ психології та педагогіки Харківського національного медичного університету.

Курило Наталія Олександрівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Максименко Олег Леонідович – член Національної спілки краєзнавців України.

Негодяєва Світлана Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Понасенко Артем Васильович – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Порядна Олена Олександрівна – аспірант Криворізького національного університету.

Пустовіт Валерія Юріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Сиротенко Валерій Павлович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики початкової освіти Слов'янського державного педагогічного університету.

Стадніченко Ольга Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри українознавства Запорізького національного університету.

Тищук Дар'я Сергіївна – магістрант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Тішкіна Олена Михайлівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов для гуманітарних факультетів Дніпропетровського національного університету ім. Олесь Гончара.

Федоренко Ольга Борисівна – старший викладач Національного транспортного університету (м. Кривий Ріг).

Черкашина Тетяна Юріївна – кандидат філологічних наук, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шапіро Володимир Йосипович – аспірант Запорізького національного університету.

Шевердіна Анастасія Петрівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Шестопалова Тетяна Павлівна – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Ярошевич Ірина Андріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури та фольклористики Донецького національного університету.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Відповідальні за випуск:

проф. Галич О. А.,
доц. Бойцун І. Є.

Коректор: Кулініч О. О.

Здано до склад. 30.12.2011 р. Підп. до друку 30.01.2012 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 19,65. Наклад 200 прим.
Зам. № 14.

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.