

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 II

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

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

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

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(протокол № 6 від 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. **Голова К. К.** Дискурс поняття “трікстер” у літературознавстві 6
2. **Грищенко І. В.** Когнітивний анти-патерн у народних казках про іногородців 11
3. **Карачова Д. В.** Вивчення та популяризація жанру біографії 17
4. **Кизилова В. В.** Література для дітей та юнацтва як поліінтерпретаційний феномен 21
5. **Стасик М. В., Бабич Д. В.** Обряди, пов’язані з народженням дитини: специфіка відображення в художній літературі 30
6. **Усова А. Ю.** Становлення сучасної системи естетичних категорій: парадигматичний підхід 38

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

7. **Бондар Ю. В.** Своєрідність світогляду Пантелеймона Куліша крізь призму його щоденника 46
8. **Веретюк Т. В.** Віталій Примаков: концепт героя через призматику історичної дійсності (на матеріалі роману Ігоря Муратова “Сповідь на вершині”) 52
9. **Вірченко Т. І.** Сім абсурдових п’єс Сашка Ушкалова: стильова чи авторська типологія художніх конфліктів? 58
10. **Галич А. О.** Особливості портретування в щоденниках українських письменників (на матеріалі щоденників Олесь Гончара) 63
11. **Галич О. А.** Театр, драма і драматурги в щоденниковому дискурсі Олесь Гончара 70
12. **Єгорова Ю. М.** Модус пам’яті в романі Р. Полонського “Осінні акварелі” 83

13. **Куцевол О. В.** Юрій Шовкопляс: соціалістичний гуманізм та дидактизм як неодмінні структуранти творчості письменника (повість “Починається юність”) 88
14. **Пінчук Т. С.** Реконструкція національного міфу з позицій міфомислення В. Сосюри 93
15. **Частакова Н. С.** Літературні портрети Івана Дзюби: апологія духу 99
16. **Шарова Т. М., Білостінна В. В.** Філософічність прози Костя Гордієнка 117

Інтерпретація літературних творів

17. **Акулова Н. Ю.** “Чому це людям захотілось раптом прози...”: мотив дива в поезії Олега Гончаренка (на матеріалі збірки “Катрени оголошених картин”) 123
18. **Атрошенко Г. І.** Магія слова (тайнопис збірки “Катрени оголошених картин (навіяне живописом Івана Марчука)” Олега Гончаренка) 128
19. **Ващенко Ю. А.** Міфопоетичні та карнавальні чинники як підгрунття типологічних сходжень у творах Г. Шевальє і В. Земляка 133
20. **Зайдлер Н. В.** Марко Вовчок у художньому світі Оксани Іваненко (на матеріалі роману “Марія”) 140
21. **Козлов Р. А.** Романтичні скоки хронотопів “Сну князя Святослава” І. Франка 146
22. **Копейцева Л. П.** Творчість Олега Гончаренка у фокусі постмодерної літератури 157
23. **Кропивко І. В.** Художньо-архітектонічні особливості повісті І. Роздобудько “Все, що я хотіла сьогодні...” 162
24. **Лаврусенко М. І.** Жанрово-стильові особливості оповідання Володимира Даниленка “Черемхова віхола” 171
25. **Сироватська М. І.** Мотив хвороби у драматургії Єлисея Карпенка 1920-х років 178

Література рідного краю

26. **Майборода Н. В.** Борис Грінченко та Спиридон Черкасенко про життя шахтарів Донбасу кінця XIX – початку XX ст. 187

27. **Фоменко В. Г.** Простір у художньому заломленні: локуси міста в прозі Миколи Ночовного-Богарада 192

Рецензії

28. **Пустовіт В. Ю.** “Немає нам, брате, другої дороги” [Куцевол О. М. “Народився він для бою...” (Вивчення творчості Івана Багряного в школі) : навч. посіб. / Ольга Куцевол. – Вінниця : ТОВ “Ландо ЛТД”, 2011. – 288 с.] 198
- Відомості про авторів** 201

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

УДК 821.161.2 – 311.6

К. К. Голова

ДИСКУРС ПОНЯТТЯ “ТРИКСТЕР” У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Одним із етнопсихологічних інваріантів, які в аналітичній психології визначаються як архетипи, є поняття трікстера. Архетип ми трактуємо як термін, що визначає “зміст колективного несвідомого, тобто природні ідеї чи тенденції до організації досвіду у межах природно-наслідкових можливостей” [1, с. 9]. Відповідно, архетипний образ – це спосіб вияву архетипу у свідомості. У науковій літературі проблема образу трікстера, який відповідає юнгівському архетипові, посідає помітне місце та є частково окресленою у світових дослідженнях, але недостатньо висвітлена в українському літературознавстві.

Поняття “*трікстер*” походить від кореня “*trick*” – трюк, хитрість, брехня, жарт, безглуздий вчинок, фокус, вміння. Похідні форми: *tricksy* – ненадійний, брехливий; *grailiviy*, *чепурний*, *святковий*; *tricky* – складний, заплутаний, мудрий, лукавий, шельмуватий, здогадливий, кмітливий, спритний залежно від контексту. У словниках “трікстер” тлумачиться як “той, хто застосовує нечесні методи з метою добитися того, чого бажає (“*someone who uses dishonest methods to get what they want*”) [2, с. 30].

Відповідно до цього, метою нашого дослідження є формулювання специфічних рис образу трікстера в науковій літературі на основі зарубіжних теоретичних досліджень.

Перш за все, проблема поняття та образу трікстера в науці пов’язана з вивченням поняття культурного героя, оскільки трікстер – це “демонічно-космічний дублер”, “негативний варіант” культурного героя [3, с. 27].

Серед науковців немає одностайності в тлумаченні поняття трікстера. Термін “трікстер” (англ. *trickster*) – брехливий, спритний увів у використання американський етнограф Пол Радін у 1956 році. У своїй роботі “Трікстер – міфи північноамериканських індіанців” він зауважив, що “трікстер у міфології, фольклорі, релігії асоціюється із божеством, духом, людиною або антропоморфною істотою, яка виконує протиправні дії або, у будь-якому разі, не підкоряється загальним правилам поведінки. Трікстер – найвірогідніше – називне прізвисько, яке об’єднує

певний перелік героїв фольклору, літератури, культури загалом. Але свій початок трікстер бере з ранньої міфології, і це не випадково” [4, с. 112].

Учений зазначає, що трікстер – це “архаїчне *speculum mentis*, у якому відбивається боротьба людини із собою та світом”. На прикладі серії міфів про північноамериканських індіців про трікстера він демонструє еволюцію людини від природної несвідомості до соціалізації, проте за трікстером залишається його універсальність: “він лишається для кожної людини усім – богом, твариною, людиною, героєм, посміховиськом, тим, хто був раніше добра чи зла, негативним, стверджуючим, руйнівником та творцем” [4, с. 239], “трікстер – найдавніша постать міфології американських індіців, а можливо, і всієї міфології” [4, с. 241].

У сучасній літературі трікстер зберігся як архетипний песонаж, не обов’язково божественний або надприродний. Вагомим науковим здобутком у цьому напрямі є роботи психолога К.-Г. Юнга, де вчений подає тлумачення та розшифровування поняття архетипу, поряд з яким розташовано поняття трікстера.

Так, у своїй роботі “Архетипи та колективне несвідоме” дослідник визначає образ трікстера, як один із найважливіших для особистості архетипів, який він назвав “тінь” [5, с. 187].

К.-Г. Юнг визнає, що саме міфологія є першою спробою культурного опрацювання архетипів: “Трікстер є колективним тінювим образом, втіленням усіх найвищих рис індивідуальних характерів. А, оскільки, індивідуальна тінь присутня у складі особистості, то колективний образ може постійно користуватися нею для відтворення себе” [5, с. 197].

Науковець зазначає, що порівняно зі світовою міфологією, особливими рисами наділений трікстер європейського розуміння. Так, трікстер зустрічається в середньовічному церковному карнавалі з ієрархічним безладдям. Дещо є схоже із описом диявола у якості *simia del* (мавпи Бога), а також характеристики в фольклорі як “простолоудина”, який “одурений”, “ошуканий” [6, с. 338].

Типові риси трікстера спостерігаються й у образі Меркурія: “любов до розіграшів та лукавих витівок, здатність змінювати обличчя, подвійна природа існування – напівтваринна, напівлюдська та *last but not least* – наближеність до самого Бога” [6, с. 338].

Аналізуючи масштабність сприйняття трікстера у часопросторі, важливо акцентувати, що він є “прадавньою “космічною” істотою, яка наділена божественно-тваринною природою: з одного боку, він перевищує людину своїми надлюдськими здібностями, з іншого – поступається тій самій людині власною “дурістю”, несвідомістю, неспроможністю протистояти розуму” [6, с. 347].

Витівки трікстера певними рисами поєднують його із різноманітними образами, які зустрічаються в фольклорі та стали відомими усьому світові за казками “Хлопчик-мізинчик”, “Нерозумний

Ганс”, яким, завдяки “власній “дуркуватості”, під силу ті завдання, які не можуть виконати інші, докладаючи більших зусиль” [6, с. 337].

Інший дослідник образу трікстера в контексті архетипного героя антрополог К. Леві-Строс вважає, що “трікстер... є медитатором, а тому в ньому залишається щось від подвійної природи, яку він може долати. Звідси двозначність та двобічність його характеру” [7, с. 213].

У роботі “Культурна антропологія” він також розглядає трікстера, як “плута, ловкача” [5, с. 169]. У статті “Структурне вивчення міфу” французького етнографа-структураліста Клода Леві-Строса міф трактується як феномен мови, що виявляється на рівні міфем – більших за структурою одиниць, які треба віднаходити в тексті на рівні речень. Учений зауважує, що якщо розбити міф на короткі речення, то можна схарактеризувати певні функції і одночасно визначити, що “міфемі мають характер відносин (кожна функція належить до певного суб’єкта) [8, с. 345].

Особливе ставлення до трікстера у фольклориста Є. Мелетинського, який із захопленням свого часу займався розробкою цієї теми. У своїх роботах “Міфологічний та казковий епос меланозійців”, “Походження героїчного епосу”, “Давні форми та архаїчні пам’ятки”, “Поетика міфу” подає тлумачення трікстера через визначення культурного героя. Так, ним відзначено, що культурний герой та його комічний дублер – трікстер – центральні образи не лише архаїчної міфології, але й язичницького фольклору в цілому. У своїй роботі “Міф та казка” розглядає проблеми взаємовідносин між міфом та казкою, “перевтіленням героя-трікстера на казкового героя” [9, с. 35].

Роздвоєння на “серйозного” культурного героя та його демонічно-комічний негативний інваріант співвідноситься в релігійному аспекті в етичному дуалізмові, а в поетичному – диференціації героїчного та комічного. У світовій літературі, фольклорі є багато прикладів пар: Аполлон та Гермес, Аякс та Одиссей, Бог й Сатана, Фауст та Мефістофель, Король та Скоморох, згадується Ричард та Вампа з роману В. Скотта “Айвенго”, Генріх та Шико з романів О. Дюма, Теодоро та Тристан Лопе де Вега.

У художній літературі трікстери представлені, починаючи з часів античності: Деоніс у комедії Аристофана “Жаби”, Гермес – “Крадій та батько крадіїв”. Архетип трікстера потрапляє до міфу через “потаємні ресурси людської психіки та поступово розширює свої функції: психологема, відповідна неподільність людської душі, яка поєднує свідоме та несвідоме, оскільки основна функція трікстера – бути поєднанням непоєднуваного, яке породжує нове” [10, с. 35].

У пізньому фольклорі трікстер являє собою кмітливу людину або істоту, яка “намагається протистояти небезпеці та проблемам оточуючого середовища за допомогою різних хитрощів та перипетій” [4]. Наприклад, у казках батько обирає чоловіка для своєї доньки, по-різному його випробовуючи. Хоробрі герої, принци та лицарі не можуть

витримати подібне випробування. Відтак з'являється сільський хлопець-простак, який за допомогою кмітливого розуму, без боротьби, безхитрїсним прийомом обманює чудовиськ, злодіїв та уникає безвихідних ситуацій. Таким чином, найменш вірогідний кандидат у чоловіки проходить усі випробування та отримує винагороду.

Примітивною рисою в характеристиці героя виступає “дитячість” трікстера. Це дитина, що ще не відокремлює власного тіла від світу, ворогує і грає з багатьма його частинками.

Амбівалентність трікстера також поєднує в собі риси чоловічого й жіночого (амбівалентність Трікстера складає одну з основних його характеристик). На думку С. Кримського “поєднання чоловічого і жіночого завжди має характер вищого. Трікстер досконалий і навіть божественний. Трікстер залишається веселим і безсмертним, чому сприяє його перевтілення” [12, с. 38].

Герой-трікстер є головним атрибутом казкової дії, що зумовлено походженням жанру казки. Походячи з первинного міфу, значна частина сюжетів казок формується в первісну добу тотемічних міфів, беручи за основу спільність людини із твариною на прикладі “тварини-тотема, який був покровителем роду, втілював душу померлого предка. Не викликала спротиву і реінкарнація – перевтілення з людської подоби у тварину після смерті та ін.” [11]. Доволі часто героями таких казок постають вовки, хитрі лисиці, а невід’ємною рисою їх сюжетів є хитрість та витівка, безпосередньо пов’язані з трікстерським началом. При цьому перевага неодмінно надається непоказному, часто слабкому (проте кмітливому) персонажу, який перемагає завдяки своєму розуму. І якщо на первісних стадіях розвитку тваринного епосу його твори могли “виконувати магічну функцію, то згодом на перший план дедалі помітніше виходить дидактична та естетична функції” [11].

Таким чином, аналізуючи наукові літературні дослідження стосовно дефініції архетипу трікстера, важливо наголосити, що закономірність появи подібного героя визначається типом суспільного сприйняття дійсності, обставинами, типажем героя в них. Людина відчуває потребу у сприйнятті та поєднанні із архетипними образами й структурами безпосередньо через тип літературного героя, якого ми називаємо героєм-трікстером. Спостерігається еволюція трікстера від образу тварини до людини, що засвідчує розуміння природи людини, психологічної мотивації вчинків. Трікстер згодом виступає як антипод героя, його темні інстинкти.

Окреслене питання дефініції функцій героя-трікстера в літературі потребує поглибленого наукового розгляду, що й буде зроблено в подальшій нашій роботі.

Література

1. Райкрофт Ч. Критический словарь психоанализа / Ч. Райкрофт; [пер. с англ.]. – СПб, 1995. – 234 с. **2. Волкова С. В.** Специфіка

персонажних образів у індіанських та афроамериканських казках: лінгвокогнітивний аспект / С. В. Волкова // Вісник ХНУ. – № 897. – 2010. – С. 30 – 42. **3. Мелетинский Е. М.** Предки Прометея. Культурный герой в мифе и эпосе / Е. М. Мелетинский // Вопросы истории мировой культуры. – 1958 – № 3. – С. 24 – 56. **4. Юнг К.-Г.** О психологии образа трикстера. Комментарий к книге П. Радин “Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев” / К.-Г. Юнг. – СПб., 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/edu/ref/enc/k.html#BM90001>. **5. Юнг К.-Г.** Архетипы и коллективное бессознательное / К.-Г. Юнг. – М., 1954. – 287 с. **6. Юнг К.-Г.** Душа и миф: шесть архетипов / К.-Г. Юнг. – К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 234 с. **7. Леви-Строс К.** Структура мифов // Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М. : Наука, 1985. – 512 с. **8. Мелетинский Е. М.** Миф и сказка / Е. М. Мелетинский // Фольклор и этнография. – Л. : Искусство, 1970. – С. 34 – 45. **9. Крымский С. Б.** Культурные архетипы или знания до познания / С. Б. Крымский // Природа. – 1991. – №11. – С. 34 – 39. **10. Кереньи К.** Трикстер и древнегреческая мифология / К. Кереньи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/t-2/Trickster-3.html>. **11. Мірчук І.** Етнопсихологія і культура українського народу / І. Мірчук // Народна творчість та етнографія. – 2001. – № 1 – 2. – С. 37 – 47.

Голова К. К. Дискурс поняття “трикстер” у літературознавстві

У статті окреслено провідні позиції вчених, зокрема Пола Радіна, К.-Г. Юнга, К. Леві-Строса, Є. Мелетинського стосовно генезису, характеристики образу трикстера в фольклорі й літературі. Аналіз досліджень продемонстрував закономірність появи подібного героя; еволюцію трикстера від образу тварини до людини, що засвідчує розуміння природи людини, психологічної мотивації вчинків. Трикстер згодом виступає як антипод героя, його темні інстинкти.

Ключові слова: архетип, трикстер, тень, роздвоєння.

Голова К. К. Дискурс поняття “трикстер” в літературознавстві

В статті описано основні позиції учених, в частині Пола Радіна, К.-Г. Юнга, К. Леві-Стросса, Є. Мелетинського стосовно генезису, характеристики образу трикстера в фольклорі й літературі. Аналіз досліджень продемонстрував закономірність виникнення подібного героя; еволюцію трикстера від образу тварини до людини, що засвідчує розуміння природи людини, психологічної мотивації поступків. Трикстер в подальшому виступає як антипод героя, його темні інстинкти.

Ключевые слова: архетип, трикстер, тень, раздвоение.

Golova K. K. The Discourse of the notion of “trickster” in study of literature

The article deals with the leading positions of the following scientists – P. Radin, K.-G. Yung, K. Levi-Stross, Ye. Meletinskyi on the topics of the genesis and the characteristics of the image of trickster in folklore and literature. Analysis of these researches showed the appropriateness of beginnings of such kind of hero; the evolution of trickster from the image of animal to a man, which is evidence of comprehension of man’s nature, psychological motivation of actions. Trickster appears as the antipode of the hero, his dark instincts.

Key words: archetype, trickster, shadow, bifurcation.

УДК 39:398.21

І. В. Грищенко

**КОГНІТИВНИЙ АНТИ-ПАТЕРН
У НАРОДНИХ КАЗКАХ ПРО ІНОРОДЦІВ**

Сучасний етап розвитку гуманітарних наук характеризується міждисциплінарністю. Це дозволяє розширювати межі застосування наукових методів та підходів. М. Путілов вказує, що “перетин наукових підходів у процесі дослідження є процесом неминучим і природнім. Суворе дотримання наукових кордонів може призвести до утворення своєрідних дослідницьких “пустот”, які перебувають поза наукою” [11].

К. Маслинський до найважливіших проблем сучасної фольклористики відносить дослідження глибинних когнітивних структур і процесів людини, які зафіксовані у фольклорних текстах [7]. Постійно розвиваючись, когнітологія розвиває свій понятійний апарат. Нині його можна сміливо залучати до процесу проведення наукового дослідження фольклору, який “уже був успішно використаний фінськими фольклористами при аналізі неказкової прози (А.-Л. Сіікала), чарівної казки (С. Апо), епічної традиції (Л. Харвілахті). <...> Спираючись на досягнення когнітивної лінгвістики і когнітивної психології, можна досить коректно описати (або хоча б спробувати це зробити) “загальне знання” фольклорної традиції і її пам’ять (що, найвірогідніше, слід вважати однією і тією ж сутністю)” [10]. Фольклор є характерним видом мисленнєвої діяльності. Залучення когнітивного підходу до вивчення текстів фольклорних жанрів дозволяє провести дослідження процесу засвоєння, обробки інформації, збереження, використання та ретрансляція етнофором.

Мета статті – з’ясування сутності поняття “анти-патерн” та віднайдення анти-патернів у фольклорі, а саме: у народних казках про

іногородців. Об'єкт – народна проза про іногородців, казка зокрема. Предметом є когнітивний анти-патерн у народних казках про іногородців.

А. Кравченко вказує на широке застосування терміну патерн у сучасних науках (антропології, культурології, мистецтвознавстві, соціології та ін.) на позначення широкого кола різноманітних явищ культури: матеріальні предмети, способи і манери поведінки, правові або буденні норми, жанри і стилі художньої творчості, форми економічних, політичних та релігійних відносин і т.д. [5, с. 438 – 439]. У контексті нашого дослідження будемо використовувати когнітивний аспект патерну і анти-патерну, відповідно. О. Гвоздев вважає, що у кожної людини є патерни, які впливають на формування групових патернів [4]. На думку К. Юнга, біологічна концепція “патернів поведінки” співвідносить інстинкт з архаїчним слідом. Аморфних інстинктів фактично не існує, тобто кожен інстинкт несе у собі патерн, якому відповідає ситуація. Він завжди втілює якийсь образ, з незмінно притаманними йому рисами [14, с. 398]. К. Юнг робить припущення, що втручання архетипів у процес формування змісту свідомості через їх регуляції, модифікації і мотивації, вони діють як інстинкти. Тому природним є припущення, що ці фактори пов'язані з інстинктами, і слід з'ясувати, чи будуть типові ситуативні патерни, які, мабуть, представляють ці колективні форми-принципи, ідентичні інстинктивним патернам, а саме – патернам поведінки. Дослідник акцентує увагу на відсутності у його арсеналі будь-яких аргументів, які б могли остаточно заперечити цю можливість [14, с. 404]. “Народна казка – явище винятково багатогранне. У ній поєднується національне та інтернаціональне, давнє і нове, колективне та особисте, традиційне та імпровізаційне творчі начала” [1, с. 3]. М.-Л. фон Франц, використавши символічний, асоціативний підхід до аналізу казок, проводить осмислення крос-культурних мотивів, а також відкриває невичерпне джерело для розуміння патернів сновидінь. Дослідуючи тексти чарівних казок, вона дійшла висновку про наявність у них патерну, “який узгоджується з несвідомим кожної людини, а тому казка запам'ятовується краще” [13, с. 15 – 16]. То ж цілком очевидним є виправданим дослідження когнітивних патернів та анти-патернів у фольклорній прозі.

За дослідженнями М.-Л. фон Франц, “казки – це гра природи. Вони настільки наповнені смыслом або ж позбавлені його, наскільки наповнена або позбавлена сама природа, і коли ми в неї вдивляємося, і коли не робимо цього. Вони схожі на продукти несвідомого людини” [13, с. 20].

Є. Я. Режабек, А. А. Філатова у контексті культурологічних досліджень вказують, що “живі системи наділені особливою здібністю – копіювати інформацію, створювати “відбиток”, у тій чи іншому ступені ізоморфні оригіналу. У мозку людини такий відбиток набуває вид когнітивного патерну, який і відповідає фізичному патерну інформації”

[12, с. 75 – 76]. Проте невірне використання патерну або ж і взагалі незнання його можна назвати анти-патерн. У системі комп'ютерного програмування цей термін використовується на позначення цілого списку хибного використання патернів, яке слугує прикладом того, як не треба робити. То ж в аспекті фольклористики, анти-патерн можна визначити як репрезентацію помилкових дій (патерн є своєрідною системою кодування, яка є ефективною у процесі передавання великого обсягу інформації), світосприйняття тощо. Проте анти-патерни не є спонтанними, а саме здійснюються через незнання певних законів.

А. Малигін акцентує увагу на тому, що “мова і спілкування були б не можливі без системи патернів. Вони використовуються як коди. Достатньо лише вигортати код, і він активує у свідомості слухача всю інформацію, якою хотілося б його наситити. Код діє як початок патерну, і розум рухається, спрямований патерном, викликаючи різні асоціації” [6]. За висновками Л.-М. Франц, “незалежно від того, чи стало ядром казки містичне переживання, архетиповий сон чи парапсихологічне сприйняття або ж воно було створене творчим даром поета або оповідача, – це казкове ядро повинне відповідати особливостям психіки цього колективу. Інакше казка не витримала б випробування часом” [13, с. 14]. На наш погляд, це є підтвердженням гіпотези про не спонтанність когнітивного анти-патерну в казці.

У соціально-побутових казках, герой – “дурінь “набитий”, дурінь, який терпить насмішки і глузування. Ю. Юдін продемонстрував, що дурінь у побутовій казці генетично пов'язаний з ритуальним безум'ям, в обряді ініціації” [2, с. 143]. У контексті нашого дослідження казкового дурня наділено ще однією важливою функцією: більшість його дій – є безглуздими з точки зору народу. Звичайно, глибинний аналіз казкових текстів вказують на те, що “близькість казкового дурня до юродивих, які, на думку народу, були наділені даром передбачення” [2, с. 143]. Проте з іншого боку, на прикладі казкових текстів, в яких діє казковий дурінь, маємо підбірку ситуацій, в яких алогічні дії призводять до негативних наслідків. Наприклад у казці “Дурака б'ють”: *“От син пішов у ліс і вирубав дуба на ципілно і дуба на бич, зробив цип і пішов заробляти. Іде, а чоловік визе горшки і загруз в калу, а він узяв цип і зачав молотити горшки, той чоловік його і набився. Іде тоді син додому і плачи: / –Мати, мати, Василихо! Спородила на все лихо: мене всі б'ють та лають! / –Що там синку? / –Та я йду, а чоловік визе горшки і загруз в калу, а я і зачав молотити, а він і набився! / –Е, дурак ти, синку! Ти б узяв за отоску та сказав: “Но-но-но, Машика! Но-но-но, Машика!” Та й поміг би. / –Ну нхай, я так і буду робити! / Пішов заробляти. Іде, а чоловік смали на вигоні кабана, він як ухвати кабана за хвіст та по вигону: –Но-но-но, Машика! Но-но-но, Машика! / Чоловік його і набився. Він іде додому і упяць плачи...”* [9, с. 448] та багато інших казок з сюжетом 1696= АА 1696 (СУС). І. Гальченко вказує, що “здібність

розуміти поведінку, розпізнавати поведінкові патерни зумовлює зміни власної поведінки як критерію пристосування до середовища” [3].

Уведення до казкових сюжетів про дурнів і простаків (пошехонців) інородця та акцентування на його іноетнічному походженні, виступає анти-патерном: 1) інородці є нерозумними, 2) може слугувати для розвитку етноцентричних поглядів: лише “чужі” діють нерозумно, а “свої” – вірно. Для демонстрації анти-патернів у казках про інородців є тексти з сюжетом 1228 (СУС): “*Дурні стріляють з рушниці: один зазирає до дула*”: “Москалі стріляють” у записі Б. Грінченка на Харківщині, “Про трьох жидів і рушницю” із зібрання П. Чубинського, “Как москалі хохлов образовывали”, зафіксовану П. Івановим тощо.

А. Малигін акцентує увагу на тому, що “розпізнавання – це використання патернів. Ми бачимо щось і знаємо, що це таке, як це називається і як ним користуватися, оскільки були пережиті усі ці асоціації у минулому” [6]. Часто для зображення анти-патерну казкового інородця використовується сюжет, в якому акцентується на незнанні якихось простих предметів. Наприклад у казці “Ванька-бивалий” (СУС 1200): “*Жили три брати: два Киндрати, а третій – Ванька-бивалий. Вони ні знали, де биреться сіль. От Ванька і каже братам: / –Давайте, братці, купим солі і посеем, вот она і уродя*” [8, с. 81]; або ж у тексті “Москалі й сахарь” (СУС 1204): “*Два москалі вивезли гречку на базарь. А тоді на гречку добра ціна була. От вони раді, що дорого попродали і схотіли поласувать. Думали-думали, що ж його купить? І надумали купити сахарю. <...> Так купець подивився на їх та й дав їм свічку лойову. Ну, вони раді, що більше дав, і не їдять зараз, а зоставили на далі, щоб їдучи ласувать От, справилися й поїхали. Як виїхали вже з города, заходились їсти тую свічку. Один укусив і жує, а другий питає: / –А што, брат, ловко? / –Ловко то, брат, ловко, да в середіне віршовка. / А той тоді: / –Иш ти, – вездє, брат, абманство” [8, с. 43]; “Жид і коза” (СУС 1311): “*Привів мужик на ярмарок козу. От, жид і питає: / –Сцо се ти продаєш? / А мужик каже: / –Козу. / А жид каже: / –А сцо нею робить? / А мужик каже: / –Вовків ловить. / –О, мені такої й треба, сцоб вовків ловила. <...> Вийшов у поле, коли дивиться, а коза ніжкою тільки – туп, туп! А жид тоді каже: / –Не поспішайсь, кізонько! Усі сім твої вовки будуть! / Тільки вовки прибігли, а жид узяв і пустив козу, – думав, що половить усіх вовків. А вовки за нею та й піймали її. А коза тоді кричить: / –Не мене! / А жид тоді: / –А добра кізонька, зна як і хазяїна звать: Салимоне” [8, с. 51]. У фольклорній традиції представники “чужого” етносу часто зображено дивними істотами, які потрапляють у безглузді ситуації завдяки своїм нелогічним діям. Подаючи приклади когнітивних анти-патернів на прикладі інородців, оповідач (як справжній етнофор) виконував подвійну роботу: 1) висміював “чужого”, 2) подавав “своїм” приклади як не треба чинити.**

Отже, у фольклорній казці вміщено когнітивні анти-патерни, які дозволяють “познайомитися” з вчинками, та отримати відображення розгортання подій, у випадку неправильного (з точки зору спільноти) вчинку.

Література

- 1. Сравнительный** указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / АН СССР. ИЭ им. Н. Н. Миклухо-Макля; сост. Л. Г. Бараг и др., отв. ред. К. В. Чистов. – Л. : Наука, 1979. – 437 с.
- 2. Будур Н.** Дурак / Н. Будур // Сказочная энциклопедия. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – С. 143.
- 3. Гальченко И.** Социологический анализ стресса в условиях интернациональной организационной среды : дисс... канд. социол. наук : спец. 22.00.08 “Социология управления” / И. Гальченко. – М., 2002. – 216 с.
- 4. Гвоздев А.** О паттернах, обучении и эффективности / А. Гвоздев // Официальный сайт Московского центра НЛП. – М., 2007 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://nlpr.ru>.
- 5. Кравченко А.** Культурология : [словарь] / А. Кравченко. – М. : Академический проект, 2000. – С. 438 – 439.
- 6. Малыгин А.** Восприятие и паттерны. Общие материалы. Эдвард де Боно // Малыгин А. Введение в творческий ум / А. Малыгин [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.debono.ru>.
- 7. Маслинский К.** Библиография по теме : Ментальные модели пространства (“cognitive map” and “image of environment”) / К. Маслинский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru>.
- 8. Міжетнічні** стосунки в українських народних казках / упорядкув., пер., прим., словн. І. Грищенко. – К. : ЗАТ “Миронівська друкарня”, 2009. – 252 с.
- 9. Народні** казки, зібрані Петром Івановим / Упоряд., підгот. текстів, вступ. стаття, приміт. та словник І. В. Неїло. – К. : ТОВ УВПК “ЕксОб”, 2003. – 512 с.
- 10. Неклюдов С.** Авантест в фольклорній традиції (Програмна стаття для дискусії керівника майстерської) / С. Неклюдов [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ruthenia.ru>.
- 11. Неклюдов С.** Заметки об “исторической памяти” в фольклоре / С. Неклюдов // АБ-60. Сборник к 60-летию А. К. Байбурина. *Studia Ethnologica*. Труды факультета Этнологии. – Вып. 4. – СПб., 2007 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru>.
- 12. Режабек Е., Филатова А.** Когнитивная культурология : [учебное пособие] / Е. Режабек, А. Филатова. – СПб. : Алетейя, 2010. – 316 с.
- 13. Франц М.-Л. фон** Архетипические паттерны в волшебных сказках / М.-Л. фон Франц; [перев. с англ. В. Мершавки]. – М. : Независимая фирма “Класс”, 2007. – 256 с.
- 14. Юнг К.-Г.** Паттерны поведения и архетипы / К.-Г. Юнг // О природе психе. – С. 397 – 420.

Грищенко І. В. Когнітивний анти-патерн у народних казках про іногородців

Стаття є спробою обґрунтування терміну “анти-патерн” в аспекті фольклористики. Проведене дослідження доводить наявність когнітивних “анти-патернів” у текстах казок, які дозволяють “познайомитися” з вчинками героя та отримати відображення розгортання подій у випадку неправильного (з точки зору спільноти) вчинку. Було проаналізовано казки, фігурантами яких є представники інших етносів.

Ключові слова: фольклор, фольклористика, народна казка, патерн, анти-патерн, представник іншого етносу.

Грищенко И. В. Когнитивный анти-патерн в народных сказках об инородцах

Статья представляет собой попытку обоснования термина “анти-патерн” в аспекте фольклористики. Проведенное исследование доказывает наличие когнитивных “анти-патернов” в текстах сказок, которые позволяют “познакомиться” с поступками героя и получить отображение разворачивания событий в случае неправильного (с точки зрения общества) поступка. Было проанализировано сказки, фигурантами которых выступают представители других этносов.

Ключевые слова: фольклор, фольклористика, народная сказка, патерн, анти-патерн, представитель другого этноса.

Grischchenko I. V. The cognitive anti-pattern in the folk-tales about other ethnic agents

The article is an attempt to justify the term “anti-pattern” in the aspect of folklore. This study demonstrates the presence of cognitive “anti-Patern” in the texts of fairy tales, which allow you to “get acquainted” with the actions of the hero and get events in the case of incorrect (from the point of view of society) the act. We analyzed tales, into which persons representatives of other ethnic groups were involved.

Key words: folklore, folklore studies, pattern, folk-tale, pattern, anti-pattern, other ethnic agent.

УДК 378.016:82.09

Д. В. Карачова

ВИВЧЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ЖАНРУ БІОГРАФІЇ

Актуальність теми зумовлена насамперед зростанням наукового інтересу до жанру біографії за останні десятиліття. Можна назвати біографію одним із найпопулярніших літературних жанрів останніх років. Цікавиться цим жанром також багато науковців з різних країн світу.

Мета статті полягає в теоретичному вивченні біографічного жанру як продуктивного жанру останніх років на базі наукових праць відомих вчених та виявлення причин популяризації цього жанру.

Жанр біографії є надзвичайно поширеним у ХХ столітті. Однак, він значно змінився за останнє століття. В цьому жанрі зацікавлені як літературознавці, так і читачі. Сучасна людина дуже зацікавлена в досягненнях та житті відомих людей, адже саме їх вона вважає еталоном поведінки або навпаки цікавиться чому ці відомі люди так розпорядились своїм життям.

Сучасні читачі дуже цікавляться саме особистим життям відомих людей щоб наблизитись до них, відчувати, що відомі особистості також були людьми, адже ще минулого століття вони зображувались ідеальними створіннями, які мали лише позитивні вчинки, не мали ніяких вад. Сучасна біографія намагається відобразити відомих людей такими, якими вони були.

Ще деякий час тому біографії, які будувались на документальності та художньому вимислі, були не дуже популярними, але в наш час саме ці компоненти стали відігравати найважливішу роль для читачів та дослідників. Можна сказати, що біографія посідає зараз одне з головних місць за популярністю та читанням.

Найпопулярнішими біографіями були і є літературні біографії (біографії письменників). Вони завжди викликали неабияку цікавість як серед читачів, так і серед науковців, які цікавились специфікою цього жанру. Письменник постає перед читачем не тільки цікавою людиною, але й історичною особою, яка відображає собою цілу епоху. Отже, читаючи біографію, читач ніби наближається до тієї епохи, у якій жив та творив головний герой біографії, бачить її, має можливість краще її зрозуміти. Біографії дозволяють виразно відчувати атмосферу епохи – не лише загальну ментальність, але і соціальний побут, його конкретність. Епоха і життя письменників у їх взаєминах стають для нас яснішими. У наш час все більше й більше набуває популярності тенденція відображати цілу епоху, історичні події за допомогою біографії.

Як стверджував Р. Барт у своїй теорії про “смерть автора”, автор відійшов на другий план і майже зник. Але біографія зазнала нових змін,

а саме – “повернення автора”. Біографія знову почала розвиватися. Вона почала заново зображати літературні періоди та історичні епохи.

С. Зенкін уважав, що “біографія – це спосіб наблизити письменника до нашої епохи, вести його в нашу сучасну літературну ситуацію, встановити з ним більш менш прямий діалог. Діалог з ним і з епохою, в якій він жив” [1].

Можна сказати, що біографія – це можливість потрапити в епохи минулого, пізнати їх. Тому дуже часто головними героями біографій стають вагомі історичні постаті, такі як письменники, художники.

Розвиток біографії зацікавив літературознавців, тому вивчення біографії проходило одночасно з її розвитком. Дуже відзначилось в вивченні біографії ХХ століття. Англійські літературознавці зіграли дуже важливу роль в цьому. Літературознавців цього періоду прийнято ділити на дві групи, а саме: одні займалися вивченням історії біографії, а інші – проблемами жанру. Були створені основні питання стосовно вивчення біографії:

- співвідношення факту та вимислу;
- відносини автора та героя;
- класифікація біографій.

Треба відзначити, що ці питання є дуже актуальними і в наш час при вивченні біографії, адже при вивченні будь-якої біографії неможливо не враховувати співвідношення факту та вимислу, тому що читачу необхідно чітко знати, наскільки біографія базується на документальному, а скільки автор вжив художнього вимислу, адже для будь-якого читача є дуже важливим знати, чи правдиво автор зобразив його улюбленого героя, цю видатну постать; відносини автора та героя, це теж є важливим фактором, адже в будь-якому творі можна побачити автора та його відношення до персонажу, якого він зображає, яким би позитивним чи негативним воно не було; класифікація біографій, яка теж відіграє важливу роль при вивченні біографії.

Вітчизняні літературознавці також займалися проблемами біографічного жанру. Наприклад, Г. Винокур стверджував: “Історичний факт для того, щоб стати фактом біографічним, повинен в тій чи іншій мірі бути пережитий цією особою” [2]. Також слід відмітити, що літературознавець вивчає не тільки життя та вчинки героя, а й стиль герою, “кінцевий сенс усього пережитого і скоєного” [2]. Г. Винокур займається проблемою специфіки літературної біографії, відмічаючи, що “для біографа, наприклад, поема є передусім формою поведінки героя”. На думку вченого, слово – це не лише вираження сенсу, але і “соціально психологічний акт того, хто його вимовляє. Воно підказує нам у формах експресивних, яка поза, манера, поведінка того, хто здійснює акт предикації” [2]. Винокур виділив основні питання теорії жанру, а саме: історія і біографія; структура біографії; особа героя як організуючий чинник; значення біографії (пізнання кінцевого сенсу життя героя); особливості літературної біографії.

Вивчали дану проблему й інші вітчизняні літературознавці, наприклад, М. Бахтін та С. Аверінцев. Ці науковці займалися проблемою зародження біографії та її розвитку в античній літературі. М. Бахтін у своїй роботі “Форми часу та хронотопу в романі” один із розділів присвятив аналізу античної біографії та автобіографії. Науковець виділяє свою класифікацію античної біографії: енергетичного та аналітичного типу. М. Бахтін також виділив один дуже важливий момент в вивченні біографії, як взаємодія героя та автора, що є одним з найголовніших питань при вивченні біографії.

С. Аверінцев також зробив вагомий внесок у розвиток теорії літератури та вивчення біографії. Він виділив тип біографії, який назвав “морально-психологічний етюд, для композиції якого характерні асоціативні переходи, а не логічні рубрики, або ж суворе дотримання хронології” [3].

Також Аверінцев підкреслював, що “життєпис на відміну від поетичних жанрів не має специфічних мовних прикмет і її конструювання відбувається передусім в сферах композиції” [3].

Біографія має в собі два протилежних, але дуже важливих елемента – документальний та художній. Ці елементи дуже тісно переплетені між собою в тексті. Л. Гінзбург у своїй роботі “Про психологічну прозу” намагався розібратися в цьому питанні. “Структурним принципом мемуарної літератури є установка на достовірність, а іншою її основою є естетична організованість матеріалу, яка включає не лише і не стільки вигадку, а організацію, – відбір і поєднання елементів, відбитих і перетворених словом” [4].

Гінзбург “прокладає дорогу від факту до його значення. У факті тоді пробуджується естетичне життя” [4]. Дослідниця ставить питання про неминучість домислу, необхідність якого обумовлена самим характером діяльності біографа, що пробивається “через пласти подій, що піддаються зовнішньому спостереженню, в область невидимих внутрішніх мотивів”, прагне до “реконструкції прихованого від спостерігача світу” [4].

Художня біографія – це дуже важливий жанр. Вона описує найважливіші події життя героя, його вчинки, його характер. Такі біографії є дуже цікавими та вагомими не лише як літературні твори, але вони також представляють значний інтерес і для історії та культури. Перед автором стоїть дуже важливе завдання поєднати реальні події з життя відомих людей з вимислом. Автор такого твору перш за все спирається на конкретні події з життя конкретної особи. Але іноді автор не може знайти конкретні документальні підтвердження тій чи іншій події, тому він змушений вдаватися до домислювання. Дуже часто є практично неможливим відтворити життя відомої людини так само, як було насправді, адже в історії дуже багато білих плям, які письменникам доводиться обходити при написанні біографії.

Також слід звернути увагу та той факт, що автор використовує в своєму творі все розмаїття художніх образів. Це іноді впливає на героя, тому що завдяки цим художнім образам йому приписують ті якості, яких він міг і не мати за життя. А тому необхідно багато часу, щоб вивчити твір та розібратися, які риси та вади були приписані герою і яких він не мав взагалі.

Художні біографії дуже тонко та дивовижно поєднують у собі достовірні факти та художні образи. Автор складає художньо цінні матеріали на основі реальних історичних подій. Він так майстерно комбінує реальність із вигадкою, що читачеві іноді практично неможливо відрізнити їх. Це робить такі біографії дуже цікавими та цінними для вивчення.

Отже, у цій статті ми розглянули праці відомих літературознавців, які активно займалися вивченням біографії, виявили причини зросту популярності біографічного жанру серед читачів за останні десятиліття, розглянули основні питання вивчення біографії, поєднання документального та художнього в біографії та важливість ролі автора.

Можна назвати перспективою даної статті використання її як фрагменту дисертації.

Література

1. Зенкин С. Введение в литературоведение : Теория литературы : [учебное пособие] / С. Зенкин. – М. : Российский государственный гуманитарный университет, 2000. – 86 с. **2. Винокур Г. О.** Биография и культура / Г. О. Винокур. – М. : ЛКИ, 2007. – 96 с. **3. Аверинцев С. С.** Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра / С. С. Аверинцев. – М. : Наука, 1973. – 287 с. **4. Гинзбург Л. Я.** О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1971. – 464 с. **5. Барт Р.** Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с. **6. Бахтин М.** Формы времени и хронотопа в романе / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1986. – 504 с.

Карачова Д. В. Вивчення та популяризація жанру біографії

У статті розглянуто жанр біографії та його популяризацію у ХХ столітті. Також узято до уваги праці відомих науковців, які займалися проблемою біографічного жанру.

Ключові слова: жанр, біографія, автор, герой, вимисел.

Карачева Д. В. Изучение и популяризация жанра биографии

В статье рассмотрен жанр биографии и его популяризация в ХХ веке. Также обращено внимание на работы известных ученых, которые занимались проблемой биографического жанра.

Ключевые слова: жанр, биография, автор, герой, вымысел.

Karachova D. V. Studying and popularization of biographical genre

In this article we study biographical genre and its popularization in the XX century. Also we learn and take into consideration scientific works of famous scientists who studied and worked on the biographical genre.

Key words: genre, biography, author, hero, fiction.

УДК 821.161.2 – 93.09

В. В. Кизилова

**ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА
ЯК ПОЛІІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ФЕНОМЕН**

У новітньому літературознавстві все частіше стали з'являтися розвідки з проблем літератури, розрахованої на дитячу аудиторію (М. Славова, О. Папуша, У. Гнідець, Л. Мацевко-Бекерська, Н. Марченко, Н. Резніченко та ін.), що є свідченням потужних тенденцій науковців заповнити літературознавчі лакуни, котрі утворилися в цій галузі художньої творчості наприкінці ХХ – початку ХХІ століття. На сьогодні питання щодо виділення літератури для юного читача із загальних меж літератури є полемічним. Окремі дослідники називають її різновидом масової літератури, наголошують на її маргіналізованості і примітивно-повчальному характері [1, с.187]. На іншому полюсі дискусійного поля – думка про спільні естетичні властивості літератури “дорослої” й “дитячої” [2].

На тлі неузгоженості питання про літературу для дітей як особливий вид творчості не менш актуальним постає й інше – потреба описати це мистецьке явище адекватною термінологією. У літературознавчому обігу зустрічається низка понять, що в окремих роботах номінуються як синонімічні, в інших же – перебувають одне до одного в опозиції. Стосується це дефініцій “дитяча література”, “література для дітей”, “література для дітей та юнацтва”, “коло дитячого читання”, “текст для дітей”; ці категорії мають кілька змістових рівнів, невичерпність яких і становить, власне, проблему. Є потреба оглянути різні версії їх тлумачення, аби на перетині знайти оптимальний ідентифікаційний варіант, надати даному поняттю конкретизації на рівні теоретичного терміну.

Так, у навчальних виданнях, як правило, диференціація понять **дитяча література** й **література для дітей** відсутня; терміни застосовуються як синонімічні. Наприклад, Л. Кіліченко ці визначення вживає паралельно й зараховує до цього виду творчості літературу, що спеціально адресована дитині. При цьому дослідниця наголошує, що “у

широкому вжитку частіше зустрічається термін “дитяча література”, та, здається, він не зовсім правомірний. Адже йдеться про те, що спеціально написано для дітей. Як же тоді називати власні твори дітей, які друкуються на сторінках журналів “Барвінок”, “Піонерія”, газет “Пионерская правда”, “Зірка” тощо, створюються і поширюються в дитячому середовищі?” [3, с. 14]. Відтак у цитованій праці відповіді на це запитання немає, як немає його і в новіших навчальних виданнях.

Певного уточнення термін “дитяча література” набув у сучасних академічних джерелах. Зокрема, І. Арзамасцева, С. Ніколаєва наголошують на тому, що сучасне поняття про дитячу літературу має кілька значень. У побутовому обігу *дитяча література* – це всі твори, що читають діти (літературознавці ж називають це “дитячим читанням”). Автори пропонують наукову класифікацію дитячої літератури й поділяють її на три категорії творів. До першої відносять твори, прямо адресовані дітям (наприклад, казки К. Чуковського). Друга – твори, написані для дорослого читача, але знайшли відгук у дітей (казки О. Пушкіна, П. Єршова). Нарешті третій вид творів – створені самими дітьми, його частіше за все називають дитячою літературною творчістю. [4, с. 7].

У сучасних енциклопедичних виданнях також немає узгодженості в розумінні понять “дитяча література”, “література для дітей”. Так, у “Лексиконі загального та порівняльного літературознавства” знаходимо таку дефініцію: “Дитяча література – художні, наукові, науково-популярні твори, які написані для дітей. Найчастіше в це поняття включаються також твори “дорослої” літератури, що назавжди ввійшли в коло дитячого читання. Дитяча література – це та література, що відповідає рівневі знань, життєвого досвіду, психологічному розвитку дитини й має відповідну тематику й поліграфічне оформлення. Специфіка дитячої літератури зумовлюється віковими особливостями читачів, адресується дітям певних вікових груп” [5, с. 149]. Автори “Лексикону...” наголошують на *культурологічному* значенні дитячої літератури у процесі соціалізації дітей у суспільстві, відтак суто “педагогічно” виокремлюють її виховні, дидактичні функції (“розвивати”, “навчати”, “повідомляти”, “збагачувати”, “орієнтувати” тощо), оскільки дитяча література допомагає читачам краще усвідомити актуальність сьогодення, пізнати минуле, розширює світогляд, збагачує знаннями, розвиває мову, пам’ять, естетичний смак. До дитячої літератури, згідно з концепцією авторів видання, належить низка творів усної народної поезії (міфи, казки, пісні, приказки, загадки), а також літературні казки. Її систематично поповнюють твори для дорослих (повні тексти й адаптації).

Ю. Ковалів вбачає за доцільне розмежувати поняття “дитяча література” й “література для дітей”. У його розумінні це дві різні літератури: “Дитяча література – література, творена безпосередньо дітьми. До неї належать різні жанри фольклору (лічилки, дражнили,

ігрові пісні та ін.), а також перші спроби пера юних початківців (поезія, проза тощо), опубліковані в періодиці для дітей (“Соняшник”, “Барвінок”, “Малятко”, “Однокласник” та ін.), чи в колективних збірниках на зразок *первоцвіту...*” [6, с. 203]. Дослідник, таким чином, звужує традиційно широке поняття “дитяча література” до дитячої творчості, виокремлюючи його як явище дитячої субкультури. Натомість література для дітей у нього – “художні, науково-популярні та публіцистичні твори, написані письменниками безпосередньо для молодшого читача різних вікових категорій, починаючи з дошкільнят. Органічним її складником є фольклор з великою художньою та етнопедагогічною культурою, з багатством жанрів і форм” [6, с. 409].

Спроба теоретизувати поняття “дитяча література” здійснена болгарською дослідницею М. Славою [7], [8]. Її розвідки присвячені теоретичним проблемам літератури для дітей та юнацтва. М. Слава на підставі світового досвіду класифікувала найпоширеніші підходи до розуміння поняття “дитяча література”, окреслила коло основних понять і термінів, якими оперують сучасні дослідники Німеччини, Канади тощо. У поле зору дослідниці потрапили в основному питання специфіки дитячої літератури. Натомість дефініції “дитяча література”, “література для дітей”, “література для дітей та юнацтва” належного обґрунтування у зазначених працях не знайшли. Здебільшого автор вживає ці поняття як термінологічно тотожні.

О. Папуша у теоретичних розвідках [9], [10] обстоює вживання поняття “дитяча література” й визначає її як “певну сукупність літературних творів, створених (адаптованих) для дітей з цілком певною метою: звертатися до дитячої уяви, емоцій та почуттів, впливати на дитячі пізнавальні здібності, розвивати смаки та вподобання, розважати дитину” [9, с. 20]. З одного боку, автор розширює семантичне поле поняття, включаючи в нього т. зв. адаптації для дитячого читання (щоправда, не пояснюючи при цьому, що вона під цим розуміє), з іншого ж – навпаки звужує, оминаючи увагою творчість дітей, фольклор тощо.

Дослідниця сучасної німецькомовної прози У. Гнідець обстоює вживання терміну “*література для дітей та юнацтва*” акцентуючи увагу при цьому на літературі, створеній “дорослими” письменниками для дитячої та юнацької *цільової* аудиторії, що й зумовлює її художню специфіку [11, с. 4].

Цікавими є екскурси дослідниці в зарубіжне літературознавство. Проаналізувавши чималий пласт англomовних і німецькомовних досліджень, У. Гнідець наголошує, що поняття “дитяча література” залишається й у зарубіжному літературознавстві некатегоризованим і нетермінологизованим. У світовій критичній думці воно інтерпретується, з одного боку, як література для дітей, з іншого – як література, написана дітьми.

Н. Марченко [12] пропонує для вжитку в літературознавчому обігу ще одну дефініцію – **текст для дітей**. “На сьогодні найбільш чітко означеною та водночас достатньо ємкою для використання у мультидисциплінарних, кросдисциплінарних і трансдисциплінарних біографічних дослідженнях дефініцією видається поняття “текст для дітей”. Його семантичне поле достатньо ємке, аби вмістити не лише явища, означувані поняттям “книга для дітей”, “література для дітей”, а й окремі автобіографічні (листи до дітей, спогади, автобіографії дитинства та ін.) та інші (рішення, звернення і т. п. дитячих, політичних і громадських об’єднань тощо) документи” [12].

Беручи за основу узвичаєне в гуманітаристиці лінгвістичне розуміння тексту, запропоноване І. Гальперінім [13], дослідниця доповнює його такими ознаками, як цілісність, зв’язність, структурна організованість і завершеність. Н. Марченко, отже, розуміє під текстом серединний (проміжний) елемент комунікативного акту (адресант → текст → адресат), що виявляє свою специфіку в кодуванні та декодуванні. Дослідниця, таким чином, розглядає текст з позиції теорії комунікації, де текст – продукт мовленнєво-мислительної діяльності в різних сферах комунікації, що характеризуються різною стильовою та жанровою природою.

У постмодерному літературознавстві поняття “твір” і “текст” часом вживаються як синонімічні. Натомість смислове значення кожного із цих термінів відмінне, незважаючи на те, що обидва належать до явищ культури, а, отже, й літератури зі своїми характеристиками. Термінологічну відмінність досить вдало пояснює герменевтика. Так, Ю. Ковалів безспідставно стверджує, що *твір* слід уважати художнім, внутрішньо, композиційно завершеним феноменом класичної, неklasичної (модерністської) літератури, що з’явився внаслідок творчих зусиль того чи того автора, задокументалізованим фактом письменства, іншою художньою дійсністю. Він завжди і скрізь як структурна цілісність відображає повноту буття, репрезентує сам собою корінні основи життєвої цілісності. Він може бути реалізований у будь-яких жанрах і стилях, мати різний обсяг, поширюватися у вигляді рукопису, машинопису, виданої книги, дискети, мати неоціненну вартість або сприйматися як факт масової літератури. Натомість *текст* у свідомості інтерпретатора постає структурно цілісною працею, що становить зв’язну послідовність знаків, як-от мовна одиниця (надфразна єдність) або змістовно та формально цілісна комунікація (період), або певний документ на кшталт інструкції чи реклами, тому такий текст, маючи іноді позаоцінковий вигляд, не завжди збігається з твором, оскільки може бути як художнім, так і позахудожнім, наділятися досить широким значенням, наприклад, у постмодернізмі, означаючи не лише графічно фіксовані структури, а й будь-які предмети та явища дійсності, події суспільного життя тощо [14, с. 37 – 38].

Вочевидь у царині біографіки (а саме цей напрям діяльності цікавить Н. Марченко) означення предмету дослідження через дефініцію “текст для дітей” дасть змогу досить точно та науково виважено описувати дане багатоаспектне явище у всій його повноті та багатомірності, що створює перспективу об’ємного кросдисциплінарного чи й трансдисциплінарного дослідження.

В нашому ж випадку цікавість викликає *художній* текст, що, як правило, розуміється як особливо складний твір, що створює вторинну дійсність й характеризується багатоплановістю задумів та смислів, багатоголоссям автора, оповідача й персонажів, де адресат у процесі прочитання стає співтворцем вторинної дійсності.

Специфіка дитячої літератури ще не отримала загальноприйнятого в теорії літератури обґрунтування. У більшості систематизованих теоретичних праць поняття “дитяча література” відсутнє. Так, у “Теорії літератури” В. Халізева це явище не описане, указана натомість *тема дитинства* як одна з антропологічних тем. Констатуючи парадоксальність ситуації, коли “загальне” літературознавство не враховує дитячу літературу, в той час як більше століття розвивається наукова галузь, що має своїм об’єктом саме її й охоплює, окрім творів, спеціально створених для дітей, “загальну” літературу, І. Арзамасцева робить спробу дослідження художньої концепції дитинства [15], а літературу для дітей розглядає як особливу функцію загальної літератури, що здійснюється засобами вираження “дитячого” в організованій автором читацькій рецепції. Під художньою концепцією дитинства дослідницею розуміється система образів-ідей про дитинство й “дитяче”, що складається під впливом суспільно-історичного й літературно-естетичного контексту в творчості окремих письменників упродовж певного історичного періоду. І. Арзамасцева наголошує на тому, що художня концепція дитинства – система, процес і разом з тим результат виявлення рис і властивостей концепту “дитинство” в конкретних літературних формах. Відтак твори про дітей і для дітей розглядаються дослідницею в їх історичній нероздільності, що обумовлена єдиним генезисом концепції дитинства, а також у дослідженні концепції дитинства на тлі широкого соціокультурного контексту літературного процесу.

Взявши до уваги різновекторні погляди науковців на винесену в назву розвідки проблему, мусимо усе ж відзначити, що стосовно художньої творчості доречніше використовувати поняття “література для дітей та юнацтва”. Натомість стикаємося з наступною проблемою: як визначити її межі, за якими критеріальними ознаками з’ясувати, чи належить той чи інший твір літературі для дітей або для дорослих?

Література для дітей побутує у складі української культурної традиції й виконує ті самі світопізнавальні функції, що й література періоду її написання в цілому. Твори, що входять до її складу, є неоднорідними за своїми художніми характеристиками. Часто із власне

творами для дітей сюди залучають тексти, що спеціально не орієнтовані на дитячу аудиторію, проте рекомендовані дидактами для дитячого читання. При цьому принципи включення в корпус спеціалізованих видань деяких творів т.зв. “високої літератури” пояснити часто важко, оскільки маленьким читачам ні ідейний зміст, ні особливості композиційної будови не є зрозумілими й доступними. Прикладом цього можуть бути казки Олександра Пушкіна, Лесі Українки. Ці, поза сумнівом, унікальні твори сприймаються в ранньому віці лише на рівні захоплюючої казкової фабули й гармонійності звучання.

Не менш показовими є й приклади адаптації поетичних творів Тараса Шевченка, з яких виділялися окремі композиційні частини або фрагменти: їм часто давалася назва як самостійним творам (“Зоре моя вечірня” – уривок з поеми “Княжна”, “Учітесь, читайте...” – уривок з поеми “І мертвим, і живим...”, “Чорна хмара з-за лиману” – уривок з поеми “Іван Підкова”) і в такому вигляді вони побутували в дитячих читанках. Пояснюється це тим, що використані строфи являють собою завершені за змістом яскраві замальовки, геніально прості й тому, з погляду видавців, максимально доступні дитячому сприйняттю.

Ці приклади є свідченням складності процесу включення шедеврів “великої літератури” в літературу для дітей. За всієї, здавалось би, умовності цього творчого феномену, з ним пов’язується досить складна художня і гносеологічна проблема. Категорія адаптованих дитячих текстів, як правило, має своєю основою авторську установку на *універсальність*, яка дозволяє укладачам хрестоматій і антологій включати їх до специфічних дитячих видань, тим самим наголошуючи на їх *поліфункціональності*. Це розширює змістовність текстів до певного рівня рецепції. Класичний текст у такому функціонуванні немовби “супроводжує” читача упродовж усього його життя, розкриваючись у кожному віці новим змістом. Б. Корман цілком слушно зауважував: “Процес сприйняття твору реальним, біографічним читачем є процес *формування* читача як елемента естетичної реальності” [16, с. 512 – 513] (курсив – В. К.). Проте формування це значною мірою залежатиме від культури художнього сприйняття – своєрідної міри художньої компетентності реципієнта. Якщо читач не зможе вникнути в сутність авторської картини світу, то порозуміння між автором і адресатом може не відбутися. Однією з причин такого «непорозуміння» можуть бути вікові особливості читача, його інтелектуальний, психофізіологічний рівень.

“На коні й під конем” А. Дімарова, “Зачарована Десна” О. Довженка, “Гуси-лебеді летять” М. Стельмаха не вписуються в канонічні змістові параметри рецепційної “дитячості”, хоч читачі молодшого й середнього шкільного віку знайдуть у цих творах багато для себе захоплююче цікавого й потрібного. Утім, оцінити міру цієї потреби необхідно самим читачам вочевидь зважаючи на те, що у стосунках дітей і дорослих рідко коли спостерігається природний баланс

щирості й серйозності там, де порядкує високофахова соціологія та педагогіка. До того ж дитині навіть у особисто пережитому не все до кінця ясно. До цього слід додати й вікові труднощі адекватно точного вислову, що й спричинює живу й вічно змінну хисткість у внутрішніх читацьких симпатіях, переважаннях; за кожним з них стоїть ще далеко не сформована людина, підручникові уявлення про яку залишаються достатніми лише в межах цих уявлень.

Слушно зауважує Л. Мацевко-Бекерська: “Через поляризацію об’єктивно та суб’єктивно зумовлених опозицій дитяча література увиразнює інтерпретаційний конфлікт: один текст у сприйманні дитини і дорослого має різну проекцію. Для дитини важливою є подія та її результат, а для дорослого – змістонаповнення події, до того ж її причини та спосіб розгортання є значно важливішими, ніж очікуваний позитивний фінал твору. Те, що для дитини як пре-особистості є світом реального, а тому привласненим, для дорослого виглядає способом відмежування реального від тієї частини художнього світу, що у певний час необхідна особистості для навмисного створення ілюзії власного психологічного комфорту” [17, с. 20]. Йдеться, власне про герменевтичний принцип розуміння й інтерпретації художнього твору. За твердженням Г.-Г. Гадамера, “зрозуміти текст – означає постійно застосовувати до нас самих, усвідомивши, що будь-який текст, хай його завжди можна зрозуміти по-іншому, залишається одним і тим же текстом, тільки розкривається до нас інакше” [18, с. 368].

На іншому полюсі антиномії формування літератури для дітей знаходиться власне творчість письменників, спеціально призначена дитячій аудиторії. Вона маркована такою орієнтацією й наявна у всіх національних літературах. Творам такої спрямованості, безперечно, притаманні специфічні риси (дидактизм, специфічні жанрові й композиційні доміанти тощо). У складі цієї частини літературного масиву особливе місце займає поезія для дітей, що визначається своєрідними формами й засобами естетичного впливу на адресата, оскільки, на відміну від прози, віршований текст легше сприймається дітьми й викликає безпосередню миттєву реакцію (вірші Тамари Коломієць, Марійки Підгірянки, Ігоря Калинця, казки Ю. Ярмиша, оповідання й казки В. Довжика тощо).

Таким чином, в умовах сучасного розвитку літературознавчої теорії, завданням якої виступає наукове обґрунтування понять та термінів, що дозволяють адекватно й повно описувати та аналізувати літературний процес, спостерігаємо нечітке дефініювання понять *література для дітей та юнацтва / дитяча література / коло дитячого читання / текст для дітей*. Спроби визначити їх сутність зроблені літературознавцями (Ковалів Ю., Гнідець У., Славова М. та ін.), методистами (Ємець А. А.), біографами (Марченко Н.), авторами навчальних видань та програм (Кіліченко Н., Стаднійчук Р.) тощо. Межі цієї літератури досить умовні, на чому наголошують більшість

дослідників. Відтак у науково-критичному дискурсі можна окреслити два найбільш уживані (щодо художньої літератури) поняття: дитяча література, література для дітей та юнацтва.

Перше – *дитяча література* – доцільно застосовувати як синонімічне до *дитячої творчості* (у вузькому значенні) і в широкому розумінні – як вся сукупність текстів, адресованих дитині: тексти дидактичні (навчальні, науково-популярні, науково-художні, довідкова література) і художні. Крім того, “дитяча література” – назва навчальної дисципліни у вищих навчальних закладах. Друге – *література для дітей та юнацтва* – охоплює твори, спеціально написані для дітей та юнацтва, та твори, що мають подвійного адресата, оскільки можуть сприйматися на різних інтерпретаційних рівнях. Вони представлені різними жанрово-стильовими категоріями (реалістичною та фантастичною літературою, казками, романами, повістями, оповіданнями, синтетичними жанрами тощо). Природно передбачаючи й відповідно реалізуючи певні особливості й риси, вони є насамперед творами літератури, об’єктивно відбиваючи головні закономірності розвитку літературно-художнього процесу в цілому.

Література

1. Андреев А. Н. Теория литературы : [учебник]. В 2 ч. Ч. 1. Художественное произведение / А. Н. Андреев. – Минск : Изд-во Гревцова, 2010. – 200 с. **2. Програма** курсу “Дитяча література” для студентів філологічних спеціальностей / Укл. Р. Є.Стаднійчук. – К. : ІСДО, 1994. – 28 с. **3. Кіліченко Л. М.** Українська дитяча література : [навч. посіб.] / Л. М. Кіліченко. – К. : Вища шк., 1988. – 264 с. **4. Арзамасцева И. Н.** Детская литература : [учебник для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений] / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – М. : Изд. центр “Академия”; Высшая школа, 2000. – 472 с. **5. Лексикон** загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с. **6. Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. **7. Славова М.** Волшебное зеркало детства. Статьи о детской литературе / М. Славова. – Київ : ПЦ Київський університет, 2002. – 92 с. **8. Славова М.** Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей / М. Славова. – Київ : ПЦ Київський університет, 2002. – 81 с. **9. Папуша О.** Дитяча література як маргінес літературознавчої теорії: до проблеми конституювання об’єктів наукового дискурсу / О. Папуша // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 20 – 27. **10. Папуша О.** Теоретичний дискурс дитячої літератури: у пошуках об’єкта / О. Папуша. – Вісник ЛУ імені Івана Франка. – Львів, 2002. – С. 172 – 183. **11. Гнідець У. С.** Специфіка комунікації в літературі для дітей та юнацтва (на матеріалі сучасної німецькомовної прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / У. С. Гнідець. –

Сімферополь, 2008. – 20 с. **12. Марченко Н.** “Текст для дітей” як форма самоусвідомлення та трансформації суспільства / Н. Марченко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.chl.kiev.ua/key/Books/ShowBook/48>. **13. Гальперин І. Р.** Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И. Р. Гальперин. – М. : УРСС Эдиториал, 2008. – 144 с. **14. Ковалів Ю. І.** Літературна герменевтика : [монографія] / Ю. І. Ковалів. – К. : Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2008. – 240 с. **15. Арзамасцева І. Н.** Художественная концепция детства в русской литературе 1900 – 1930-х годов / И. Н. Арзамасцева : дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.01. – М., 2006. – 453 с. // Библиотечный каталог рос. и укр. диссертаций [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/>. **16. Корман Б. О.** О целостности литературного произведения / Б. О. Корман // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – 1977. – № 6. – С. 510 – 516. **17. Мацевко-Бекерська Л.** Дитяча література як форма діалогу культур : герменевтичний аспект / Л. Мацевко-Бекерська // Література. Діти. Час. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – С. 18 – 25. **18. Гадамер Г.-Г.** Герменевтика і поетика : [вибрані твори] / Г.-Г. Гадамер. – К. : Юніверс, 2001. – 415 с.

Кизилова В. В. Література для дітей та юнацтва як поліінтерпретаційний феномен

У статті зроблено огляд існуючих у сучасному літературознавстві версій ідентифікації понять “література для дітей та юнацтва”, “дитяча література”. Здійснено спробу визначити межі поліінтерпретаційного феномену “література для дітей та юнацтва”. Категорія адаптованих дитячих текстів, як правило, має своєю основою авторську установку на *універсальність*, яка дозволяє укладачам хрестоматій і антологій включати їх до специфічних дитячих видань, тим самим наголошуючи на їх *поліфункціональності*.

Ключові слова: література для дітей та юнацтва, дитяча література, текст для дітей, художній твір, інтерпретація, дискусія.

Кизилова В. В. Литература для детей и юношества как полиинтерпретационный феномен

В статье проведен обзор существующих в современном литературоведении версий идентификации понятий “литература для детей и юношества”, “детская литература”. Сделана попытка определить рамки полиинтерпретационного феномена “литература для детей и юношества”. Категория адаптированных детских текстов, как правило, имеет в своей основе авторскую установку на универсальность, которая позволяет составителям хрестоматий и антологий включать их в специфические детские издания, тем самым акцентируя на их полифункциональности.

Ключевые слова: література для дітей и юношества, детская література, текст для дітей, художественное произведение, інтерпретація, дискуссія.

Kizilova V. V. Literature for Children and Youth as a phenomenon of poliinterpretation

The article provides an overview of existing in the modern literary version of the identification of the concepts of “Literature for Children and Youth”, “children’s literature”. An attempt to define the frames of poliinterpretation phenomenon of “Literature for Children and Youth”. Category adopted children’s texts, as a rule, is based on the author’s installation on the universality, which allows the compilers and anthologies include them in a special editions for children, thus emphasizing their multi-functionality.

Key words: Literature for Children and Youth, children’s literature, the text for children, fiction, interpretation, discussion.

УДК 821. 161. 2: 392.1

М. В. Стасик, Д. В. Бабич

**ОБРЯДИ, ПОВ’ЯЗАНІ З НАРОДЖЕННЯМ ДИТИНИ:
СПЕЦИФІКА ВІДОБРАЖЕННЯ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Нові орієнтири у змісті освіти потребують нових акцентів у вивченні української літератури, зокрема посилення уваги до змісту і значення народознавчого матеріалу у художніх творах, який має великий виховний вплив на підростаюче покоління.

Важко назвати українського етнографа, який не був би письменником, так само, як і українського письменника, котрий не вивчав би народне життя або ж не був навіть “чистим” етнографом (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ’яненко, І. Нечуй-Левицький, І. Франко та ін.). Однак, народознавчий аспект творів багатьох письменників залишається малодослідженим, що й зумовлює актуальність нашого дослідження. Майже не дослідженими у художніх творах є обряди, традиції, пов’язані з народженням дитини.

Віками родина була тією найміцнішою складовою суспільства, яка слугувала засобом отримання, збереження та передачі традицій та культури народу.

Елементи родинної обрядовості широко використовувалися письменниками XIX – XX ст. Окремі елементи знаходимо у творах Т. Г. Шевченка (“Марія”, “Катерина”, “Титарівна” та ін.), І. Нечуя-Левицького (“Бурлачка”, “Микола Джеря”, “Кайдашева сім’я”),

“Хрестини”), Панаса Мирного (“Лихий попутав”, “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”), Б. Грінченка (“Серед темної ночі”), О. Слісаренка (“Тварина”), У. Самчука (“Марія”) тощо.

Анатолій Іваницький зазначає, що відмінністю родильних обрядів від календарної обрядовості або весільної полягає в тому, що “поява нового життя супроводжується збудженням не фізіологічних (сексуальні інстинкти), а суспільно-громадянських потреб” [1, с. 49]. Родильні обряди не мають чіткої календарної циклічності або ініціальної функції весільних обрядів, часового (відповідно до календаря) або соціального вияву. Народження – перший крок до входження у життя. Поява дитини була важливою подією, адже ставала повноцінним визнанням сім’ї як складової громади: “Восени Мотря обродинилась. Кайдаш справив хрестини. Карпо ще більше ніби виріс сам в своїх очах. Він тепер вважав себе за правдивого хазяїна, у всьому рівного батькові. В йому десь узялась повага до самого себе” [2, с. 334]. Згідно зі звичаєвим правом сім’я набувала чинності тільки тоді, коли в ній були діти. Родина без дітей вважалася неповноцінною, а бездітність – нещастям: “Хата з дітьми – базар, а без них – цвинтар”, – казали в народі.

Родинна обрядовість, пов’язана з народженням дитини – це складний комплекс обрядодій, що має чітку структуру. Традиційно він має тричленну структуру: передродовий цикл, власне родильний та післяродовий.

Перший цикл – передродові обряди – супроводжувався магічними, ритуальними діями, повір’ями та табу, що мали на меті не тільки оберігати жінку та стимулювати успішність пологів, а й запрограмувати фізичну, моральну та духовну повноцінність ще ненародженої дитини. Так у більшості районів України вагітній жінці заборонялося стригти волосся (а то дитина буде лисою), позичати що-небудь у сусідів, не можна було вагітній сидіти на порозі, бо друге дитя при родах буде “сидіти на порозі” (не народжуватиметься). Як правило, жінка якомога довше приховувала, що чекає на дитину. Не дозволялося вагітній жінці йти до церкви: “Марія стоїть з прикладеною до чола долонею, на обличчі чекання, живіт вип’ятився. Вітерець повіває з заходу, здуває спідницю і більш округлює Маріїн живіт. Хай. Не думає над тим, чи це комусь подобається. А вечором над селом бемкає великий дзвін. Завтра неділя. Марія не може йти на вечорницю...”, – пише У. Самчук [3, с. 78].

Цикл власне родових обрядів має розгалужену систему обрядодій, до якої входять такі складові: запрошення баби-повитухи; прихід баби-повитухи; роди; відрізання пуповини; перший купіль; зливання.

У народі існувало багато лексем на позначення самого процесу пологів – роди, пологи, порода, розсипалася, родиво, злягла, обродинилась, знайшла: “Поки вона слабувала після *родива*, Кайдашиха стала для неї в великій пригоді” [2, с. 335]; “Восени Мотря обродинилась” [2, с. 334]; “Після Різдва в неділю Хотина, як вагітна

молодиця, одговілася перед родивом, а після ордані вона *обродинилася*. *Родиво* було не важке” [4, с. 206 – 207]; “Під такими важкими та гіркими думками жила я, поки не *знайшла* сина Івася. Чорняве, білолице, повновиде, з блискучими очима – викапаний батько! – *знайшлося* воно у мене перед постом” [5, с. 47]; “В два місяці по смерті чоловіка Іванихи Дубихи *знайшлася* в неї, хоч не молода вже була, дитина...” [6, с. 319].

Жінки з простого люду не робили особливих приготувань, на відміну від представниць інтелігенції. Вони виконували свої обов’язки до останнього, тому часто злягали серед роботи у полі чи вдома: “Наближались жнива. Левантина повинна була в’язати. Одного разу ввечері вона пішла в хижку щось узяти. Враз почула гострий страшний біль, що пронизував увесь живіт і крижі... Левантина зрозуміла, що починається воно, те, страшне <...>. Бігла, нічого не тямлячи, не бачачи, серед темряви. І враз почула знову той біль, ще страшніший, захиталась і впала, не вдержавшись від швидкого бігу. Упала просто животом на якусь колоду, що лежала під хатою... Мало не зомліла з болю <...>. – Хто там? – запитала баба з хати і зараз же відхилила двері. – Левантино!.. Чого це ти ховаєшся? Левантина вступила в хату і впала бабі до ніг: – Матіночко-голубочко!.. Новий біль перепинив її слова... Вночі Левантина породила кволу дочку...”, – читаємо в Б. Грінченка [7, с. 84].

У час, коли наставали пологи, запрошувалась баба-повитуха. Назва “повитуха”, “повивальна баба” походить від старовинного поняття “повивати”, “вити”. Соціально-культурний статус повитухи був дуже високий. Вона втілювала у собі успадковані від пращурів досвід медико-акушерських знань і обрядово-світоглядні уявлення стосовно допомоги при пологах та після. Повитухи були носіями не тільки народних знань у галузі акушерства, а й у галузі педіатрії, допомагаючи також при дитячих недугах. Повивальними бабами могли ставати жінки від 45 до 50 років, які вже самі не народжували. Основна їх функція була слідкувати за дотриманням всіх звичаїв під час пологів і прийняти дитину у світ. Баби-повитухи знали багато прикмет, або так званих приміток, були носіями стародавніх знань: “У нас, у бабів, є така приміта, що коли перше ніж зайти до породильниці в хату та заглянеш знадвору у вікно, то в хаті побачиш долю народженого. Коли я заглянула у ваше вікно, то аж обімліла. Скільки я бабую – не доводилось бачити такого. Не знаю, чи й казати...” [8, с. 357 – 358].

Коли жінка передчувала, що повинні початися пологи, одразу гукали, або, як говорять у народі, “запрошували” бабу-повитуху (бабу-бранку, повивальну бабу): “На родиво *запросили бабу-бранку*, проворну Ївгу Макаревичку, котра бабувала не тільки в молодиць, але й по панах на сахарні та на суконній фабриці” [4, с. 207]. Перед пологами вагітна прощається з родиною та чоловіком, а повитуха в цей час закінчує останні приготування, іноді їй допомагала мати чи свекруха вагітної: “Родиво було не важке. Мати поклала Хотину в кімнаті на своєму ліжку на двох подушках” [4, с. 207].

Під час самих пологів баба-повитуха весь час молиться, стежачи за процесом пологів. Щоб допомогти жінці, баба прикладала до її чола компреси, змочені в наварі з льону, або прикладала гаряче зерно пшениці. У народі існувала велика кількість трав, які допомагали при пологах – це були лобода, деревій, пастернак, ромашка, остудник, волошка, ріжки та ін. Ці трави, або “зілля”, повитуха приносила з собою.

Момент безпосередньої появи дитини на світ супроводжувався особливим комплексом ритуальних дій, які мали величезне значення, адже впливали на характер дитини, її долю.

При важких пологах до попа не йшли, щоб він чим зарадив або допоміг. Тільки якщо вже точно доходило до смерті, тоді лише чоловік чи хтось з рідні йшли просити отця, щоб він “врата” одчинив і так їх зоставив, поки не народиться дитина.

Специфічною особливістю образотворчості Панаса Мирного є схильність до аналізу, прагнення виявити ті фактори, що зумовлюють саме такий розвиток характеру. У його творах простежується причинно-наслідковий ланцюжок, який і визначає особливості формування особистості. Початкова ланка, з якої починається життя Чіпки у творі “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” – зображення важких пологів Мотрі, через які автор подає перші штрихи подальшої долі героя: “Роди були тяжко трудні: потугувала ними Мотря два дні і дві ночі, не своїм голосом викрикуючи... Що вже не робила “довгоп’ята” баба-повитуха, – ніщо не помагало. Ледве Мотря на той світ не перехрестилась. Уже й не кричала й не стогнала – лежала мертвою колодою... аж на третій день “господь її помилював”: серед тихого плачу Оришиного почувся голосний дитячий крик... – Єнерал!.. – зрадивши, скрикнула “довгоп’ята баба”. Оришка підняла руку, перехрестилась... Мотря важко зітхнула – і розкрила сплющені очі... Хату обняла тиха одрада. Як же почули люди про такі роди, – знову загомоніли. Пішло знов по селу шушукання, глум... дитинка знайшлася, та ще й при таких родах!” [9, с. 341 – 342].

“Одрізую пуп навіки, на сто літ”, – у супроводі такої примовки розривався фізичний зв’язок матері та дитини. На території України існує безліч варіантів цього обряду, але всі вони зводяться до того, що пуповину хлопчикам обрізали на чоловічому предметі (найчастіше, це була сокира), а дівчатам – на жіночому (найчастіше – на гребені).

Велике значення для усіх учасників родильного обряду мав процес очищення водою. У різних областях України цей обряд мав різні назви: обмивання, зливки (Полтавщина), зливання, злити на руки (Подніпров’я), купіль: “ – Кімната дуже вузька та тісна: там нема де й повернутися. А тут у хаті вештаються люди. Не можна ж таки при людях роздягати молодичку та сажать в купіль <...>. А купіль доконче треба зробити, бо так закон велить, – обізвалася баба-бранка. – Тепер надворі одлига, надворі потеплішало так, що можна в одній сорочці ходити по дворі. Поставимо шаплик у сінях не під бовдуром та й посадимо в купіль Хотину. Люди по сінях не вештаються, то й ніхто не дивитиметься”

[4, с. 207]. Реальні властивості води змивати будь-які нечистоти переосмислюються у ритуалі зливання, де вода змиває все “нечисте”. Існує велика кількість приписів, як варити воду до купання та з чим. Найчастіше до води додавали різні трави, щоб наділити дитину певними якостями. До купелі додавали живокіст, руту, гвоздику, огірочник, любисток, овес, волошки, товстушки, оман, троїцьку траву та ін. “Коли купала, клала до води любистку, щоб любили дівчата. Одягала сорочечку перед челюсті печі, вигрівала і хрестила її. Огонь і хрест відганяють нечисту силу”, – читаємо в У. Самчука [3, с. 51].

У поступовому історичному розвитку, на християнському ґрунті цей ритуал зазнає трансформації. Сьогодні породілля проходить вже церковний обряд очищення молитвою, освячення. Своєрідною очисною процедурою була перша купіль новонародженого.

Обродившись, жінка мала право на відпочинок. У цей час вона була звільнена від важкої праці: “Третього дня породілля вже встала з постелі й поралась коло хати <...>. – А чом ти, суча дочко, оце й досі не виходиш на панщину? – крикнув осавула й ударив Нимидору нагайкою по спині. Нимидора крикнула й залилась слізьми. – В мене родилось дитинча; ще ж сьогодні тільки третій день, – ледве промовила вона крізь сльози. Осавула схаменувсь і крикнув: – Гляди ж мені, щоб завтра вийшла на леваду обшморгувать буряки-висадки! Породіллям пани давали тільки три дні вольного часу на одужання, а четвертого дня вже гнали їх на панщину до легшої роботи” [10, с. 56 – 57], – зазначає І. Нечуй-Левицький. Хатню роботу породілля часто ділила зі свекрухою, а в перші дні з нею залишалася баба-повитуха: “Зосталась на ніч тільки баба (бранка) Ївга” [4, с. 209].

У циклі власне родових обрядів простежується гармонійне поєднання сакрального із земним, що складає основу обряду. Тут тісно переплітається практицизм, набутий досвідом, та духовність, що була виторена віками.

Цикл післяродових обрядів має надзвичайно строкату систему обрядодій, що, на відміну від перших двох циклів, мав досить велику тривалість у часі. До післяродових обрядових дій належать такі: відвідини; гулянка; обмивання; ввродіння; йти за іменем, ім'янаречення; вибір кумів; хрещення; хрестини; похрестини; постриг дитини на рік, стриження. Деякі з цих обрядів знайшли своє відображення у художніх творах. Цікаві приклади вибору імені та опису хрестин знаходимо в І. Нечуя-Левицького: “Ту дівчину звали Нимидорою. Піп був дуже сердитий на її неслухняного батька й надавав його дітям таких іменнів, що всі люди на селі ніяк не могли убгати їх собі в голову, а баба-повитуха ніколи не могла донести в своїй голові того ймення додому і губила його на поповому порозі. Тій дівчині піп дав імення Минодора, і люди на селі звали її Нимидорою <...> – Яке ймення дав батюшка? – спитала Нимидора в баби. – Може, й моїй дочці дав таке чудне ймення, як мені? – Ні, дав ймення Любка, – сказала баба”

[10, с. 42 – 56]; “– Прошу ж вас, куме й кумо, і вас милі гостоньки; приходьте до мене завтра на полудень, щоб “полоскати повивач”, пити похрестини, – просив Терешко своїх гостей. Другого дня кум з кумою і декотрі гості прийшли “полоскати повивач”, цебто похмелятися після хрестин” [4, с. 209].

Досить рідко всі складові післяродових обрядів поєднувались з власне родовими і проводились в один день, одразу після самого акту появи дитини на світ: “Після Різдва в неділю Хотина, як вагітна молодиця, одговілася перед родивом, а після ордані вона обродинилася... Терешко запросив у куми волосного старшину Новохацького та вчителеву жінку. На хрестини зійшлося чимало хазяїнів, та все багатирів <...>. Молодиці порались коло печі, гріли окропи на купіль. Терещиха готувала багату закуску. Терешко поналивав пляшки горілки, наточив кілька пляшок наливки <...>. Незабаром прийшла й кума <...>. Баба Ївга опорядила дитину, добре закутала в пелюшки, винесла з кімнати і подала кумі <...>. Куми перехрестилися перед образами й вийшли з хати. Як тільки куми вийшли з хати, молодиці зворушилися, неначе роздратовані бджоли в улику. Хотину вивели в сіни, роздягли й посадили в купіль <...>. Молодиці хапалися коло купелю, щоб скупати Хотину, доки вернуться куми <...>. Старий Терешко просив кумів та гостей сідати за стіл. Молодиці поставили страву. Хазяїн налив чарку горілки й випив передніше сам на привітання до кумів та гостей... Вони сиділи й пили до смерку і вже, як надворі поночіло, розійшлися додому” [4, с. 208 – 209].

Новонароджений не вважається за повноправну людину до моменту здійснення особливих ритуальних дій (хрестини чи інші обряди), що ініціюють його прилучення до суспільства. У випадку смерті такої дитини, її ховали в окремих місцях, які змінювались поступово у процесі історичного розвитку суспільства. Так, у прадавні часи, неініційованих дітей ховали біля дому, в місцях, де закопували “послід” (плаценту), у християнські часи – за межами кладовища: “Уже три дні як дитина не хрещена... не дай боже якого случаю – і вмере. Не уведе у закон!..” [9, с. 342].

Тісний зв’язок з народженням дитини мало звичаєве право та закони громади. Суворо засуджувалася “перелюбство”. Втрата дівочого вінка до одруження трактувалася як порушення традиційних устоїв, явище ненормальне, виняткове. Народжена поза шлюбом дитина, вважалася народженою у гріху, а тому і дитину, і саму матір могла чекати страшна доля:

Промовив Йосип. – Диво сталось
З тобою, доненько моя!
Ходім, Маріє, повінчаймось,
А то... – Й не вимовив: уб’ють
На улиці [11, с. 316].

У народі таку дівчину називали “покриткою”: “А покритку з тяжких наймів у великих чоботах і засохлими сльозами на молодім лиці

потішувала: – Ти, небого, не журися, бо як уродиш файного байстриючка, то маєш силу, тебе, бідну, і так ніхто не возьме, а він виросте дужий на твоїх грішних руках. Ти посивієш, проклята між людьми, а він доросте і обітре своїми кучерями гріх із тебе” [12, с. 209]. Деколи таку дівчину називали “стригою”, бо, караючи за гріх, її публічно обстригали. У творі Панаса Мирного “Нечесна” читаємо: “Вона непутня виходила заміж. Пан і люди присудили обстригти її, обмазати дьогтем і обтикати пір’ям, – і так водили голу по селу” [13, с. 462].

Страждала й сім’я такої дівчини. Часто під тягарем зневаги й осуду батько й мати могли відцуратися від породіллі та вигнати її з дому:

...не кажи добрим людям,
Що є в тебе мати.
Проклятий час-годинонька,
Що ти народилась!
Якби знала, до схід сонця
Була б утопила...
Будь щаслива в чужих людях,
До нас не вертайся! [14, с. 96 – 97].

У повісті Г. Квітки-Основяненка “Сердешна Оксана” також розробляється злободенна на ті часи тема – зведення паном дівчини-селянки. Частина вини за життєву драму покритки письменник перекладає на саму героїню, яка, порушуючи узаконені норми станового поділу, прагнула перейти в інший, вищий стан, що й сприяло зближенню її з паном офіцером: “...доходить сердешна Оксана до якого двора, дивиться – вже усі з хати вийшли, і дивуються на неї, і сміються з неї, і кричать: “А що? Погуляла за салдатами? Добула слави? Неси салдатченка матері на втіху...” [15, с. 326]. Громада могла і миритися з випадками захоплення дівчини, якщо виявляла обман, або покритка виходила заміж. Цим вона немовби знімала з себе провину і осудження оточуючих: “Векла чула, як селом осміяли її Оксану; чула і від Миколи, хазяїна, де жила, що не буде держати “мандрьоху”, як усі узивали Оксану; так от вона і призвала і своїх хазяїнів, і ще декого з розумніших людей та й розказала їм про Оксанине страждання. От усі тут і розсудили, що се більш насильство було, чим своя охота” [15, с. 328].

Отже, аналіз творів української художньої літератури засвідчує використання письменниками народних звичаїв та обрядів, пов’язаних з народженням дитини. Митці заглиблювалися в життя свого народу, намагалися подати події з їх корінням, окреслити національне буття, розуміння якого в них було багатогранним. Зображення такого сакрального дійства, як народження дитини, створювало ефект достовірності подій, заглиблення у повсякденне життя родини. Детальний опис родильних обрядів засвідчує глибоке розуміння письменниками життя народу, його духовної своєрідності.

Як бачимо, аналіз народознавчих аспектів у творах письменників відкриває нові грані в інтерпретації їх художнього набутку. Однак

висновки, висловлені нами, не вичерпують подальшої перспективи вивчення цього питання. Відкрито широке поле діяльності як у плані дослідження текстів, невідомих сучасному читачеві, так і в плані переосмислення уже вивчених.

Література

1. Іваницький А. Родильно-хрестильні пісні : типологічна дивергенція і завдання функційної обрядовості / А. Іваницький // Народна творчість та етнографія. – 2009. – №2. – С. 47 – 55. **2. Нечуй-Левицький І. С.** Кайдашева сім'я / І. С. Нечуй-Левицький // Збір. тв. : У 10 т.; [редкол. Н. Крутікова (голова) та ін.]. – Т. 3 : Прозові твори. – К. : Наукова думка, 1965. – С. 300 – 437. **3. Самчук У.** Марія / У. Самчук. – Львів : Оріяна-нова, 2004. – 130 с. **4. Нечуй-Левицький І. С.** Хрестини / І. С. Нечуй-Левицький // Збір. тв. : У 10 т.; [редкол. Н. Крутікова (голова) та ін.]. – Т. 8 : Прозові твори. – К. : Наукова думка, 1967. – С. 199 – 211. **5. Мирний Панас.** Лихий попутав / Панас Мирний // Оповідання. Повісті. Роман. Драматичні твори (1872 – 1898). – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 30 – 58. **6. Кобилянська О.** В неділю рано зілля копала... / О. Кобилянська // Твори в 2 т. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1988. – С. 295 – 472. **7. Грінченко Б.** Серед темної ночі / Б. Грінченко // Вибрані твори. – К. : Радянська школа, 1991. – 495 с. **8. Васильченко С.** Широкий шлях / С. Васильченко // Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1967. – С. 355 – 403. **9. Мирний Панас.** Хіба ревуть воли, як ясла повні? / Панас Мирний // Оповідання. Повісті. Роман. Драматичні твори (1872 – 1898). – Т. 1. – К. : Наукова думка, 1989. – С. 327 – 427. **10. Нечуй-Левицький І. С.** Микола Джеря / І. С. Нечуй-Левицький // Збір. тв. : У 10 т.; [редкол. Н. Крутікова (голова) та ін.]. – Т. 3 : Прозові твори. – К. : Наукова думка, 1965. – С. 34 – 143. **11. Шевченко Т.** Марія (Пома) / Т. Шевченко // Повне збір. тв. : У 12 т.; [редкол. М. Жулинський (голова) та ін.]. – Т. 2 : Поезія 1847 – 1861. – К. : Наукова думка, 2001. – Т. 2.– С. 311 – 328. **12. Стефаник В.** Вовчиця / В. Стефаник // Твори. – К. : Молодь, 1972. – С. 209 – 211. **13. Жаворонок В.** Знаки української етнокультури : [словник-довідник] / В. Жаворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с. **14. Шевченко Т.** Катерина / Т. Шевченко // Повне збір. тв. : У 12 т.; [редкол. М. Жулинський (голова) та ін.]. – Т. 1 : Поезія 1837 – 1847. – К. : Наукова думка, 2001. – С. 92 – 110. **15. Квітка-Основ'яненко Г.** Сердешна Оксана / Г. Квітка-Основ'яненко // Збір. тв. : У 2 т.; [ред. Л. М. Кирилець]. – Т. 1 : Повісті та оповідання. – К. : Дніпро, 1978. – С. 284 – 331.

Стасик М. В., Бабич Д. В. Обряди, пов'язані з народженням дитини: специфіка відображення в художній літературі

Стаття присвячена особливостям зображення українськими письменниками XIX – XX століть обрядів, що пов'язані з народженням дитини. Автори дослідження доводять, що зображення таких обрядів

створює ефект достовірності подій. Відтворення народних звичаїв створює атмосферу повсякденного буття українського народу з його усталеними звичаями і традиціями, у яких закріпилися віками вироблені принципи психології, моралі, етики.

Ключові слова: автор, побут, традиція, обряд, сюжет.

Стасык Н. В., Бабич Д. В. Обряды, связанные с рождением ребенка: специфика отражения в художественной литературе

Статья посвящена особенностям изображения украинскими писателями XIX – XX веков обрядов, связанных с рождением ребенка. Авторы исследования доказывают, что изображение таких обрядов создает эффект достоверности событий. Воспроизведение народных обычаев создает атмосферу повседневного бытия украинского народа с его устоявшимися обычаями и традициями, в которых закрепились веками выработанные принципы психологии, морали, этики.

Ключевые слова: автор, быт, традиция, обряд, сюжет.

Stasyk M. V., Babych D. V. The ceremonies connected with the birth of a child: specific reflection in literature

This article is devoted to features images Ukrainian writers ages XIX – XX rites associated with birth of child. The authors argue that the image of such ordinances creating effect of reliability events. Playing folk customs creates an atmosphere of everyday life of the Ukrainian people with its well-established customs and traditions, which are entrenched for centuries made the principles of psychology, morality and ethics.

Key words: author, lifestyle, tradition, ritual, story.

УДК 7.03+821.161.2.09

А. Ю. Усова

**СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОЇ СИСТЕМИ ЕСТЕТИЧНИХ
КАТЕГОРІЙ: ПАРАДИГМАТИЧНИЙ ПІДХІД**

Естетика як наука оперує категоріями, які становлять динамічну систему. Моделі таких систем в історичному вимірі ми і будемо називати парадигмами. Цей термін передбачає комплекс ознак, які дозволяють простежити становлення окремого аспекту естетичного знання. Про переваги такого підходу говорить Т. Кун: “Учені, наукова діяльність яких побудована на основі однакових парадигм, спираються на одні й ті самі правила і стандарти наукової практики. Ця спільність налаштувань і видима узгодженість, яку вони забезпечують, становлять передумови для

нормальної науки, тобто для генезису і спадкоємності в традиції того чи того напрямку дослідження” [1, с. 13].

Кожна епоха творить власну естетичну парадигму. Моделі естетичних знань філософів та митців не є універсальними. Кожна епоха своїми зовнішніми (соціальними, економічними, політичними, культурними) чинниками вносить зміни. Суб'єктивні чинники також впливають на вибір об'єктів дослідження. Тому необхідно створити таку парадигму естетичних категорій, яка узагальнила б досвід минулих поколінь і була наповнена актуальними значеннями для періоду кінця ХХ ст. Це дослідження є однією з ключових передумов реалізації окресленої мети. У ньому представлена лише частина естетичних категорій кожного історичного етапу, що обумовлене дозволенням обсягом статті.

У мистецькому житті давніх греків панівною категорією була категорія прекрасного, бо лише твори такого змісту і форми, на думку тогочасних філософів, могли здійснити найбільший виховний вплив на реципієнтів. Платон у діалозі “Федр” зазначає: “Тільки у промовах повчальних, які мовляться заради навчання і дійсно карбуються в душі, у промовах про справедливість, красу і благо є ясність і досконалість, варті старань” [2, с. 189]. Так, домінуючим завданням письменників стає підпорядкування своєї творчості ідеї доцільності, оскільки прочитання або перегляд драматичних творів повинні були спонукати громадян полісу жити відповідно до законів існуючого суспільного устрою.

Доцільність передбачала використання різних засобів, які за змістовими і формальними показниками втілювали красиве та потворне на сцені. Під засобами втілення краси мається на увазі наявність у структурі образів дійових осіб та в дії гармонії, яка відносно образу полягала в превалюванні громадського над особистим, а в межах побудови твору втілювалася в дотриманні порядку частин, рекомендаціях щодо розвитку сюжету тощо. Потворне дістало більш обмежене коло виявів, адже воно вводилося в драму поодинокими дійовими особами, призначенням яких було творення комічного. Це підтверджується поглядами Аристотеля: “смішним є деяка помилка та потворність, але безболісна і нешкідлива; так, щоб недалеко [ходити за прикладом] смішна маска є дечим потворним і викривленим, але без болю” [3, с. 650].

Отже, естетична парадигма епохи античності підпорядкована ідеї доцільності. Різні її модифікації дозволяли показувати на сцені красиве та потворне.

Зміна суспільного устрою та культурних орієнтирів в епоху Середньовіччя сприяла утвердженню визначальної ролі духовного в системі естетичних поглядів філософів цього періоду. Цей процес вплинув на формування нового світогляду митців, філософів, що найбільш яскраво простежується на творчості представників християнської Європи. Творам А. Августина, А. Боеція притаманне

античне розуміння прекрасного відносно компонентів його форми. Наприклад, А. Августин у “Сповіді” робить таке спостереження про оточуючий світ: “Будь-яке тіло являє собою деяку єдність, єдність же – прекрасна. Приємна також і гармонія, узгодженість єдностей. Так, частини тіла бувають хороші й самі по собі, але ще красивіше їх співмірність” [4, с. 522]. Єдність підкреслюється і в поглядах А. Боеція: “Але річ, яка не складається з того і того, річ, яка є тільки “ось це”, дійсно є тим, чим вона є. Вона прекрасніша і могутніша від усіх речей, бо не залежить ні від чого [іншого]. Вона справді єдина і в ній немає ніякої множинності [numerus], бо в ній немає нічого іншого, крім того, чим вона є” [5, с. 149]. Однак метою праці, де уміщене це твердження мислителя, є обґрунтування єдності Трійці, що на відміну від античності суттєво звужує коло об’єктів – носіїв прекрасного.

Таким чином, в основі естетичної парадигми Середньовіччя лежить ідея духовного. Провідною категорією залишається прекрасне, але вона зазнає сутнісних змін. Розмежування краси та потворності здійснюється відповідно до визначеного божественного ідеалу.

Мислителі епохи Відродження починають осмислювати прекрасне поза приналежністю до бога. Однак розширення меж цієї категорії на певному етапі ще потребує зв’язку з релігійним джерелом. Такий зв’язок простежується в поглядах М. Кузанського: “Насправді, якщо я на основі краси творинь стверджую, що бог прекрасний, і при цьому я знаю, що бог прекрасний так, що він є красою, яка є все те, чим вона може бути, – то тим самим я знаю, що у бога немає недоліку ні в чому в усьому світі” [6, с. 142]. Філософ звертається також до категорії потворного, яка перебуває в ієрархічному зв’язку з красою: “Потворність не від царства краси. Огидність душ – потворність, що викривляє форму їх краси; вона не від краси, тому що із першої краси може виходити тільки прекрасне та добре” [7, с. 121].

Пізніше розуміння категорії прекрасного суттєво змінюється за рахунок повернення антропоцентричної моделі наукових і творчих пошуків тогочасних діячів науки та культури. У праці Т. Кампанелли “Про прекрасне” йдеться про відносність категорій красивого та потворного у зв’язку з тим, що вони визначаються як ознаки: “Краса, таким чином, є ознакою блага, корисного, благородного або приємного. Потворність же є ознакою зла, некорисного, ганебного або неприємного, так як приємність завжди полягає в користі та благородстві, а неприємність – у речах їм протилежних” [8, с. 415].

Обґрунтовується важлива роль поетичної творчості, яка поряд з іншими мистецтвами пізнає красу. Виняткове значення діяльності поетів з цієї точки зору надає італійський мислитель і письменник Дж. Фракастро: “За відсутності поетів, у краси світу не було нікого, здатного її пізнати; не дарма у деяких народів, де немає поетів, немає ніякої витонченості, блиску, нічого прекрасного” [9, с. 103]. Для

більшої переконливості своїх тверджень Дж. Фракастро звертається до звинувачень Платона на адресу поетів, які послідовно спростовує.

Провідною ідеєю естетичної парадигми епохи Відродження є антропоцентризм. Категорія потворного поступово виходить з-під підпорядкування прекрасного та займає своє місце в мистецтві.

Суспільні протиріччя й удосконалення наукової картини світу в XVII ст. спричинили теоретичне і творче оформлення двох потужних мистецьких напрямів: бароко і класицизму.

Головною характеристикою естетики бароко є дисгармонійне. У. Еко називає проявами краси цього напрямку неочікуване, приголомшуюче, диспропорційне [10]. Один з теоретиків літературного втілення бароко, іспанський письменник Б. Грасіан підкреслює роль мистецтва у формуванні прекрасного: “Навіть прекрасне стане потворністю, якщо не прикрашене мистецтвом, що видаляє недоліки і полірує чесноти” [11, с. 7]. Розгубленість митців перед масштабними соціально-політичними кризами виявила себе через єдність трагічного і комічного. Таку реакцію можна пояснити тим, що “для літератури бароко характерне загострене почуття протиріччя світу і одночасно – прагнення відтворити життєві явища в їх динаміці, розвитку, переходах” [12, с. 27]. Звідси ж і поєднання високого і низького у творах.

Інші соціально-політичні реалії стали передумовою становлення класицизму. Звернення до античності та культ розуму сприяють утвердженню відмінних від барокових мистецьких орієнтирів. Так, відбувається становлення власного ідеалу краси. Наслідування античних авторів стає неодмінною ознакою висвітлення прекрасного в літературних творах, про що свідчить італійський письменник А. Мінтурно: “Драматична поезія нашого часу здається нам прекрасною, лише коли їй вдається бути схожою на давню” [13, с. 76].

Отже, мистецтво XVII ст. стало втіленням античної ідеї доцільності, але ця доцільність досягається різними засобами в межах напрямів бароко і класицизму. Головною характеристикою естетичної парадигми бароко є дисгармонійність, а класицизму – упорядкованість.

У XVIII ст. провідною стає ідея розумності мистецтва. У ній містяться відголоски антропоцентризму доби Відродження, коли на перше місце були поставлені пізнавальні можливості особистості, а також класицизму з його культивуванням античних зразків. Красу цього періоду Ф. Бекон визначає через категорію пропорції, однак подає уточнення: “Не існує такої досконалої краси, у якій не було б якої-небудь незвичайності в пропорції” [14, с. 450]. Потворність пов’язується передусім з фізичними вадами. Новим у такому античному розумінні цієї категорії стає встановлення зв’язку між зовнішністю людини та її характером: “Потворність краще вважати не ознакою злої природи, бо це може ввести в оману, а причиною злого норову, яка рідко не має наслідків” [14, с. 451].

Розуміння прекрасного переноситься у сферу суб'єктивних почуттів людини, тому з ним нерозривно пов'язується категорія смаку, як це показано У. Еко: “Що саме прекрасно, визначається тим, як ми це сприймаємо, через аналіз свідомості того, хто виносить судження смаку” [10, с. 277]. У зв'язку з цим Д. Юм подає власне розуміння сутності краси: “Сама сутність краси полягає в її здатності виробляти задоволення” [15, с. 156]. Людина, на думку філософа, виступає також носієм піднесеного, яке коріниться в її уяві. Через її посередництво ознаками цієї категорії є екзотичне та незвичайне [15].

Звернення до суб'єктивних почуттів особистості при визначенні естетичних категорій характерне для поглядів І. Канта. В основі його естетичної парадигми лежить ідея доцільності, формальний бік якої проявляється в категорії краси: “Краса – це форма доцільності предмета, оскільки вона сприймається в ньому без уявлення про ціль” [16, с. 55]. Ключовим моментом усіх дефініцій прекрасного виступає відсутність до нього утилітарної зацікавленості. Значну увагу І. Кант приділяє категорії піднесеного, яка філософом поділяється на два види настроеності уяви: математичну та динамічну, ознаками яких є, відповідно, кількісні та якісні показники. Ідея істинності притаманна естетичній системі Г. Гегеля. Її втіленням виступає категорія прекрасного, а краса є “лише певним способом прояву та зображення істини” [17, с. 99]. Об'єктом естетичного зацікавлення філософа є категорія ідеалу, яку він пояснює через єдність форми і змісту.

Естетична парадигма XVIII ст. не була однорідною, але мала спільні ознаки, серед яких: культ розуму, звернення до суб'єктивних естетичних почуттів людини, домінування категорії прекрасного, актуалізація категорій піднесеного та ідеалу.

Бурхливий розвиток капіталістичних відносин XIX ст. підкріплюється зміцненням позицій нової буржуазної культури. У. Еко дає їй таку характеристику: “Буржуазія хизується не тільки своєю військовою (імперіалізм) та егоїстичною (капіталізм) міццю, а й своєю Красою, яка поєднує в собі практичність, надійність і довговічність” [10, с. 362]. Головною ідеєю естетичної парадигми цього періоду є ідея незвичайного, втіленням якого є мистецтво романтизму. Об'єктом його зображення стає дисгармонійна краса, яка постійно перебуває в процесі становлення [10]. Письменники-романтики, які частково продовжують традиції німецьких філософів, категорію піднесеного пов'язують з психологічним станом особистості. Таким є розуміння Ф. Шіллера: “Великим і піднесеним називається в переважній більшості той душевний настрій, якому байдуже, чи існує краса, благо і досконалість, але який з ригористичною суворістю вимагає, щоб існуюче було хорошим, добрим і досконалим, бо цей настрій містить в собі всю реальність прекрасного характеру, не вміщуючи в собі його обмежень” [18, с. 361].

Суттєвим зрушенням естетичної парадигми XIX ст. стає, з одного боку, поєднання мистецтва та виробництва, а з іншого, – творення нової мистецької дійсності, ізольованої від суспільно-політичних реалій доби.

Розглядаючи мистецтво XX ст., ми робимо припущення про відсутність єдиної ідеї, яка лежала б в основі естетичної парадигми цього періоду. В ознаках різних напрямів і течій часто відображене використання певної естетичної парадигми минулого. Краса незвичайного поступається місцем речам щоденного вжитку, виокремленим у просторі. Уявлення про прекрасне, красиве, потворне, піднесене тощо більше не цікавлять філософів та митців, переносяться у сферу самостійних естетичних почуттів кожної окремої особистості.

Отже, розгляд окремих компонентів естетичної парадигми кожного найважливішого історичного етапу суспільного розвитку засвідчує неоднорідний розвиток естетичних категорій зі значним звуженням їхнього змісту в добу Середньовіччя і багатозначністю в XX ст. Однак ця багатозначність дозволяє в перспективі створити естетичні парадигми окремих періодів різних видів мистецтва попереднього століття.

Література

- 1. Кун Т.** Структура научных революций / Т. Кун; [пер. с англ. И. З. Налетова]. – М. : Прогресс, 1977. – 146 с.
- 2. Платон.** Собрание сочинений в 4 т. / Платон; [под ред. А. Ф. Лосева и др.] – Т. 2. – М. : Мысль, 1993. – 528 с.
- 3. Аристотель.** Сочинения : в 4-х т. / Аристотель ; [под. общ. ред. А. И. Доватура]. – Т. 4. – М. : Мысль, 1983. – 830 с.
- 4. Августин.** Творения : в 4 т. / Блаженный Августин; [сост. С. И. Еремеева]. – Т. 1 : Об истинной религии. – СПб. : Алетейя; Киев : УЦИММ-Пресс, 2000. – 742 с.
- 5. Боэций.** “Утешение философией” и другие трактаты / Боэций; [под ред. Г. Г. Майорова]. – М. : Наука, 1990. – 415 с.
- 6. Кузанский Н.** Сочинения в 2-х т. / Никола Кузанский ; [пер., общ. ред. В. В. Соколова, З. А. Тажуризиной]. – Т. 2. – М. : Мысль, 1980. – 471 с.
- 7. Кузанский Н.** Вся ты прекрасна, возлюбленная моя... / Никола Кузанский // Эстетика Ренессанса : [антология] : в 2-х т. / сост., науч. ред. В. П. Шестаков. – Т. 1. – М. : Искусство, 1981. – 495 с.
- 8. Кампанелла Т.** О прекрасном / Томазо Кампанелла // Эстетика Ренессанса : [антология] : в 2-х т. Т. 1. / сост., науч. ред. В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1981. – 495 с.
- 9. Фракастро Дж.** Наугерий, или О поэзии / Дж. Фракастро // Эстетика Ренессанса : [антология] : в 2-х т. / сост., науч. ред. В. П. Шестаков. – Т. 2. – М. : Искусство, 1980. – 639 с.
- 10. История Красоты** / под ред. У. Эко ; [пер. с итал. А. А. Сабашниковой]. – М. : Слово/Slovo, 2007. – 440 с.
- 11. Грасиан Б.** Карманный оракул. Критикон / Б. Грасиан; [отв. ред. Г. В. Степанов]. – М. : Наука, 1981. – 632 с.
- 12. Виппер Ю. Б.** Введение : [Литература Западной Европы XVII в.] / Ю. Б. Виппер // История всемирной литературы : в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит.

им. А. М. Горького. – Т. 4. – М. : Наука, 1983–1984. – С. 16 – 36. **13. Литературные манифесты западноевропейских классицистов** / под. ред. Н. П. Козловой. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 624 с. **14. Бэкон Ф.** Сочинения в 2-х т. / Френсис Бэкон; [под ред. А. Л. Субботина]. – Т. 2. – М. : Мысль, 1972. – 582 с. **15. Юм Д.** Сочинения в 2 т. / Давид Юм; [пер. с англ. С. И. Церетели и др.]. – Т. 2. – М. : Мысль, 1996. – 799 с. **16. Кант И.** Эстетика / Иммануил Кант; [пер. з нім. Б. Гавришкова]. – Львів : Аверс, 2007. – 360 с. **17. Гегель В. Ф. Г.** Лекции по эстетике в 4-х т. / Георг В. Ф. Гегель; [под ред. Ю. Н. Попова]. – Т. 1. – М. : Искусство, 1968. – 312 с. **18. Шиллер** в 4-х т. / Фридрих Шиллер. – Т. 4. – СПб. : Издание Брокгаузъ-Ефрона, 1902. – 544 с.

Усова А. Ю. Становлення сучасної системи естетичних категорій: парадигматичний підхід

У статті зроблено огляд естетичних парадигм в історичному вимірі; визначено окремі категорії естетики на кожному етапі; окреслено їхню формально-змістову еволюцію. В ознаках різних напрямів і течій часто відображене використання певної естетичної парадигми минулого. Краса незвичайного поступається місцем речам щоденного вжитку, виокремленим у просторі, уявлення про прекрасне, красиве, потворне, піднесене тощо більше не цікавлять філософів та митців.

Ключові слова: естетика, парадигма, категорія, прекрасне, красиве, потворне.

Усова А. Ю. Становление современной системы эстетических категорий: парадигматический подход

В статье сделано обзор эстетических парадигм в историческом измерении; определены отдельные категории эстетики на каждом этапе; очерчено их формально-содержательную эволюцию. В признаках разных направлений и течений часто отобразено использование определенной эстетической парадигмы прошлого. Красота необычного уступает место вещам ежедневного использования, представления о прекрасном, красивом, безобразном и т.д. больше не интересуют философов и творцов.

Ключевые слова: эстетика, парадигма, категория, прекрасное, красивое, безобразное.

Usova A. Y. The formation of the modern system of aesthetic categories: the paradigmatic approach

This article provides an overview of the aesthetic paradigms in historical context; defined certain categories of aesthetics at every stage, outlined their formal content evolution. In signs of different directions and currents often used a certain aesthetic paradigm of the past. Unusual beauty gives way to the things of daily use, the idea of a beautiful, magnificent, ugly, etc. is no longer interested philosophers and artists.

Key words: aesthetics, paradigm, category, magnificent, beautiful, ugly.

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

УДК 821.161.2 – 94

Ю. В. Бондар

**СВОЄРІДНІСТЬ СВИТОГЛЯДУ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША
КРИЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО ЩОДЕННИКА**

Досліджувати мемуарну творчість Пантелеймона Куліша науковці почали одразу після смерті митця. Олесь Федорук зазначає, що апогей наукової публікації мемуарного спадку П. Куліша припадає на 1920-ті роки. В цей період справа активно просувалася завдяки розвідкам таких науковців як І. Айзеншток, С. Глушко, О. Дорошкевич, Є. Кирилук, І. Житецький, Б. Шевелів, М. Возняк, К. Студинський, В. Петров та багатьох інших. У наш час інтерес до мемуарної спадщини П. Куліша тільки поживавився. Про це свідчать статті, монографії та дисертації Є. Нахліка, О. Федорука, О. Кравченко, Л. Грінберг, В. Владимирової та багатьох інших. Але ці науковці зверталися переважно до епістолярного жанру мемуаристики. Безперечно, це надзвичайно багатий, різноплановий та цікавий пласт для дослідження, але поза увагою дослідники залишили щоденник П. Куліша, що є не менш важливим жанром мемуаристики, а також джерелом важливих відомостей про особистість письменника. “Після довгих сторіч перебування на маргінесах літературного процесу наприкінці другого тисячоліття мемуари несподівано для багатьох дослідників вирвалися вперед, випередивши інші жанри навіть суто художньої літератури. І хоча мемуарна проза представлена багатьма жанрами (роман, повість, есе, нарис, літературний портрет, лист, некролог тощо), щоденник у ній посідає особливе місце” [1], – зазначає відомий літературознавець О. Галич. Дійсно, з цією думкою важко не погодитися. Адже дослідження будь-яких інших жанрів мемуаристики, крім щоденника, ґрунтуються переважно на фактографічній інформації, залишаючи поза увагою чуттєву сферу. А щоденник показує нам внутрішній світ митця, його індивідуальні риси, світоглядні позиції, переконання, ідеали, життєві цінності, а це все обов'язково відбивається на творчості письменника і створює образ того діяча, якого ми досліджуємо, читаємо і яким захоплюємося. Щоденник – це куточок щирих, відвертих і дуже інтимних сповідей автора.

Щоб зрозуміти своєрідність світогляду саме П. Куліша необхідно з'ясувати, що входить у це поняття. У психологічній енциклопедії зазначено: “Світогляд – система узагальнених поглядів на природу і суспільство, на місце людини в ньому, на ставлення людей до навколишньої дійсності і себе, а також зумовлені цими поглядами їх переконання, ідеали і принципи пізнання. Світогляд формується протягом життя людини на основі засвоєних нею природничо-наукових, соціально-історичних, технічних і філософських знань, а також умов життя” [4, с. 317]. У психологічному тлумачному словнику наводиться таке визначення: “Світогляд – система поглядів на об’єктивний світ та місце в ньому людини, на відношення людини до навколишньої дійсності та до самої себе, а також зумовлені цими поглядами основні життєві позиції людей, їхні переконання, ідеали, принципи пізнання та діяльності, ціннісні орієнтації” [7, с. 456]. На основі наведених дефініцій можемо визначити, що основними опорними пунктами категорії світогляду є: смаки та інтереси людини, ставлення людини до праці, ставлення людини до людей, життєві позиції та ідеали. Найважливіший компонент світогляду – ідеали як вирішальні життєві цілі. Спираючись на ці опорні пункти світогляду ми спробуємо показати своєрідність світогляду П. Куліша.

Щоденник П. Куліша припадає на петербурзький період життя митця, його близьке знайомство з відомим російським ученим і видавцем П. О. Плетньовим, а також з усією його родиною. Писався щоденник протягом трьох років (1845 – 1848 рр.).

Дослідниця К. Я. Танчин зазначає, що існують щоденники, які пишуть, бо не можуть не писати, але вона також виділяє щоденники, думка вести які була підказана читанням іншого щоденника. Так само сталося з щоденником Пантелеймона Куліша, який виник як наслідок прочитання статті “Подарок на новый год. Из записок Вильчирского священника”. Про цей факт ми дізнаємося з його запису в своєму щоденнику від 28 грудня 1845 року: “Одно место, на стр. 40 – 41, утвердило меня в намерении вести свой дневник, в который буду сносить по крайней мере некоторые свои мысли” [2, с. 12]. Щоденник вийшов цікавий та багатий на думки, почуття та емоції автора, проте занадто штучний. Аналізуючи його щоденник, С. Єфремов наголошував: “Мимоволі проступає, що чоловік писав ті рядки зовсім не для себе, а раз у раз стояла перед ним потайна думка, що їх сторонній хтось читатиме, і автор чепуриться про те стороннє око й часто нестерпуче резонерствує... Це – визирання в дзеркало на самоті й самолюбівання з таємною надією, що й інші дивляться й бачать, який то хорошун з мене” [5, с. 221]. З цього приводу В. Пустовіт зазначала: “Якщо письменник, ведучи щоденник, намагається бути самим собою, спілкуватися зі своїм Я чесно й вільно, то тут Куліш все одно надягає на себе маску” [5, с. 211].

Матеріали щоденника дають підстави говорити про те, що основною життєвою метою П. Куліша було розповсюдження добра між

людьми, протирання очей своїм землякам. Митець саме в цьому бачить своє призначення, свою місію. Такої життєвої місії, на думку письменника, може бути гідна тільки шляхетна й освічена людина, яка постійно прагне до досконалості й над цим працює. У П. Куліша є своя специфічна стратегія поведінки. Цієї теми торкався у своїй статті “Аксіологічні аспекти авторецепцій П. Куліша” Ю. Мариненко, який зазначає: “Відтак у процесі самоусвідомлення письменником власної персони з’являється образ шляхетної людини, яка намагається витворити свій кодекс поведінки, необхідний для виконання покладеної на нього історичної місії” [3]. Вибудовування такого кодексу поведінки вимагає від письменника постійної кропіткої роботи над собою.

Автор весь час звертається до самоаналізу, до оцінки власних міркувань, вчинків, почуттів та життєвих принципів. Таке копірвання у власному “Я” свідчить про рішучість та дисциплінованість автора. Психологи Д. Мейхенбаум, Ф. Канфер, автори теорії самоконтролю та саморегуляції, стверджують, що в результаті кожного акту самооцінювання виноситься судження про ступінь досягнення очікуваного результату. Внаслідок самооцінювання будується самопідкріплення – процес заохочень і покарань. Таким чином, письменник систематично працює над самоудосконаленням себе. Одним із важливих принципів самоудосконалення, що визріває у П. Куліша під впливом П. О. Плетньова, є відсікання людей, які мають гіршу освіту чи нижчий інтелектуальний рівень. У щоденнику від 3 січня 1845 року він зазначає: “Петр Александрович сегодня между прочим проповедывал мне одну идею, важную для всякого молодого таланта, – проводить как можно меньше времени с людьми, которые мне не чета по умственной жизни, т. е. со своїми сослуживцами” [2, с. 7]. Такий підхід обумовлений тим, що людині, яка прагне до досконалості слід спілкуватися з людьми, які можуть бути їй наставниками і прикладом для наслідування. Ще одним важливим моментом процесу самоудосконалення письменника є визнання ним негативних рис свого характеру. На цьому етапі вирішального значення набуває процес самоспостереження митця за власними думками, почуттями, переживаннями, що виникають під час спілкування з іншими людьми. П. Куліш був досить самозакоханою, егоїстичною та надмірно гордою особою. Цікавим є те, що письменник відкрито критикує свої негативні риси. 19 січня він записує: “Сегодня я очень ясно увидел, что люблю себя больше, нежели следует...” [2, с. 18 – 19]. “Заметил я так же за собою, что когда меня хвалят, когда мне оказывают внимание, я тогда особенно весел и доволен собою” [2, с. 19]. На ці недоліки письменнику іноді вказували прямолінійно його знайомі, проте це ніколи не хвилювало його. У своєму щоденнику він повідомляє, що Григорій Тимофійович Мизко звинувачує його у самозакоханості та гордості. Цей факт він обертає на свою користь і тут же у щоденнику погоджується з такою критикою і обіцяє виправитися. Таким чином, письменник послідовно творить свій образ зразкового

громадянина, не ідеального, але такого, який прагне до ідеальності й активно працює над цим.

Ще однією рисою, що творить неповторний образ письменника, відрізняє його життєві ідеали від інших є постійна змінність його настрою та почуттів. Особливо різкою ця зміна видається на прикладі його стосунків з Олександрою Білозерською. У мить своєї слабкості, коли родина Білозерських прийняла в своє коло письменника, він захоплювався Олександрою, але через деякий час, занотовує, що не має нічого спільного ні з нею, ні з її родиною. У своєму щоденнику письменник називає її “Хозяйственные Способности”, не виявляючи таким чином жодних романтичних почуттів до майбутньої дружини. Від 25 серпня 1846 року спостерігаємо такий запис у щоденнику: “Я прихожу в ужас при одной мысли о таком существовании, и между тем – не больше как 20 часов назад я мечтал о счастии жить семьянином” [2, с. 25]. Окрім відомостей про стосунки з Олександрою Білозерською, ми зустрічаємо у його щоденнику згадки про інші захоплення. Одним із захоплень цього періоду була Ольга Петрівна Плетньова, донька Петра Плетньова. Письменник у щоденнику зазначав, що вона йому дуже подобається, та кохання, на його думку, робить людину нерозумною. Письменник намагається бути розсудливим і не впускати у своє життя нове почуття. Але так триває недовго. Незабаром він відчуває подібні почуття до не встановленої особи на прізвище Кривоногова. У щоденнику Куліш зазначив, що його серце схвильоване почуттям, схожим на кохання. Як бачимо, його ідеал шляхетної людини, месії для народу виправдовує часті зміни захоплень, трактуючи це як процес самоудосконалення і пошуку ідеального “Я”. Його почуття еволюціонують, змінюються і завдають болю іншим людям. Проте такі зміни своїх почуттів та настроїв сам автор сприймає як знак внутрішнього удосконалення.

Дещо маніакальне прагнення письменника до ідеальності поступово виходить за межі його особи. У стосунках з людьми митець безупинно шукає ознаки досконалості, а якщо не знаходить, то йде двома шляхами: або намагається навчити і нав'язати свої ідеали, або відвертається від людини гостро критикуючи її при цьому. П. Куліш не може дозволити собі одружитися на жінці, виховання якої не відповідає його ідеалам. Тобто письменник щоразу наголошує, що Олександра Білозерська не гідна бути його дружиною. У щоденнику 25 серпня він записує, що він навіть написав листа брату Олександрі, щоб той витратив посаг на її освіту та виховання, а потім він з нею одружиться. Таким чином, письменник вибудовує не тільки ідеального себе, але й ідеал жінки, яка буде поруч. Часто у щоденнику спостерігаємо критику вчинків чи діяльності сучасників П. Куліша. Він оцінює кожен крок своїх колег, родичів, друзів та наставників. Про Василя Білозерського письменник писав у щоденнику 21 вересня 1846 року: “Кажется, нужно изречь последний приговор над ним: что это душа слабая, с которою

союз в важных делах не возможен. Самые обыкновенные обстоятельства всегда покоряют его себе и связывают свободу его действий” [2, с. 29]. Процес створення навколо себе ідеального оточення полягає у постійній, безапеляційній та безкомпромісній позі навчання. Кожен запис у його щоденнику закінчується своєрідними настановами читачам, афоризмами життєвої мудрості. Скрізь у щоденнику відчувається повчальна манера: “Нужно не себя, а истину сделать предметом своей любви, своих попечений, и радоваться об истине, совершающейся во мне, а не о себе самом; радоваться о добре вечном, прекрасном, а не об орудии добра, называемом Я” [2, с. 19].

Своєрідними є погляди П. Куліша на кохання та подружнє життя. На думку письменника, яку він записує у щоденнику 20 серпня 1846 року, людина, котра прагне до високої мети, має сприймати жінку тільки як фізіолог, а не як поет. Серед його записів ми зустрічаємо роздуми про те, що жінка без чоловіка не може бути щасливою, а чоловік може. Думка про подружнє життя є для нього просто неможливою, бо це не відповідає його вищій меті.

Письменник зазначав, що замість видання народних пісень, літописів, антиків він буде виробляти дітей; замість допомоги добрим трудівникам він буде піклуватися про домашні потреби; замість того, щоб поєднати розуми в одну дружню родину, він вплететься у зв'язки з родичами своєї дружини, які є йому чужими. Тобто громадсько-культурну діяльність, своє основне призначення, митець буде змушений принести у жертву подружньому життю.

Отже, щоденник П. Куліша є надзвичайно цінним джерелом вивчення світогляду письменника. З нього ми дізнаємося, що своєрідність світогляду письменника полягає в його твердому переконанні в тому, що він є месією для народу, його будителем і наставником. У зв'язку з таким важливим призначенням письменник творить з себе ідеального громадянина, який весь час самоудосконалюється. Цей процес включає створення письменником навколо себе ідеального оточення. Саме тому в ставленні до людей він виступає то в образі гострого критика, то в образі суворого вчителя.

Література

- 1. Галич О. А.** Публіцистичність щоденників українських письменників / О. А. Галич [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/UZTNU_filol/uch_21_1fn/galichoa.pdf.
- 2. Куліш П. О.** Щоденник / П. О. Куліш. – К., 1993. – 87 с.
- 3. Мариненко Ю. І.** Аксиологічні аспекти авторцепції П. Куліша / Ю. І. Мариненко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/SocGum/Lits/2010_26/370_376.pdf.
- 4. Психологічна** енциклопедія / Автор-упор. О. М. Степанов. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.
- 5. Пустовіт В. Ю.** Українська письменницька мемуаристика XIX століття: націєтворчий дискурс :

дис. докт. філол. наук. : спец. 10.01.01 “Українська література”. – Луганськ, 2010. – 407 с. **6. Танчин К. Я.** Щоденник як форма самовираження письменника : дис. канд. філол. наук. : спец. 10.01.06 “Теорія літератури”. – Львів, 2005. – 198 с. **7. Шапар В. Б.** Психологічний тлумачний словник / В. Б. Шапар – Х. : Прапор, 2004. – 640 с.

Бондар Ю. В. Своєрідність світогляду П. Куліша крізь призму його щоденника

У статті розглядається щоденник П. Куліша. Основну увагу приділено висвітленню світоглядних позицій автора, тобто його життєвим цінностям, ідеалам, інтересам тощо. Своєрідність світогляду письменника полягає в твердому переконанні в тому, що він є месією для народу. У зв'язку з таким важливим призначенням П. Куліш творить образ ідеального громадянина, який постійно самоудосконалюється.

Ключові слова: мемуаристика, щоденник, світогляд, ідеали, самоаналіз, самостереження, місія.

Бондар Ю. В. Своєобразіє мировоззрення П. Куліша сквозь призму его дневника

В статье рассматривается дневник П. Кулиша. Основное внимание уделено обзору мировоззренческих позиций автора, его жизненным ценностям, идеалам, интересам и т. п. Своёобразие мировоззрения писателя состоит в твердом убеждении в том, что он мессия для народа. В связи с таким важным назначением П. Кулиш создает образ идеального гражданина, который постоянно самосовершенствуется.

Ключевые слова: мемуаристика, дневник, мировоззрение, идеалы, самоанализ, самонаблюдение, миссия.

Bondar Y. V. The originality of vision P. Kulish through the prism of his diary

The article deals with the diary of P. Kulish. Emphasis is placed on the review of ideological positions of the author, his life values, ideals, interests, etc. The originality of the writer's worldview is the firm belief that he is the messiah for the people. In connection with such an important appointment Kulish creates an image of the ideal citizen, who is constantly makes better.

Key words: memoirs, diary, outlook, ideals, self-reflection, mission.

УДК 821. 161. 2 – 31

Т. В. Веретюк

**ВІТАЛІЙ ПРИМАКОВ: КОНЦЕПТ ГЕРОЯ
ЧЕРЕЗ ПРИЗМАТИКУ ІСТОРИЧНОЇ ДІЙСНОСТІ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ІГОРЯ МУРАТОВА
“СПОВІДЬ НА ВЕРШИНІ”)**

На сьогодні добре відомо, що 70-ті роки характеризувалися не тільки несприятливими тенденціями, суперечностями в житті й літературному процесі, а й виникненням ряду цікавих проблемно-тематичних, жанрово-стильових тенденцій, своєрідних художніх явищ. У радянській літературі цього періоду ставав дедалі помітнішим потік художніх творів документально-біографічного характеру. Поряд із суто літературними персонажами, що з'являлися як наслідок художньої уяви митців, у тогочасних творах діяло чимало реальних історичних осіб – образів видатних державних і політичних керівників, військових, дипломатів, письменників, учених. Ще у 1920-х роках був опублікований роман “Чапаєв” Дм. Фурманова, що започаткував історико-революційну тематику в документально-біографічній прозі. У довоєнні роки стали літературною класикою твори О. Форш “Радіщев”, Ю. Тинянова “Пушкін” та інші. У передвоєнні роки з'явилися перші художньо відтворені біографії в українській літературі, наприклад, “Тургайський сокіл” О. Десняка, “Олександр Пархоменко” П. Панча. У повоєнні роки письменники вдаються до художнього відтворення різних історичних епох – народжуються нові твори про революційне минуле, про головні етапи розвитку тогочасного комуністичного суспільства, в поле зору письменників-прозаїків потрапляють історичні постаті минулих віків.

Тож, О. Галич, наголосивши на тому, що “створюючи документально-біографічний роман чи повість, письменник обов'язково повинен провести ряд наукових досліджень, архівних пошуків, які щоразу мусять передувати художньому зображенню особистості героя” [1, с. 18], робить спробу виділити два жанрових різновиди творів художньо-біографічного документального епосу.

На його думку, до першого різновиду відносяться романи й повісті зі “значною питомою вагою авторського домислу” [1, с. 19], де переважає прагнення розкрити психологію героя, занурення в його внутрішній світ, а події, діяльність, та внутрішній світ особи минулого щоразу співвідносяться з сучасністю. Натомість до другого різновиду належать документально-біографічні твори, в яких “питома вага авторського домислу мінімальна” [1, с. 19], а увага читача акцентується на художньому аналізі документально засвідчених подій і вчинків з життя героїв. Особливістю творів цього різновиду є зображення або

усього життєвого шляху героя, або якоїсь його найбільш багатой подіями частини, своєрідного “зоряного часу” [1, с. 20].

Саме до першого різновиду належить твір Ігоря Муратова “Сповідь на вершині”, про який написано мало, бо за радянських часів він не отримав належного поцінування, хоча мало яка монографія чи оглядова стаття обходила без згадки про цей твір. У розвідці нами робиться спроба проаналізувати образ Віталія Примакова через призматику історичного часу роману, який за словами О. Галича, є “логічним завершенням тих художніх пошуків, які письменник вів протягом усього свого життя в літературі” [2, с. 90].

До створення роману про Віталія Примакова – відомого політичного й військового діяча часів громадянської війни Ігор Муратов готувався декілька років, написавши про нього цикл віршів “Чернігівські фрески” та драму “Нейтральна зона”. Пізніше ці твори знайшли своєрідний розвиток у романі. Звернення письменника до створення (воскресіння) характеру конкретної історичної особистості не випадкове, адже сам автор, роздумуючи над проблематикою біографічних творів, зазначає, що їх “треба писати не як біографії іконописних героїв, а з сучасних позицій, так, щоб юний читач... без вказівного авторського пальця сам поставив себе на місце улюбленого героя, але вже у сучасних умовах” [3, с. 12].

Так, не випадковою стає й назва роману. Традиція виносити слово “сповідь” у заголовок налічує близько п’ятнадцяти століть, починаючи від твору Августина Блаженного “Сповідь”, творів Франческо Петрарки, Жан Жака Руссо, Альфреда де Мюссе, Миколи Гоголя, Льва Толстого, Івана Франка та багатьох інших письменників і філософів [4, с. 426 – 427].

Як специфічний жанровий різновид, “сповідь” була досить поширена у художній літературі 70 – 80-х років (Л. Арагон “Загибель всерйоз”, П. Загребельний “Я, Богдан” і т. п.). Та і сам Ігор Муратов неодноразово звертався до використання у заголовках слова “сповідь”. Наприклад, у поезіях – “Сповідь солдата”, “Дві сповіді”. Тож вибір автора не випадковий, бо у романі “сповідь” виконує певну функціональну роль, а саме доводить, що “геройство чогось варте” [5, с. 76], а тому “спосіб оповіді в цьому творі – художня умовність, завдяки якій повніше й чіткіше постає реальність історії” [6, с. 17].

Відомо, що техніка моделювання образу героя передбачає два ключові прийоми: доповнення і контраст. Перший пов’язаний із формуванням певного “позитивного середовища”: сонму героїв, які, символізуючи позитивність, доповнюють і підсилюють значення ключового героя.

Натомість принцип контрастності орієнтований на формування бінарності іншого гатунку. Існування героя позитивного можливо завдяки герою негативному, адже народження героя можливо лише у протистоянні позитивного та негативного. В. Хархун зазначає, що

критика тих років наголошувала на тому, що “сила стверджуючого образу тим вища, чим більше зусиль витрачає герой для відстоювання своїх передових ідеалів, чим значиміший противник, якого йому вдалося перемогти” [7, с. 305]. Так, стає зрозумілим намагання сконструювати виразний і переконливий образ негативного героя, який за цих умов є ґрунтовно мотивованим.

Найвиразніша проекція образу негативного героя – це ворог. Таким ворогом у поемі стає Сидір. Сидір – єдиний в романі вигаданий персонаж, без певного обличчя: у Чернігові це – “білявий-білявий... Коли б не руді брови – чистої води альбатрос” [8, с. 10], під Полтавою – інший Сидір, якого “миршавий коник скинув посеред калюжі в грязюку” [8, с. 63]. Характерні риси Сидора – “кожного разу з іншим ім’ям та прізвиськом” [8, с. 69] – дріб’язковість, прискіпливість, заздрощі, а основне його заняття – “встромляти в колеса палиці всім, хто дражнив його самолюбство перевагою духу, чи знань, чи умінь...” [8, с. 69].

Структура образу героя Примакова є складною й оригінальною. О. Галич констатує, що “намагаючись проникнути в глибини психології Примакова, Муратов... наважився на сміливий експеримент – переміщення героя на десятиліття вперед на рубіж 60 – 70-х років” [2, с. 89].

У творі діють три “я” героя (Примаков-Печеніг; Примаков-Командир; Той, що з блокнотом), і четвертий образ “Воскреслий” Примаков, що синтезує свідомості всіх цих героїв. За словами О. Галича, “всі три “я” перебувають у постійній боротьбі суперечностей і водночас становлять гармонійну єдність” [5, с. 78].

Примаков-Печеніг – це той же Примаков, але це щось чуже й водночас своє; це ж саме стосується інших двох “я” героя. Процес формування характеру головного персонажа – шлях від Примакова-Печеніга, хороброго мрійника з ліричною душею, до розсудливого і непохитного Примакова-Командира, що стоїть на чолі Червоного козацтва. Вони співіснують суперечливо, часто протиборчо, але становлять єдине ціле: “Примакова-Командира породили не спогади про дитячі баталії, не прочитані книжки славнозвісних військових стратегів, не природжена схильність до романтики бою, а тягар своєї свідомості; усвідомлена безвихідь обов’язку, сконденсована до стану вибуху лють на обставини, на ті обставини, які слід би вважати за безпорадне становище, коли б не кричуще, не підвладне логіці, вистраждане до подвигу: *ні!* А щоб це “ні” стало загибеллю для могутніших за нас ворогів, треба було прищепити його всім, хто тримав вручену революцією зброю. Так я став командиром” [8, с. 135].

“Той, що з блокнотом” – третє “я” конкретно-історичного Примакова – це людина з журналістським чи навіть, можна так сказати, з письменницьким, світобаченням, із здібностями “неодмінно щось виділяти, відокремлювати з купи вражень і фіксувати його на папері” [8, с. 154].

Сучасний “воскреслий” Примаков – уявний образ, який синтезує в собі три “я” конкретно-історичного героя, і він бачить значно більше, ніж конкретний (у трьох його іпостасях), бо той сам брав активну участь у подіях, був учасником подій і далеко не все тоді було йому зрозуміло. Все, що було зроблено конкретно історичним Примаковим, освітлено саме свідомістю “воскреслого” героя з вершини сучасності.

Завдяки набутому досвіду, “воскреслий” Примаков заново оцінює, чи то пак, – переосмислює життя Примакова історичного, дивлячись на події минулих років з позиції сьогодення: “З вершини колишньої своєї загибелі бачу, як з вишки, се життя – від і до. І кожен його етап від і до: ось чим він почався, а цим закінчився. То чому ж, відродившись, не беру до уваги своєї обізнаності? Чому наново переживаю кожен день як непізнаний? Може через це не старіє і людство?” [8, с. 49].

Авторській голос природно співіснує в образній системі твору, вплітаючись у події і вчинки персонажів, долучаючись до їхніх роздумів і сперечань. Так, “батальні сцени, яскраві епізоди громадянської війни, ніби списані з натури, сповнені реального драматизму й точності подробиць, чергуються з абстрагованими, узагальненими міркуваннями, що уособлюють сучасний досвід автора та й самого Віталія Примакова, який здобув незвичайну можливість воскреснути й повторно пройти свій життєвий шлях” [9, с. 100].

Своєрідним є й відтворення часу в романі. Внутрішній монолог Примакова, який є основою композиції роману, відтворює рух думки із свідомим порушенням послідовності, що зумовлено природою людської пам’яті, в якій закономірними є часові й просторові проміжки, зосередження уваги на якомусь, зовні незначному, навіть, здавалось би, “зайвому” епізоді, подробиці чи деталі.

Ігор Муратов, використовуючи внутрішній монолог, як засіб розкриття стану душі, відтворює духовне життя героя у всій його багатоманітності, зображує “драматичні переходи одного почуття у інше, однієї думки у іншу” [8, с. 64].

Автор роману показує не лише результат діяльності героя, а й те, як цього результату було досягнуто. Важливим у цьому плані є діалог Примакова-Печеніга та Примакова-Командира, в якому розкривається боротьба мотивів, що передують кожному рішення героїв. До цього діалогу уважно прислуховується третє “я” Примакова – Той, що з блокнотом. Навіть потрапляючи у важкі ситуації та намагаючись знайти їх вирішення, спілкуючись з людьми та приймаючи рішення, він не може утриматися від оцінки “усього цього, як матеріалу для майбутніх творів” [10, с. 65].

У романі переплітаються дві часові реальності: революція і громадянська війна. В єдине ціле їх зв’язує постать головного героя – Віталія Примакова. Та це не просто композиційний прийом. Відтворюючи своєю “сповіддю” історичну правду, герой громадянської війни відповідає анонімнику Сидору: “усе потьмарилось перед очима...

Мерехтять... пересувається безладно у просторі й часі, мов бархани в пустелі, де ми у 30-му ліквідували басмачів... А може, це в очах афганські піски? Прощайте, мамо... Ви ж усе чули? Не жалкуйте, що йду: значить треба. А за життя це було головним моїм словом... А Сидір мій – лапки догори, капітулював бо виштовхує мене назад у небуття! Більш не сподівається, що я щось переінакшу в прожитих літах... Ви не бійтеся, мамо: не діжде. Хіба ж я не ваш син? “Фарс і трюкацтво...” Йолоп він, отой Сидір. Ще раз кажу: революцію треба робити з любов’ю – і мудро, і весело...” [8, с. 274].

За словами М. Ільницького, така “двоплщинність у даному разі – принцип ідейно-естетичний, той спосіб зв’язку часів, який дає можливість оживити сторінки минулого і водночас подивитися на нього очима сучасника, збагаченого новим соціальним досвідом, новим розумінням історії” [6, с. 17].

Ігор Муратов, написавши роман, дав його прочитати Ірині Коцюбинській. Її думка була найкращою оцінкою для нього. Ось що писала Ірина Коцюбинська у післямові до твору: “Ми бачимо перед собою живу людину [Віталія Примакова] з її думками, ваганнями, самоаналізом і критичним ставленням як до себе, так і до інших” [11, с. 279], адже автор твору виявляє “незмінно високий літературний смак, глибоке осягнення обраної теми і в історичному і в конкретно-психологічному плані... високу самодисципліну, завжди підкоряючи притаманну йому відверту публіцистичність справді художньому баченню й розумінню нашої історії та людей, які творили її” [9, с. 98].

Отже, це може бути переконливим свідченням того, що герой твору, уособлюючи прогресивність радянської цивілізації, є “виразником ідей свого часу”, “голосом епохи”, а зображення його в життєвому оточенні, показує історичну добу в усій її реалістичній конкретності.

Література

- 1. Галич О.** Історичні постаті в художній літературі / О. Галич // Радянське літературознавство. – 1983. – № 3 – С. 16 – 23.
- 2. Галич О.** “І не спинюсь, аж поки серцем стихну” (Штрихи до портрета Ігоря Муратова) / О. Галич // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 9. – С. 89 – 92.
- 3. Муратов І.** Писати пристрасно, ідейно, проблемно / І. Муратов // Прапор. – 1966. – № 8. – С. 12.
- 4. Літературознавча енциклопедія :** у двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К., 2007. – С. 426 – 427.
- 5. Галич О.** Жанрова своєрідність роману І. Муратова “Сповідь на вершині” / О. Галич // Радянське літературознавство. – 1978. – № 11. – С. 73 – 80.
- 6. Ільницький М.** Художній літопис часу / М. Ільницький // Муратов І. Твори : у 4-х томах. Т. 1. – К., 1982. – С. 5 – 18.
- 7. Хархун В.** Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : [монографія] / В. Хархун. – Ніжин, 2009. – 508 с.
- 8. Муратов І.** Твори : у 4-х т. Т. 4 / І. Муратов / Упоряд.

Н. Білецька-Муратова; приміт. К. Балабухи. – К., 1983. – С. 6 – 275.
9. Брюгген В. На передньому краї / В. Брюгген // Прапор. – 1972. – № 7. – С. 91 – 101. **10. Полтавчук В.** Моральний кодекс героя (Історико-біографічний роман І. Муратова “Ісповедь на вершині”) / В. Полтавчук // Вопросы литературы народов СССР. – 1978. – Вып. 4. – С. 59 – 66. **11. Коцюбинська І.** Післямова до роману “Сповідь на вершині” / І. Коцюбинська // Муратов І. Твори: у 4-х т. Т. 4. – К., 1983. – С. 277 – 280.

Веретюк Т. В. Віталій Примаков: концепт героя через призматику історичної дійсності (на матеріалі роману Ігоря Муратова “Сповідь на вершині”)

У статті досліджується роман Ігоря Муратова “Сповідь на вершині” у контексті українського літературного процесу 1970 – 1980-х років двадцятого століття. Також подається аналіз жанрових різновидів художньо-біографічного документального епосу, та образу головного героя Віталія Примакова не лише як плоду творчої уяви автора, а як існуючої історичної постаті.

Ключові слова: революція, війна, герой, ворог, історія.

Веретюк Т. В. Виталий Примаков: концепт героя в контексте исторической действительности (на материале романа Игоря Муратова “Исповедь на вершине”)

В статье исследуется роман Игоря Муратова “Исповедь на вершине” в контексте украинского литературного процесса 1970 – 1980-х годов двадцатого века. Также подается анализ жанровых разновидностей художественно-биографического документального эпоса, и образа главного героя Виталия Примакова не только как персонажа творческого воображения автора, но и как реальную историческую личность.

Ключевые слова: революция, война, герой, враг, история.

Veretyuk T. V. Vitaly Prymakov: Igor Muratov: the Concept of Hero in the context of historical reality (Igor Muratov’s novel “Confession on the peak”)

The article discusses the novel “Confession on the peak” by Igor Muratov in the context of the Ukrainian literary process of 1970 – 1980th of the XXth century. It deals with the development of genre variety of biographical documentary epos. The article presents the image of the main character Vitaly Prymakov as not only as an imaginary person, but also a real historic personality.

Key words: revolution, war, the hero, enemy, history.

УДК 821.161.2

Т. І. Вірченко

**СІМ АБСУРДОВИХ П'ЕС САШКА УШКАЛОВА:
СТИЛЬОВА ЧИ АВТОРСЬКА ТИПОЛОГІЯ
ХУДОЖНІХ КОНФЛІКТІВ?**

Творчість Сашка Ушкалова, зокрема його драматургія, ще не знайшла належного літературознавчого аналізу. Причини слід шукати у відсутності належної уваги науковців до творчості молодих письменників, а також у дуже обмеженому колі зацікавлених у сучасній драматургії. Для глибокого осмислення творчості письменника пізнання потребують його письменницькі установки. Зробити це можна з чисельних інтерв'ю, які дає автор. Так, Сашко Ушкалов переконаний, що письменник має весь час знаходитися в стані спостереження за оточуючим світом. Така думка підтверджується відповіддю на запитання про поштовхи до писання: “Насправді письменник не повинен вигадувати все з нуля. Він просто має мовчати і дивитися. Будь-де, де б ти не був” [1]. Таке спостереження виливається згодом у свідому прискіпливу роботу: “Моя робота не спонтанна. Перед тим як почати текст, я над ним дуже довго думаю. Цей процес може розтягнутися на півроку, на дев'ять місяців – майже як дитина” [1]. Про свідомість ставлення до процесу творчості свідчить і переконаність автора в необхідності перечитувати свої твори. Сашко Ушкалов досвідчений читач, тому розроблені теми, ідеї, сюжети помічає і зізнається, що береться за них тільки тоді, коли помічає в них родзинки, в іншому випадку – це позбавлено сенсу. Щодо використання “обкатаних проблем” зауважує: “То... що таке проблема? Проблема – це ідея. Ідея реалізується завдяки матеріалу. Якщо маю цікавий свіжий матеріал, то чом би й ні? Головне, аби такого матеріалу більше ніхто не мав. А ідея хай буде спільна і обкатана, не питання” [2].

Збірку “ESC. сім абсурдових п'ес” сам драматург оцінює як експериментальну: “Це експеримент над собою й над літературою. <...> Мені не подобаються передбачувані книжки. Скажімо, ти береш її до рук, читаєш 5–10 сторінок і впевнено можеш сказати, чим вона завершиться. “ESC” – це своєрідна відповідь передбачуваній літературі. Мені хочеться створити такі тексти, читаючи які людина не змогла б передбачити не те що наступні сторінки, ба навіть рядка. Така література є цікавою. Саме тому я й обрав жанр абсурдової п'еси” [3]. Працюючи в жанрі “драми абсурду”, письменник пережив перехідний період “між поезією і великою прозою” [1]. Це помітили й колеги по перу. Так, С. Жадан у передмові “Голомозий співак” констатував: “Саме існування цього театру, знову ж таки – як на мене, є скоріше натяком на появу в майбутньому з-під авторської клавіатури цілком іншого нарративу,

можливо, менш подрібненого, можливо, більш абсурдного, у всякому разі – просто більшого. Чомусь мені здається, що це буде проза, принаймні ця зміна оптики, з поетичної на, скажімо так, – непоетичну, час від часу виливається в драйвові словесні ескапади, котрі автор вкладає в уста, дзюби та зябра свого персонального бестіарію” [4].

Автор, прагнучи впливу на читача, досягає ефекту, бо завдяки названій збірці письменники, журналісти й літературні критики можуть констатувати: “з’явився гарний молодий письменник зі своїм стилем, який він вдало вливає і в старі бурдюки “абсурдистських п’єс”, і в нові – прозаїчну форму” [5]. При цитуванні п’єс буде зберігатися авторський правопис імен, назв творів тощо з малою літери і подаватися курсивом.

Саме це спонукає дослідити наявність авторської типології художніх конфліктів Сашка Ушкалова та окреслити стильові риси.

Побіжно слід зауважити, що захоплення драматургією в Сашка Ушкалова тривале і має, крім того, дослідний характер. Драматург у студентські роки захищав курсову роботу за письменницькою творчістю Л. Подерв’янського [6], яка вирізняється використанням нецензурної лексики. Ненормативний шар лексики маємо й в тексті “БЖД”, і в тексті абсурдових п’єс. Це пояснюється бажанням “бути реальним. В сенсі – не “реальним” пацаном, а більш-менш реальним автором. Я якось кепсько собі уявляю чувака в спортивному костюмі й кепці, що звертається до вас на темній вулиці зі словами “Перепрошую, а чи не будете ви такі ласкаві позначити на хвильку мені свого телефону, хочу зателефонувати мамусі й сказати, що я скоро буду вдома, аби та не хвилювалася”. Я не люблю ганятися за модою” [6].

Оскільки мова йде про драматургію, то авторське жанрове визначення викликає асоціацію з мистецьким явищем “театру абсурду”. Мартін Есслін – автор однойменної монографії стверджував, що “під назвою “театр абсурду” не існує “ні організованого напрямку, ні мистецької школи”, і сам термін, за словами його “першовідкривача”, має “допоміжне значення”, оскільки лише “сприяє проникненню у творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим”” [7, с. 426]. Отже, під час проникнення у творчу діяльність розкодування потребують “хаотичні нагромадження випадковостей, безглузких, на перший погляд, ситуацій” [8, с. 9] крізь призму художнього конфлікту.

Крім цього, назва “ESC” (“ескейп”) натякає на “соціально-психологічне явище втечі людини від негативного впливу навколишньої дійсності у світ ілюзій, замикання у власному Я тощо” – ескапізм [9, с. 124] (англ. escape – втеча; втекти, врятуватися). Отже, у п’єсах Сашка Ушкалова очікується внутрішній конфлікт.

Першу причину внутрішніх конфліктів дійових осіб п’єс Сашка Ушкалова слід шукати в тому, що персонажі визнають засміченість власних мізків. Так, у п’єсі “*агентство boa constrictor (автопортрет із сороками)*” пілот констатує: “з татком було гірше, бо він вважав свою

голову горіхом, який із середин виїдають піраньї! хоча я сумніваюся, що піраньї могли б їсти таке лайно!!!” [10, с. 21], або “дитячий голос за кадром (старанно, наче учень)” погрожує: “я повибиваю з усіх дорослих голів усе лайно” [10, с. 17].

Не випадково й в голові алена – “кажана, чоловіка вдягнутого у чорний плащ, спецназівську маску, альпіністські боти” [10, с. 7] “з’являються фіолетові саламандри...” [10, с. 7], адже кажан є символом підступності і носієм зла, а саламандри уособлюють боротьбу з плотськими втіхами.

Буття людини непостійне і нестабільне (символом цього є пісок) це розкриває сновидіння алена: “значить, сниться мені, що я лечу над пустелею... скрізь пісок, пісок, пісок...” [10, с. 7]. Але в боротьбі зла з добром завжди перемагає останнє. Саме тому ален у своєму сновидінні бачить вишню, яка символізує добрі справи.

Одним із видів внутрішнього конфлікту є конфлікт самоідентифікації, який виразно представлений у п’єсі “ойкумена”. Розкодування назви – “обжитий світ”, наптовхує на усвідомлення потреби пізнавати свій власний світ, щоб сприйняття оточуючого світу було свідомим, а значить – “обжитим”. Мандрівна черепаха про мету поїздки людей в автобусі каже: “Ідуть шукати свою ойкумену, куди ж їм іще їхати” [10, с. 12]. Таким чином автор доводить до читача переконання, що кожна людина має свій світ, а в основу художнього конфлікту покладає боротьбу за право виходити за межі своєї ойкумени.

Конфлікт людей, як внутрішній, так і зовнішній, зумовлений не тільки непізнаністю власної сутності, а й умінням руйнувати власну основу життя: “вони забивають китів, на яких плавають... розумієте, забивають своїх персональних китів, аби ті не мучились...” [10, с. 19].

Рятівною силою, на думку драматурга, наділене людське вміння мріяти та чути один одного. Саме мрії сьюзі (“а хтось би мріяв зацілювати кожен сантиметр її тіла, якби вона виросла...” [10, с. 4]), гнома (“а, може, вона б стала водійкою трамвая, бачиш як вона любила свій самокат???” [10, с. 4]) над тілом першоклясницї пробуджують її; а слова ганни (“сто бак\$ів”) “я говорила з ним... про свого козла-вітчима... про школу... про завод... про те, як один раз у житті стрибала у парашутом... говорила про квіти... про те, як лікувала силак... говорила про все-все, знаєш, нічого не приховуючи” [10, с. 18] мали катарсичний наслідок: “і цей чоловік, затуливши обличчя своїми зашкарубленими руками, плакав... тихо-тихо...” [10, с. 18].

Задля пошуку свободи слід пізнати Бога. Саме тому в п’єсі “сьюзі, гном та інші (історія одного зцілення)” “посеред сцени стоїть дорожній знак: синє коло з написом “Бог↑50 м”. А символом янголів у п’єсі виступають пінгвіни. На перший погляд такі паралелі видаються віддаленими. Але найзагальнішими ознаками янголів є винятковість, досконалість, які проявляють себе в їх призначенні й поведінці. Подібні

ознаки притаманні й пінгвінам, бо це єдині сильні, швидкі птахи, що не літають, а ходять стоячи і є символом волі та позбавлені проблем.

Ця п'єса найяскравіше ілюструє конфлікт людини із зовнішнім світом, який породжує неволю. Недарма *сьюзи* зі слізьми на очах зауважує, що “янголів не можна тримати за ґратами...” [10, с. 3], а скейт, на якому катається *першоклясниця* “*висне на колючому дроті*” [10, с. 4].

Посередником між небом (богом) і землею (людьми) виступає в п'єсах С. Ушкалова черепаха (“ойкумена”). З іншого боку, якщо бог – символ духовного існування, то черепаха – уособлення матеріального існування і вони завжди знаходяться в конфліктній взаємодії. Саме тому “*черепаха натискає кнопку ..., а потім згори, наче дощ, починає сипатися пісок*” [10, с. 13] – символ непостійності. Не залишається поза увагою драматурга й кит (“*сто бак\$ів*”), “*на якому тримається наша земля*” [10, с. 17].

Крім цього, у конфліктній взаємодії знаходяться й люди. Це визнає старий пан (“без світла”): “*така наша ментальність! кожен, хто живе на цій землі, прагне тебе надути*” [10, с. 14].

Отже, проаналізовані твори яскраво стверджують наявність авторського типу художнього конфлікту. Ушкалівський тип конфлікту переважно внутрішній (письменник акцентує увагу на такому виді внутрішнього конфлікту, як конфлікт самоідентифікації) і вмотивований. Як внутрішній, так і зовнішній тип конфлікту спрямовані на самопізнання й пізнання світу. Концентрує автор увагу й на тих духовних силах, які допомагають у розв'язанні конфлікту. Але розв'язаність конфліктів умовна, що зумовлена жанром п'єс – “драма абсурду”. Цим же зумовлена філософська проблематика п'єс і такі риси характеру учасників конфлікту, як індивідуалізм, ізольованість, замкнутість.

Сашко Ушкалов – поет, драматург, прозаїк, журналіст, науковець Харкова. Відповідно його творчість має бути розглянута як представника літератури Слобожанщини. Сучасна література Слобожанщини, зокрема Харківщини представлена в антології нової харківської літератури “Готелі Харкова”. Творчість Сашка Ушкалова представлена п'єсою “*сто бак\$ів*” і фрагментами роману “БЖД”. Отже, у перспективі слід розглянути всю творчість письменника з точки зору типології художніх конфліктів, зокрема в контексті творчості харківських письменників.

Література

- 1. Штальт Г.** Сашко Ушкалов: “Письменник повинен мовчати” / Генрі Штальт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: sumno.com/article/sashko-ushkalov-pysmennyyk-povynen-movchaty.
- 2. Cliniquehappy.** Сашко Ушкалов, проблеми та ідеї / Cliniquehappy [Електронний ресурс]. – Режим доступу: sumno.com/post/sashko-ushkalov-problemy-ta-ideji.
- 3. Мельник О.** Інтерв'ю з Сашком Ушкаловим для www.fact.kiev.ua / Оксана Мельник [Електронний ресурс]. – Режим

доступу : www.fact.kiev.ua/articles/article_32. **4. Жадан С.** Голомозий співак / Сергій Жадан // Сашко Ушкалов. ESC. сім абсурдових п'єс [Рукопис] / Олександр Ушкалов. **5. Владимірова К.** У тіні Ушкалова / Ксенія Владимірова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : kut.org.ua/books_a0180.php. **6. Небельмес А.** Львів за своїм нутром є старою Європою – Сашко Ушкалов / Аліна Небельмес [Електронний ресурс]. – Режим доступу : zaxid.net. **7. Галич О.** Теорія літератури : [підручник] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв; за наук. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с. **8. Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. **9. Психологічна** енциклопедія / автор-упорядник О. М. Степанов. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с. **10. Ушкалов О.** ESC : сім абсурдових п'єс [Рукопис] / Олександр Ушкалов.

Вірченко Т. І. Сім абсурдових п'єс Сашка Ушкалова: стильова чи авторська типологія художніх конфліктів?

У статті проаналізована збірка п'єс Сашка Ушкалова “ESC. сім абсурдових п'єс”. Для дослідження авторської типології художніх конфліктів окреслені письменницькі установки щодо добору тем, сюжетів тощо. Для визначення стильової типології визначені риси абсурдизму, що дало змогу констатувати абсурдистський тип художнього конфлікту.

Ключові слова: п'єса, художній конфлікт, стильова типологія, авторська типологія.

Вирченко Т. И. Семь абсурдовых пьес Александра Ушкалова: стилевая или авторская типология художественных конфликтов?

В статье проанализирован сборник пьес Александра Ушкалова “ESC. семь абсурдовых пьес”. Для исследования авторской типологии художественных конфликтов проанализированы писательские установки по поводу выбора тем, сюжетов и т. д. Для определения стилевой типологии очерчены черты абсурдизма, что дало возможность констатировать абсурдистский тип художественного конфликта.

Ключевые слова: пьеса, художественный конфликт, стилевая типология, авторская типология.

Virchenko T. I. Seven absurd plays Sasha Ushkalov: author's style or artistic typology of conflicts?

The article analyzed a collection of plays Sasha Ushkalov “ESC. seven absurd plays”. To study the author's typology of artistic conflicts outlined writers installation for the selection of topics, themes and more. To determine the stylistic features of the typology defined absurdism that helped establish absurdism type of artistic conflict.

Key words: play, artistic conflict style typology, the author's typology.

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Гончар

А. О. Галич

**ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТУВАННЯ
В ЩОДЕННИКАХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ
(НА МАТЕРІАЛІ ЩОДЕННИКІВ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА)**

Без зображення людської особистості практично неможливо написати художній твір. Еволюція характеру героя художнього твору обов'язково зачіпає його портрет. “Засади оновлення технік портретування були закладені ще в середині XIX ст., відтак, зміни, що відбулися в літературі наприкінці XIX – першій половині XX ст., суттєво торкнулися шляхів зображення людини у художній прозі” [1, с. 15]. Принципи портретування в художній літературі вивчалися в працях К. Сізової [1], Н. Демчук [2], Е. Костюк [3], І. Семенчук [4], Г. Сириці [5]. Однак досі не існує наукових студій, у яких би з'ясовувалися особливості щоденникової літератури, зокрема щоденників Олесея Гончара. У цьому полягає актуальність даної праці.

“Портрет героя у прозовому творі – це текстова категорія, сутність якої полягає в комплексному зображенні людини як художньої єдності фізичного, соціального і психологічного компонентів” [1, с. 316], – стверджує К. Сізова. Той факт, ця категорія домінує в художньому тексті, вона пояснює антропоцентризмом літератури. І хоча до цієї категорії зараховують здебільшого візуальні засоби, які дозволяють створити цілісний характер героя, в творах художньої літератури налічується чимало інших складників, що доповнюють, уточнюють, поглиблюють характеристику героя.

Якщо звернутися до щоденникових записів Олесея Гончара, то ми помітимо, що окрім опису зовнішності героя, письменник уводить до тексту достатньо різні його характеристики, починаючи з антропоніма, який містить ім'я, ім'я та по батькові чи прізвище персонажа, психологічну, порівняльну, естетичну та інші характеристики тощо. Все це врешті решт дає можливість побачити героя як цілісність. Найчастіше портрет героя в щоденниках Олесея Гончара постає розпорошеним у тексті. Виняток складають лише портрети одиничних героїв, що трапилися на життєвому шляху автора, і про яких він більше ніде не згадує. Такі портрети найчастіше є неповними, зосередженими лише на окремих деталях зовнішності чи характеру.

Важливою особливістю портретування в щоденниках є той факт, що автор має справу з реальною людиною, а не вигаданим персонажем, як це має місце в художній літературі. Портрети реальних історичних особистостей – письменників, політиків, громадських діячів, з якими зводила доля Олесея Гончара, постають в суб'єктивному сприйнятті автора, адже, як стверджує О. Галич, “суб'єктивність у щоденниках надає

можливість простежити індивідуальну концепцію життя автора його очима [6, с. 38]. До того ж, щоденники не завжди пишуться для негайної публікації, досить часто їх оприлюднюють уже після смерті автора, як це сталося з твором Олеся Гончара, а тому письменник у них є достатньо відвертим, у тому числі й створенні портрета героя, а тому суб'єктивність є специфічною рисою, що відрізняє портретування в суто художній літературі. Іншою особливістю портретування в щоденниках Олеся Гончара є те, що воно пройшло значну еволюцію в часі. Портрети 40-х – 50-х років ХХ набагато спрощеніші, аніж портрети, створені у 80 – першій половині 90-х років.

Першим портретом у щоденнику Олеся Гончара є опис зовнішності старого німця, що на окупованій території в період Великої Вітчизняної війни супроводжував велику групу українців, яких направляли в неволю: "...Попереду в ресорній колясці однокінній – старий, трухлявий німець, їде і кашляє" [7, с. 12]. Декілька деталей портретної характеристики окупанта, що разом з поліцаями-українцями жене наших співвітчизників у неволю, це створення, по суті, типового образу окупанта, старого й німецького, якому підкоряються українці, покійно йдучи, можливо, на смерть. Тут автор використовує ще традиції портретування класичної реалістичної літератури, оскільки герой безіменний, типізований, його індивідуальні риси, в принципі, можуть бути притаманні будь-якому окупанту з обозу, який педантично виконує свою роль наглядача. І оті скупі портретні характеристики, що їх відтворює в щоденнику Олесь Гончар, є характерними.

Подібними є образи переодягненого в офіцерський мундир гітлерівського генерала і журналістів – також переодягнених есесівців, які з метою пропаганди готували репортаж про радісну працю українців на фашистів в окупованих селах. Перший з них – "...рудий офіцер з незвичайно великими бровами, які, будши б у нього під носом, були б добрими офіцерськими вусами" [7, с. 13], другий – "цибатий журналіст" [7, с. 14]. Фактично, Олесь Гончар робить портретні характеристики окупантів редукованими, акцентуючи увагу лише на окремих штрихах до їхніх портретів.

Більш розлогим є портрет безіменної дівчини-поліцая, до війни філолога, що охороняла військовополонених, серед яких був і автор щоденника: "Гвинтівка на плечі, рука перев'язана. Вона була красуня – висока, чорнява, струнка. Я до неї щось заговорив, запитав. Вона чомно відповіла. Була дочкою районного старости. Студентка Київського університету! О, було радісно! Колеги. Але потім вона запитала:

– Ну, а як тепер ті жиди, вже далеко повтікали?

І зробилася мені якась холодна, чужа і ніби й не красуня, і я зрозумів, що це із студенток – тупих, найтупіших" [7, с. 16]. Тут зовнішні деталі портретування отримують додаткове підкріплення шляхом додавання штрихів, що розкривають внутрішній духовний світ зазначеної особи.

Схожими є портретні характеристики незнайомих супутників Олеся Гончара по плаванню на пароплаві “Куїн Елізабет”, яким український письменник прямував до Сполучених Штатів Америки з метою участі в сесії Генеральної Асамблеї ООН в червні 1955 року. Таж сама безіменність персонажів, окремі штрихи зовнішності й деталі, що характеризують їхній внутрішній світ. Ось, наприклад, так змальований портрет доньки якихось безіменних американських мільйонерів, що пливли на пароплаві: “...Зачіска в неї... власне нема зачіски, враження взагалі таке, що вона нечесана: руда, підстрижена по-хлоп’ячому, в якійсь вовняній хламиді, що сидить на ній, як чеченська бурка, стоїть з татом і мамою, нудьгує, дістає з величезної коробки, що служить їй сумкою, сигарети, блискучу запальничку і, не скидаючи рукавичок, стає прикурювати... Пальці не слухаються запальнички...”

Дивишся на оце нечесане нудьгуюче створіння, що досі жило, мабуть, неробою, і думаєш про інших, які в її роки вже почорніли на плантаціях...” [7, с. 182]. Чимось нагадує попередній портрет й інший: “Тип туристки: коротко стрижена, з сигаретою в зубах, на руці золоті ланцюги браслетів, а у вухах ... долари, напівдолари – монети у кожному вусі по три: золота, срібна і мідна, висять цілим кетягом в знак того, очевидно, що господиня їхня вбачає найвищу красу в грошах” [7, с. 182 – 183]. У першому прикладі додається ще й порівняння дівчини з уявними її ровесниками, які змушені працювати, чого не потребує донька мільйонерів.

Коли мова йде про реальних людей, яких Олесь Гончар не тільки бачив, а й був з ними особисто знайомим, спілкувався, тут принципи портретування ускладнюються. До того ж, якщо мова йде про персонажів, з якими письменник рідко бачився, найчастіше лише один раз чи декілька, а до щоденника потрапив лише один запис, то такі портретні характеристики передусім передають опис зовнішності героя з окремими штрихами заглиблення в психологію реальної особистості. Тут на зображенні зовнішності відбивається жанрова специфіка щоденника, адже письменник не пише, скажімо, нарис про якусь особистість, а лише фіксує враження від знайомства чи спілкування з кимось із реальних історичних осіб. Наприклад, у записі від 4 квітня 1954 року Олесь Гончар відображує портрет Їржі Трнка, знаменитого діяча культури тодішньої Чехословаччини, про якого він нічого не чув до самого знайомства: “Трнка – сам режисер, і художник, і постановник. Перед очима ллється потік образів, знахідок незвичайної сили...”

Зовні Трнка – богатир середніх років, вусатий, типом обличчя схожий на Тараса Бульбу.

Скромний.

Коли Хікмет став хвалити його, він раптом бовкнув:

– Я хворий... Не міг бути сьогодні з вами...

І перевів розмову на Сартра” [7, с. 163].

Олесь Гончар наголошує на скромності героя його портретного опису.

Такий же одиничний портрет Назіма Хікмета, турецького письменника, що тривалий час провів у турецькій в'язниці, а потім емігрував до СРСР. З ним український автор зустрівся й познайомився в Празі, про що свідчить запис від того ж 4 квітня 1954 року: “Х і к м е т! Що за людина! Зустрілися з ним в холі готелю “Алькрон”, де ми зупинилися.

Бадьорий, простий, привітний, з сірими очима, повними теплої, людяної доброти...

В синій, грубуватого сукна тужурці і сірій кепці... Коли не зайдемо, він уже сидить в одному з численних крісел в холі десь біля колони і дивиться на людей. Мені здається, нікого він не чекає, ні про що не думає, просто любується людьми, що снують тут – то входять, то виходять... Може, вдовольняє ту велику жагу за людьми, за їхніми голосами, сміхом після самотніх днів і ночей турецької тюрми... [...]

В поглядах, судженнях – вільність, незалежність і в той же час пристрась справжнього революціонера” [7, с. 162].

У подібних портретних характеристиках у щоденнику Олесь Гончара завжди на початку ім'я героя, опис зовнішності обов'язково містить якусь деталь, що дозволяє виокремити цю людини серед інших (тип обличчя, що нагадує Тараса Бульбу в Їржі Трнка, тужурка з грубуватого сукна – в Назіма Хікмета). Порівняння з Тарасом Бульбою Їржі Трнки нагадує портретування в романтизмі, про що К. Сізова писала: “Романтичний герой, як і фольклорний, – втілення ідеалу, своєрідний зразок, порівняно з героями реалістичних творів, він менш узагальнений, адже повинен легко впізнаватися читачем” [1, с. 60 – 61]. До того ж, ім'я реального героя зобов'язує автора щоденника максимально об'єктивно зображувати зовнішність реального героя, а характерна для мемуарів жанрова риса – суб'єктивність – залишається домінувати в композиції портрета героя.

Ті ж реальні особистості, яких добре знав Олесь Гончар, з ким він зустрічався набагато частіше, які врешті решт просто імпонували йому, знаходять набагато розлогішу портретну характеристику, що містить не лише опис зовнішності, але й розкриває духовний світ цієї людини, глибини психології його характеру. Одним із таких персонажів у щоденнику є Олександр Довженко, про якого написано чимало у всіх трьох томах мемуарної праці Олесь Гончара. Письменник творить портрет свого героя по всьому тексту, докладно перераховуючи елементи зовнішності, доповнюючи й поглиблюючи портретну характеристику: “У Довженка живі, блискучі завжди, невеликі очі, молоде лице і швидка енергійна мова сільського жартуна. Над чолом рідкувата, із срібного ниття корона волосся, біла, чиста, аж сяюча...” [7, с. 157]; “Сивий і стрункий в свої 60 літ. Гарячий і владолубний” [7, с. 207]; “Довженко не любив сидіти за столом. Він любив ходити і проповідувати. Образ його,

полум'яний і мудрий, сам собою проситься на порівняння з біблійськими пророками” [7, с. 208]; “Втілення краси людської – це Довженко” [7, с. 225]; “Такий делікатний був, такий привітний і сумний” [8, с. 159]; “...Ходив у полковницькій формі (вона йому дуже пасувала, і він любив її носити)” [8, с. 204].

Паралельно до опису зовнішності Олександра Довженка Олесь Гончар прагне дати йому психологічну характеристику, розкрити внутрішній світ, подати образ українського режисера і письменника в духовному вимірі: “Довженко, звичайно, геній. Тільки у справді великих людей може бути таке інтенсивне, невичерпно багате, джерелом б'юче життя. Весь час він бродить як хміль. Він буває спокійним зовні, але внутрішньо, видно, – ніколи. Свіжі красиві думки, поради, проекти він розсилає щедро, на ходу, мовби йому самому тісно від них” [7, с. 156]; “Оповідач він незрівняний. З кількох фраз виліпить перед нами характер – яскравий, випуклий, неповторний” [7, с. 157]; “Вся драма Довженка в тому, що він не здатен іти в ногу з сучасністю. Однією ногою він у минулому, другою далеко в майбутньому, і тому для багатьох сучасників він здається диваком. В нього розкішна фантазія, незважаючи на похилий вік, багатство різних ідей його розпирає, весь час бурунить у ньому; в цьому його сила, в цьому, мабуть, і лихо. Він ні на чому не може зупинитись, щоб довести до кінця, до завершення. Він весь з фрагментів, як Мікеланджело” [7, с. 198].

Чим далі в часі від реальних зустрічей Олесь Гончара й Олександра Довженка були записи в щоденнику, тим більше розмивалися портретні деталі зовнішності українського режисера і письменника, а натомість приходили узагальнені характеристики, у яких домінувало психологічне осягнення його особистості. Так, у записі від 3 вересня 1984 року Довженко постає як людина, що вміла бачити майбутнє, замислювалася над тим, яким “виросте покоління тих, хто не бачив війни, труднощів, нестатків, хто від колиски вже перебуватиме в благополуччі і лише з переказів почує, що хліб колись видавався по картках...” [9, с. 29]. 18 квітня 1992 року Олесь Гончар так оцінив постать О. Довженка: “Яка трагічна постать наш Олександр Петрович, яку гарячу любов до України він усе життя носив у собі і як жаль, що молоді наші письменники багато явищ сприймають спрощено, іменують Довженка й Тичину конформістами, не бажаючи збагнути всього жахіття, всіх складностей того часу, де українська інтелігенція – і Довженко насамперед! – не втрачала людської гідності, і саме це додавало снаги й мужності багатьом, в чиїх душах жила Україна” [9, с. 409].

Окрім О. Довженка, в щоденнику Олесь Гончара досить виразно представлені портретні характеристики П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, І. Драча, Б. Олійника, В. Коротича й багатьох інших українських письменників. Документальний характер щоденника не заперечує авторську оцінку внутрішнього світу названих і неназваних

героїв записів Олесь Гончара. І хай вона є суб'єктивною, як це ми бачимо на прикладі оцінки внутрішнього світу О. Довженка, вона працює на створення духовного портрету героя.

“Портрет не звужується лише до зображення зовнішнього вигляду персонажа, такий спрощений підхід є непродуктивним для літературознавства, оскільки залишає поза розглядом безліч текстових компонентів, що несуть інформацію про персонажа та сприяють його характеристиці, створюють образ героя в уяві реципієнта” [1, с. 316], – зазначала К. Сізова. Крім зображення зовнішності, в літературі важливе місце посідають соціальні й психологічні компоненти портретної характеристики персонажа. Всі ці складові не є зайвими й у документальному творі, зокрема в письменницькому щоденнику. Проте документальне начало, необхідність портретувати реальну особистість, накладає на автора щоденника особливу відповідальність, адже він не може додати чи відняти якусь фізичну рису зовнішності героя. Попри суб'єктивність оцінки автор щоденника не може й приписати героєві якісь особливості його внутрішнього світу, які можуть розходитися з баченням інших людей, що знали героя. До того ж, ім'я героя – реальної особистості – є своєрідним брендом, що вже закладає в портрет певні характерні риси, притаманні саме цій особі.

Дана стаття є фрагментом монографічного дослідження, присвяченого вивченню типології портретування в документальній літературі.

Література

- 1. Сізова К.** Людина у дзеркалі літератури : трансформація принципів портретування в українській прозі XIX – початку XX ст. : [монографія] / К. Сізова. – К. : Наша культура і наука, 2010. – 356 с.
- 2. Демчук Н.** Портрет у прозі Т. Шевченка : (Мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Н. Демчук. – Львів : Літопис, 1999. – 44 с.
- 3. Костюк Е. Н.** Поэтика портрета “разочарованного” героя в русской литературе первой половины XIX века : автореф. дисс. на соиск. научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / Е. Н. Костюк. – К., 1991. – 17 с.
- 4. Семенчук І. Р.** Мистецтво портрета : [навч. посібник] / І. Р. Семенчук. – К. : Ін-т сист. досліджень, Київський ун-т, 1993. – 188 с.
- 5. Сырица Г. С.** Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского : [монография] / Г. С. Сырица. – М. : Гнозис, 2007. – 407 с.
- 6. Галич О. А.** У вимірах поп fiction : щоденники українських письменників XX століття : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.
- 7. Гончар О. Т.** Щоденники : у 3-х т. : Т. 1 (1943 – 1967) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – 2-ге вид. / О. Т. Гончар. – К., 2008. – 455 с.
- 8. Гончар О. Т.** Щоденники : у 3-х т. : Т. 2 (1968 – 1983) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – 2-ге вид. / О. Т. Гончар. – К., 2008. – 607 с.

9. Гончар О. Т. Щоденники : у 3-х т. : Т. 3 (1984 – 1995) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. – 2-ге вид. / О. Т. Гончар. – К., 2008. – 646 с.

Галич А. О. Особливості портретування в щоденниках українських письменників (на матеріалі щоденників Олесея Гончара)

У статті розглянуто особливості портретування в щоденниках українських письменників. Матеріалом послужив твір Олесея Гончара. Автор статті наголошує, що крім зображення зовнішності, у літературі важливе місце посідають соціальні й психологічні компоненти портретної характеристики персонажа. Всі ці складові не є зайвими й у документальному творі, зокрема в письменницькому щоденнику.

Ключові слова: документальна література, щоденник, портрет, портретування.

Галич А. А. Особенности портретирования в дневниках украинских писателей (на материале дневников Олесея Гончара)

В статье рассмотрены особенности портретирования в дневниках украинских писателей. Материалом послужило произведение Олесея Гончара. Автор статьи подчеркивает, что кроме изображения внешности, в литературе важное место занимают социальные и психологические компоненты портретной характеристики персонажа. Все эти составляющие не являются лишними в документальном произведении, в частности в писательском дневнике.

Ключевые слова: документальная литература, дневник, портрет, портретирование.

Halych A. A. Peculiar properties of portraiture in the diaries of the Ukrainian writers (based on the material of Oles Honchar's diaries)

Particularities of portraiture in the diaries of the Ukrainian writers are observed in the article. The writing of Oles Honchar served as material. The author of the article emphasizes that apart from representation of the appearance, social and psychological components of the portrait characteristics of the character are playing important role in the literature. All these items are not excessive in the non-fiction work, in particular in the author's diary.

Key words: non-fiction, diary, portrait, portraiture.

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Гончар

О. А. Галич

**ТЕАТР, ДРАМА І ДРАМАТУРГИ
В ЩОДЕННИКОВОМУ ДИСКУРСІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА**

У літературі ХХ – початку ХХІ століть помітне місце посідають письменницькі щоденники. Будучи жанром древнім і водночас молодим, вони є одним із найпоширеніших в новітній мемуарній літературі, яка на сучасному етапі перебуває в стадії активного розвитку. Щоденники багатьох українських письменників, зокрема й Олеся Гончара дають багатий матеріал не лише для теорії й історії літератури, а й для історіографії, що само по собі є цінним історико-культурним феноменом, для історії мистецтва тощо. Своєрідність щоденників згаданої доби полягає в тому, що часто вони, акцентуючи увагу на буденних подіях життя авторів, у підтексті висловлювали одвічні потаємні прагнення українського народу, виражали його волелюбний дух, розкривали бачення автором подій суспільно-політичного чи культурного життя.

Щоденник як жанр мемуарної літератури є предметом порівняно небагатьох праць науковців, надто українських. Здебільшого він, як це ми бачимо з монографії В. Здоровеги [1], згадується досить побіжно. Більше місця щоденнику присвятив Д. Затонський. Його праця називається “Зчеплення жанрів (місце автобіографії, мемуарів, щоденника в становленні й житті сучасного роману)” і надрукована в колективній монографії “Жанрове розмаїття прози Заходу” (К., 1989) [2].

Д. Затонський розглядає щоденник “як специфічну форму автобіографічного та мемуарного жанрів. Адже про що ж розповідає автор щоденника, якщо не про власне життя і про життя людей, із якими зустрічався та спілкувався?” [2, с. 41]. І тут же український дослідник робить уточнення, що “автобіографія і мемуари відображають все це з певної часової дистанції і від того більш чи менш упорядковано, хронологічно послідовно. А щоденник йде за життям по п’ятах, вихоплюючи ті чи інші його події з потоку в самий момент їх звершення” [2, с. 41 – 42]. Д. Затонський не заперечує різниці між мемуарами, автобіографією та щоденником. Однак у сучасній літературі він убачає тенденцію зближення цих жанрових форм. Для ілюстрації цього положення він наводить твір німецької письменниці Крісти Вольф “Приклад одного дитинства”.

І хоча щоденник є досить древньою жанровою формою, однак тільки в ХХ столітті, вважає відомий літературознавець, він здобув самостійність як специфічний жанр мемуарної літератури.

Досить вагомою у вітчизняному літературознавстві є праця відомого вченого-емігранта Г. Костюка “Записники Володимира Винниченка”, в якій він порушує низку теоретичних проблем

мемуаристики, таких, що прямо стосуються щоденникового жанру. Зокрема, Г. Костюк не сумнівається в тому, що “щоденники належать до мемуарного жанру літератури” [3, с. 13]. Щоправда, із Г. Костюком можна посперечатися стосовно йменування мемуарів жанром. Краще говорити про жанри, адже щоденник і роман, скажімо, суттєво відрізняються один від одного, але обидва можуть бути мемуарами (щоденник Остапа Вишні “Чиб’ю” і роман Володимира Сосюри “Третя Рота”, щоденник Олеса Гончара і роман “Номо feriens” Ірини Жиленко).

Кілька класифікацій щоденників пропонує російський учений О. Єгоров. Він ділить твори цього жанру за об’єктом зображення на декілька великих груп. Передусім за структурним принципом О. Єгоров виділяє екстравертивний тип щоденника. “Він властивий тим авторам, котрі за своїм психічним характером є екстравертами” [4, с. 135]. У подібних творах їхні автори намагаються охопити якомога ширше реалії дійсності – “від сімейно-побутового життя до міжнародних справ” [4, с. 136]. Протилежний тип щоденника О. Єгоров називає інтровертивним. “Щоденник інтроверта побудовано як аналіз подій внутрішнього світу чи як осмислення суттєвих для нього фактів зовнішнього життя” [4, с. 138]. Матеріал такого типа щоденника здійснюється в залежності від внутрішнього стану автора. Зовнішні ж подразники стимулюють аналіз його психології.

“Два основних типа, поєднуючись, породжують якісно нове утворення – щоденник зі змінною типологією” [4, с. 141]. Саме до останнього типу слід віднести щоденник Олеса Гончара.

На рубежі ХХ – ХХІ століть щоденник все більше охоплює різні іпостасі людського життя – від заглиблення у власний внутрішній світ автора до відтворення визначальних подій національної та світової історії. Особисте викликає інтерес у читача такою ж мірою як і суб’єктивне бачення автором розвитку соціально-історичних процесів на переломному етапі суспільної еволюції. На сьогодні вже ніхто не сумнівається, що щоденник є самостійним жанром літератури. Щоправда, дехто висловлює точку зору, що його не слід вважати мемуарним жанром. Залишимо цю полеміку поки що поза увагою, бо це відверне увагу від головного: треба дослідити щоденник Олеса Гончара з точки зору відображення в ньому поглядів на театр, драму, драматургів, про що ще ніхто не писав хоча останнім часом про щоденник цього письменника з’явилися праці В. Галич [5], М. Степаненка [6; 7], а також нова монографія автора цих рядків [8].

У 40-і – 50-і рр. ХХ ст. в щоденниках Олеса Гончара зафіксовано зовсім небагато записів, що стосувалися театру, мистецтва драми і постатей драматургів. Значно більше їх у наступні десятиліття. Найчастіше записи є лаконічними: здебільшого одне-два-три речення, що нагадують констатацію фактів, іноді з невеличким коментарем, де звучить певна естетична оцінка побаченого. Розлогі записи, що

стосуються театру й драматургії в Олесь Гончара трапляються набагато рідше.

Перша згадка про драму в щоденнику письменника зафіксована 17 травня 1944 року. Це всього один рядок: “Видел картину “Фронт”. Много правды о 1941-м...” [9, с. 8]. Мова йде про перегляд письменником на фронті художнього фільму за відомою п’єсою О. Корнійчука “Фронт”. 3 жовтня 1945 року в Будапешті в театрі “Уранія” знову запис, у якому відображена реакція автора на перегляд у місцевому театрі кінофільму: “Вечером смотрели нашу “Музыкальную историю” в театре “Урания”. Тут все наши картины воспринимаешь другими глазами, глубже, чем дома. Чудесная картина, горд перед мадярами, что это создавалось у нас!” [9, с. 105]. 2 листопада 1949 року Олесь Гончар фіксує враження від побаченого в Празі: “Народне дівadlo” (Національний театр) збудовано на зібрані пожертви народу” [9, с. 128]. Цей запис з’являється під враженням відвідин Чехословаччини в рамках Днів дружби в цій державі, де автор щоденника побував у складі радянської делегації. Особливий акцент він робить на тому факті, що театр збудовано на народні гроші.

Перебуваючи за кордоном, Олесь Гончар відвідував місцеві театри, особливо його цікавила ментальність народу, своєрідність його театральної культури. Так, 9 квітня 1961 року він побував у національному японському театрі Кабукі в Токіо. Олесь Гончара вразило побачене. Запис фіксує сприйняття українським письменником специфіки японського національного театру, що суттєво відрізняється від українського: “Яскраві декорації. Видовище “Шість поетів” з найдавніших часів. Обличчя-маски. Тужливі мелодії. Хоча для мене мало естетично, коли чоловік грає роль коханки. А втім, глядачі дуже жадібно все сприймають, з гальорки чути дикі вигуки, схожі на войовничий клич: знаки похвали артистам” [9, с. 268]. Відзначивши специфіку японського театрального мистецтва, де акторами можуть бути лише чоловіки, а п’єси обов’язково поставлені за давніми сюжетами, зробивши наголос на екзотиці сприйняття вистави місцевими глядачами, висновок від побаченого український письменник зробив невтішний: “Все умовне і далеке нам” [9, с. 268].

Часом такі записи відтворюють враження Олесь Гончара від відвідин ним відомих радянських театрів, здебільшого московських. Так, 19 квітня 1981 року письменник побував у Москві в Большому театрі. Там він слухав твори відомих композиторів XVIII століття, і серед них – Моцарта: “Кореллі, Рамо, Моцарт у Большому театрі! Море краси й насолоди... XVIII століття – справді золотий вік мистецтва. Скільки там світла, сонячності, жарту й витонченої поезії. Пізніше все це почне зникати, на зміну життєрадісному відчуттю прийдуть генії трагізму і похмурості” [10, с. 460]. У цей же день у Москві Олесь Гончар слухав Євгенію Мірошніченко. Запис стисло й точно оцінює концерт української актриси: “У залі Чайковського – концерт Євг[енії]

Мірошниченко. Близк техніки. І репертуар дібраний зі смаком. Не соромно за Україну” [10, с. 460].

У театрі імені В. Маяковського в Москві 15 квітня 1983 року Олесь Гончар був присутнім на виставі “Леді Макбет Мценського повіту” за твором російського письменника XIX століття М. Лескова в постановці Андрія Гончарова. Запис свідчить про високу оцінку українським письменником спектаклю, майстерність режисера, блискучу гру головної героїні: “Ніби вперше відчув, на що здатне мистецтво театру. Блискуча режисура. Чудова гра Гундаревої в ролі Катерини Измайлової. Природне поєднання сучасного новаторства з глибокою народністю. Думаю, що такої сили вистави були в Леся Курбаса. Та ще, може, в Бертольда Брехта” [10, с. 555]. Остання фраза запису (“Все – творчо, все – на вільнім диханні. Так би в нас” [10, с. 555]) свідчить про те, що Олеся Гончара мучив той факт, що в Україні не можна через особливу перестраховку ідеологів поставити навіть те, що дозволено зробити в Москві.

Як член комітету по Ленінських преміях Олесь Гончар брав участь у відборі претендентів на цю найвищу мистецьку нагороду в СРСР. Йому досить часто не подобалося, що на премію висувалися не ті кандидати, які справді мали в своєму активі високохудожні твори, а ті, що подобалися номенклатурі чи окремим високопосадовцям. Зокрема, про один із подібних випадків йдеться в записі від 3 квітня 1984 року: “Увечері у Большому театрі балерина Безсмертнова виступала з блиском, але премію композитори віддали ненаситному Щедріну... Та ще за що? За оперу “Мертві душі”! Хоча як на мене, то безглузда сама ідея писати оперу по цьому твору, так само, як балет по “Анні Кареніній”. Але у нас усе можливо” [11, с. 14].

Мистецтвом свого народу Олесь Гончар завжди пишався, успіхи на сцені українських акторів викликали в нього щире захоплення, про що в щоденнику йдеться неодноразово. Так, 11 травня 1982 року автор занотував враження від тріумфу українських акторів на фестивалі в німецькому місті Вісбадені: “Вісбаден, старовинний курорт у Зах[ідній] Німеччині, вже понад 100 років влаштовує міжнар[одні] музичні фестивалі оперного мистецтва. Цієї весни, крім італійців, французів, греків, австрійців, було запрошено до участі Київський оперний. Кияни – вперше за всю історію – й відкривали фестиваль. Возили 4 спектаклі і серед них “Тараса Бульбу”. Тріумф! Коли пролунав козацький марш “За світ встали козаченьки”, зал влаштував 20-хвилинну овацію! Ось що буває, коли виходить на простір наша класика!” [10, с. 516]. Олесь Гончар висловив думку, що не можна боятися випускати українських акторів і твори вітчизняної класики на зарубіжну сцену, як це робили радянські ідеологи. Цим самим вони лише наносили моральних збитків своїй державі: “...Досі її штучно стримували... Не пустили з незрозумілих причин на ці гастролі Дм. Гнатюка. Видно, переживає. “Запорожець за Дунаєм”, “Наталка” – їх теж вітав би світ” [10, с. 516]. Письменник

справедливо вважав, що класичне мистецтво, кращі вітчизняні актори під час зарубіжних гастролей лише б покращували імідж держави.

Щоденникові записи містять чимало свідчень про становлення українського театру в ХХ столітті, досить часто – це розповіді, почуті від самих драматургів чи людей, причетних до театрального мистецтва, про маловідомі епізоди історії української драматургії. Зокрема, в записі від 26 лютого 1953 року зафіксовані розповіді М. Бажана і О. Корнійчука про їхню молодість, коли обидва вони очолювали театри: “Бажан очолював Уманський любительський театр, а Корнійчук Христинівський” [9, с. 153]. Запис свідчить, що М. Бажан любляв ставити вистави модерні (Ібсена), а О. Корнійчук – класику (Кропивницького). Автор щоденника зафіксував декілька цікавих гумористичних історій, пов’язаних з театральною діяльністю обох українських письменників.

З щоденників Олеся Гончара можна дізнатися про ставлення письменника до окремих драматургів, серед яких були і його друзі, наприклад, Олексій Коломієць, Микола Зарудний. Записи різних років засвідчують, що ставлення Олеся Гончара до О. Корнійчука було неоднозначним. Він цінував талант останнього як драматурга, але не любив його за ортодоксальність мислення. Прикладом цьому служить відтворена в щоденнику розмова, у якій О. Корнійчук вимагав від Олеся Гончара не згадувати в доповіді на письменницькому з’їзді 1966 року Леся Курбаса:

– Послухай моєї ради: викинь Курбаса.

– А він, до речі, ставив на Соловках ваші п’єси.

Червоніє, з натугою жере бутерброди (це в буфеті йде розмова).

– І його театр Соловецький, кажуть, був одним з найкращих в Європі.

– Вперше чую. Згадайте краще Бучму.

– Він є.

– Заньковецьку...

– І вона згадана.

Мовчки жує” [9, с. 402].

Запис від 6 травня 1972 року містить розповідь Олексія Коломійця про відвідини помираючого Олександра Корнійчука: “Той, оглядаючись у своє життя, визнав, що, може, й не все так було, але як одну з найбільших заслуг своїх вважає виступ на пленумі Спілки в 1944 році. Коли Леонід Соколов погнав був шовіністичну піну, що народ, мовляв, який зазнав окупації, він уже неповноцінний, його треба “лікувати” і т. п.

Корнійчук тоді справді, кажуть, з блиском відповів, дав відсіч заїжджому шовіністові. І ось, бач, не бенкети, не кар’єри, не коханки згадалися на смертній постелі, а саме факт мужності громадянської, слово синівства... Жаль тільки, що дуже не часто таке було” [10, с. 113].

Про неоднозначність ставлення до Корнійчука свідчить і запис від 14 травня 1972 року. Від В. Земляка Олесь Гончар дізнався про смерть

українського драматурга. Ця звістка вилася в такі рядки, де автор щоденника ставить О. Корнійчука в контекст української літератури радянської доби: “Так увалось ще одне життя, що ввібрало в себе цілу епоху з усім її найхарактернішим.

Тяжке було це десятиріччя, викосило, як косою, стількох... Рильський, Тичина, Малишко. Тепер Корнійчук. Складним було до нього ставлення, багато хто й зараз не прощає йому минулого (Кочерга, Довж[енко], Янов[ський]. Та все ж і цей удар дзвону – сумний...” [10, с. 114]. Далі автор щоденника, намагаючись абстрагуватися від протилежних оцінок життя і творчості О. Корнійчука, які склалися у нього протягом багатьох років спілкування, прагне дати йому виражену об’єктивну оцінку: “Був він для своєї доби винятково характерною постаттю. Поєдналися в ньому і талант комедіографа, і життєве завзяття, дар інтуїції й акробатська спритність, веселий кон’юктуризм і буйне епікурейство, спалахи щирості й майже авантюриницький розмах... Не дуже освічений, він став діячем міжнародного класу. Якщо в грі деколи й помилявся, не на те ставив, то все ж виходив переможцем. І тільки ця, з косою, його перемогла” [10, с. 114].

О. Корнійчук був тією постаттю в українській драматургії, до оцінки якої Олесь Гончар не раз повертався в щоденниках через багато років після смерті: “Олександр Корнійчук – постать, я вважаю, значно складніша, ніж здається на перший погляд. Може, була то лише маска, гра – жити отак ніби легко, безтурботно, ніщо не беручи всерйоз?

Та й перші повоєнні п’еси його – то ж таки набуток культури, чого не можна сказати про речі пізніші, всі оті “дачно-рибальські”, полегшені...” (запис від 7 лютого 1985 року) [11, с. 45].

Цього ж дня Олесь Гончар занотовує в щоденнику свідчення дружини Корнійчука, Марини Федорівни, чиї спогади він читав, про п’есу “Фронт”: “...Десь у готелі, в розмові з друзями зайшла в Олександра Євдокимовича розмова про “Фронт”, – чи справді було замовлення від Сталіна на цю п’есу? “Ніякого замовлення не було, – сердито відповів драматург, – сам вирішив написати”, – і таки нахапався дрижаків, коли йшов до Сталіна на розмову, бо не знав, чим вона кінчиться. Добре, що Сталін підтримав, а могло ж бути й те, що з Довженковою “Україною в огні” чи й ще гірше... Адже йшла війна, – її закони суворі. Деякі з генералів вимагали нібито віддати драматурга під трибунал, і гадаю, що Олександр Корнійчуку в цьому теж можна вірити” [11, с. 45 – 46].

У щоденниках Олеся Гончара трапляються записи, що передають бачення письменником постатей відомих режисерів, оцінку ним місця й ролі театру в житті суспільства. Зокрема, в записі від 22 листопада 1966 року автор щоденника розлого цитує відомого театрального режисера Товстоногова, який пропагує новий театр, “п о э т и ч е с к о й п р а в д ы, требующей максимальной очищенности, точности, конкретности выразительных средств. Любое действие должно нести в

себе огромную с м ы с л о в у ю загрузку, а не иллюстративную. Тогда каждая деталь на сцене превратится в р е а л и с т и ч е с к и й с и м в о л” [9, с. 403].

Щоденник містить також записи з роздумами про великих акторів. Так, 14 грудня 1967 року Олесь Гончар розмірковує про Миколу Садовського: “Вперше довелось побачити Миколу Садовського на екрані (у фільмі “Вітер з порогів”, чи краще – “Останній лоцман”). Оце титан! Оце артист! І в усій грі його, в прощанні з порогами – глибока символіка. Наче не тільки лоцман Ковбань, а й сам він, Садовський, прощався з Дніпром, з ночами місячними, пісенними, з простим народним життям, сповненим такої правди й поезії” [9, с. 444]. До постаті Садовського Гончар повертається ще й 25 серпня 1972 року: “Хутір Надія. Андрій Юрович (внук Тобілевича) розповідає, як знімали фільм “Останній лоцман”. У головній ролі Садовський. Знімає найнятий оператор з Голлівуда, якийсь Рон. Поставив вимогу застрахувати всю апаратуру. Замість Садовського на плоті – дублера. Але цей наполіг: ні! Сам буду! А йому 8-й десяток. Буруном скинуто з плоту. Нема. Втонув! Вплив десь метрів аж за 200 з бурувиння і кричить:

– Знімайте ж, бісові душі!” [10, с. 124].

Пафосні оцінки творчості Миколи Садовського, підкріплюються відтворенням характерних епізодів з участю цього актора, який умів глибоко перевтілюватися в свого героя, щоб передати життєву правду образу, що тільки звеличують постать одного з корифеїв українського театру.

6 квітня 1970 року Олесь Гончар занотовує епізод, героєм якого є інший відомий український драматург і актор Марко Кропивницький: “Уривок з “Причинної” “Реве та стогне...” був покладений на музику одеським вчителем Д а н и л о м К р и ж а н і в с ь к и м з посвятою Марку Кропивницькому, який 1886 р. на сцені Одеського міського театру в п’єсі “Дай серцю волю...” вперше виконав цей твір. Переповнений зал слухав Кропивницького стоячи” [10, с. 62].

Зрідка в щоденнику трапляються записи, що є реакцією їх автора на переглянуті вистави за п’єсами українських авторів. Саме такий запис, що короткими змістовними реченнями передає сутність вистави, зроблено 29 березня 1979 року: “Дивились п’єсу О. Коломійця “Дикий ангел”. Зміст п’єси – туга за людським теплом. Людяна, чесна річ” [10, с. 366].

24 квітня 1982 року в Палаці “Україна” автор щоденника був присутнім на концерті митців з Волині. У записі спершу перераховані прізвища окремих акторів, назва колективу, що вразили Олеся Гончара: “Мареничі. Пашкевич. Ансамбль “Світязь”...” [10, с. 514]. А далі – висока оцінка талантів з цього регіону України: “Справжнє багатство нації! І радує, що Палац “Україна” переповнений. Це вже третій вечір Волинь чарує киян” [10, с. 514].

Інколи в записах Олеся Гончара трапляються позитивні оцінки акторів, які чимось сподобалися письменнику. Так, 23 грудня 1984 року він відзначив артиста К. Степанкова, який виступаючи на Об'єднаному пленумі творчих спілок свою промову дотепно завершив українським прислів'ям: “Артист Степанков із російської драми закінчив на Об'єднаному пленумі свій виступ українським прислів'ям:

– Легко робити, та важко заходитись!

Добре сказано” [11, с. 41].

Сторінки щоденника Олеся Гончара часом містять відгуки на смерть людей, достатньо відомих у світі мистецтва. Так, перебуваючи на відпочинку в Юрмалі, письменник дізнався про смерть знаменитої актриси Наталії Ужвій. Кілька рядків відгуку на цю трагічну для української культури події переросли в Олеся Гончара в думки про майбутнє українського театрального мистецтва: “Донесли газети в Юрмалу звістку про смерть Н. М. Ужвій. Велика втрата. Пішла чи не остання з когорти славетних, з покоління Курбаса, Куліша, Гната Юри, Бучми, Крушельницького...

А де ж зміна? Де ви, “молода славо нації”, як писав Павло Григорович [Тичина]?

Таке враження, що відбувається процес здрібнення талантів (і в нас, і в Росії). Які причини? І якого треба імпульсу, щоб народ знову явив світові свою могутню творчу силу?” (запис від 2 серпня 1986 року) [11, с. 112].

Цього ж року помер знаменитий Тарапунька. З цього приводу Олесь Гончар 9 грудня 1986 року занотував: “Снаряди падають усе ближче... Помер Юрій Тимошенко, улюбленець публіки – Тарапунька. Помер в Ужгороді, на гастролях. Кажуть, коли везли його на Байкове, то таксисти Києва сигналізували по всій трасі, прощаючись зі своїм веселим Тарапунькою. Один з найдотепніших артистів України, він був, виявляється, людиною такої трагічної долі. Пригадую, як гарно розмовляли з ним весь вечір у Красноводську, за Каспієм, під час Декади...

Його любив Довженко. Та й хто його не любив із тих, кому дорогий справжній народний гумор” [11, с. 125].

З О. Коломійцем Олеся Гончара зв'язували десятиліття дружби, про що зрідка йдеться в щоденникових записах: “Подзвонив Альоша Коломієць, хоче провідати мене в Кончі, де я різдвую сам...” (запис від 12 січня 1980 року) [10, с. 398]; “День суботній, день сонячний (хоча ще й зима!), гуляли з О. К[оломійцем] по святих місцях, по старокиївському кремлю. З болем душевним розповідав Альоша, який рознос вчинив йому один із пошукачів, рознос за те, що Альоша посмів дати згоду на висунення театром своєї п'єси на Держ[авну] премію” (запис від 15 березня 1980 року) [10, с. 405]; “Вранці подзвонив Альоша, привітав” (з днем народження. – О. Г., запис від 3 квітня 1991 року) [11, с. 348]. У записі від 10 вересня 1982 року Олесь Гончар відтворив розмову

дружини Валентини Данилівни з Олексієм Коломійцем про щастя, свідком якої він був, і виклав власне бачення цієї проблеми: “Йдемо додому: Валя, Альоша, я. Вони розмовляють про щастя. Вважають, що його нема й не буває, бувають лиш відблиски його, або, як Толстой казав: “зарниця щастя...””.

Я не згоден з ними. По-перше, відомо, що Толстой таки нерідко бував щасливий. Скажімо: молодість, Кіті, щире кохання, а ще йому, крім усього, саме так добре пишеться, Анна Кареніна виповнює всі думи автора – хіба ж то не було щастя – повне, по вінця?

...І я сьогодні був скількись часу щасливий: це коли раптом сяйнула ідея (для роману), знайшлося враз те, чого давно шукав, а воно не давалось” [10, с. 534]. Як бачимо, у розумінні Олеся Гончара щастя часто поєднувалося з натхненною творчою працею.

28 квітня 1991 року хворий Олексій Коломієць зателефонував з лікарні, де йому повинні були робити складну операцію, і поділився враженнями з Олесем Гончаром від наново перечитаних “Прапороносців”: “...Критика заідеологізувала твір. Не добачила головного в ньому: боротьбу добра зі злом. Не оцінила сили життєлюбності зображення у ньому людей. “Це Біблія Вітчизняної війни!”. Розумію, що мовиться під свіжим враженням, але багато й правди” [11, с. 353]. Автору щоденників було приємно чути від давнього товариша свіжу оцінку свого першого роману, який увів його у світ великої літератури.

Запис від 23 листопада 1994 року є своєрідним некрологом померлого друга, у якому є й епізоди останніх телефонних розмов, і заповіт, і спогад про давні відвідини рідного села Олексія Коломійця: “Ще одного друга не стало...”

Відмучився Альоша Коломієць. Серце мав здорове, не хотіло вмирати, хотіло ще жити й жити.

Царство небесне тобі, друже. Півста літ знались...

Ховатимуть згідно із заповітом у рідних його Харківцях, біля матері, поруч могили Архипа Тесленка.

Нещодавно ще брав трубку, розмовляли по телефону. Навіть жартував. Ще чую його живий голос. Збиралися разом відвідати Харківці. Колись я там уже був” [11, с. 551].

У цьому ж записі є продовження, що стосується обставин похорону Олексія Коломійця: “Коли забирали нашого друга зі Спільки, щоб везти в Харківці для поховання, голова колгоспу звернувся до письменників зі словом розумним і чемним:

– Рідна земля його прийме, а вас просимо зберегти пам’ять про нього...

Так просто і глибоко.

В Харківцях поклали небіжчика на ніч у рідній хаті. Хтось із киян занепокоївся: як же це він буде сам?..

– Ні, в нас буде так, як велить звичай: всю ніч бабусі наші сидітимуть біля нього із свічками...

Поховали в центрі села, на видноті, поруч з Архипом Тесленком. Є гарантія, що могила буде доглянута, не заросте бур'яном. Народна совість буде на варті” [11, с. 551 – 552].

У щоденнику трапляються сторінки, присвячені ще одному відомому українському драматургу Миколі Зарудному. 8 серпня 1991 року Олесь Гончар занотував згадку про давню поїздку до рідного села Сухої, під час якої драматург навчив земляків співати подільську народну пісню, що полюбилася їм і стала для них рідною: “Як молодю, як натхненно співав колись у Сухій в колі моїх родичів Микола Зарудний, відкриваючи моїм співучим тіткам незнайому їм подільську пісню “Ой, чий то кінь стоїть, що біла гривонька!..”. Вся Суха заспівала потім і цю пісню, і “Цвіте терен” з Миколиного репертуару... Нема вже тітки Вусті, нашої солов'їхи, і Микола вже з двома інфарктами у Феофанії. Багатьох нема... Озираюсь довкола – всюди холод, безпісенність, всюди сіріє море самотності” [11, с. 368].

Про подільську пісню з Миколиного репертуару Олесь Гончар згадав також 29 березня 1994 року, коли напередодні дня народження письменника до нього звернулися з Українського радіо з проханням назвати улюблену пісню: “Назвав: “Ой чий то кінь стоїть...” Бо це Миколина [Зарудного] пісня! Хай у такий спосіб і його спом'януть. Він співав її з неперевершеною красою. Досі чую його неповторний голос” [11, с. 518].

Окремі записи в щоденнику Олесь Гончара є фіксацією курйозних випадків, пов'язаних з драматургією. Наприклад, 4 червня 1980 року: “Вийшли у Москві збірником п'єси Миколи Куліша. Але замість портрета автора – портрет Хвильового (у папасі, в шинелі сидить, зіщулений, як від холоду). Мабуть, хтось переплутав, бо, кажуть, справді між ними була схожість” [10, с. 416].

Автор щоденника не сприймав безглузких заборон вистав в Україні, пов'язаних з ідеологією, а то й просто з боязню чиновників прийняти якесь рішення, оскільки їх можуть запідозрити в просуванні ворожої ідеології. Так, 4 вересня 1981 року Олесь Гончар занотував: “Найнещадніша нація з-поміж усіх – це ми. В жодній республіці нема руйнувань у таких масштабах, ніде культура не здушена так, як тут... Привезли грузини Мольєра, вже афіші по місту, і раптом: ніззя! Тартюф упізнав Тартюфа... Кальдерона поставив Молодіжний театр – зняти! Альтанка стоїть на горі на святій – чого вона там? Щось нагадує? Змести, вирвати з корінням... Серед вандалів жити, серед душителів та нищителів серцю обливатися кров'ю день у день?” [10, с. 479]. Така ситуація не влаштовувала українського письменника. Щоденник засвідчує, що Олесь Гончар збирався писати з цього приводу листа в Москву: “Соромно навіть признатися перед людьми з інших республік, що в нас отак, що терпимо такий глум і наругу... Хочу написати в Москву листа. В

інстанцію найвищу. Невже не знайдеться захист, неевже не буде управи на геростратів цих доморощених?.." [10, с. 479].

Окремі записи в щоденниках є відгуком на спроби поставити на сцені вистави за творами Олеся Гончара. Так, у 1975 році у львівському театрі імені Марії Заньковецької була поставлена п'єса, сценарій якої був написаний за мотивами роману "Прапороносці". Зокрема, у досить розлогому записі від 21 березня про цю подію є лише один рядок: "Львів. У заньківчан прем'єра "Прапороносців" [10, с. 211]. Наступного дня запис вже більш розлогий. Він містить рядки, що висловлюють задоволення автора від вистави, а також вдячність за те, що провести письменника наступного дня прийшли люди, котрі були причетні до постановки п'єси на львівській сцені: "Вчора відбулась прем'єра в заньківчан. Це було – як свято. Повен зал дружніх облич, приязних усмішок, гарячих очей.

...Сьогодні їдемо на Івано-Франківськ. Проводжають до Куровичів Ростислав Братунь, режисер Сергій Данченко, художник театру Мирон Купріян, артист Святослав Максимчук.

Гарне розвітання" [10, с. 212].

Успіх "Прапороносців" на сцені Львівського театру викликав бажання ще в кількох театрах України поставити виставу за мотивами відомого роману Олеся Гончара, проте автор не дав на це згоди. Про один із таких випадків йдеться в записі від 5 квітня 1975 року: "Заходив головний режисер рос[ійської] драми Ненашев Вол[одимир] Ів[анович]. Теж хочуть ставити "Прапороносці". З легкої руки заньківчан. Та, подумавши, я вирішив згоди на це не давати" [10, с. 213]. Про інший подібний випадок, у якому однак Олесь Гончар погодився на сценічне втілення свого роману, йдеться в щоденниковому записі від 22 серпня 1983 року: "Молодий драматург В. Чепурін із Сімферополя просить дозволу інсценізувати "Зорю" для Кримського українського театру. Я не прихильник інсценізацій, але цього разу дозволив: хлопець виявив глибоке розуміння образів роману, має цікаві думки" [10, с. 572].

Щоденники Олеся Гончара засвідчують, що він мав намір спробувати себе в драматургії. 20 жовтня 1987 року письменник окреслює свій задум: "Написати б про них п'єсу "Банкроти"! Про цих зарозумілих, самовпевнених у своїй сваволі й беззаконності, що забрали в Україні сотні національних шкіл, мову оголосили "непрестижною", навіть колядувати на Новий рік заборонили нашій молоді і зрештою призвели нас усіх до Чорнобиля. В той час, як світ здригнувся від розтовченого реактора і графіти горіли у прип'ятських калюжах, банкроти вигнали дітей (не своїх!) на травневу демонстрацію і мертволикі, як мумії, стояли на трибунах і кричали "ура!".

Давав собі слово, що після 70-ти не братимусь за перо, що "Далекі вогнища" й "Океан" – це прощання, спів лебединий, я тепер ось (трохи отямився від переснаги крайньої, жажливої!) знову малюються

задуми, і серце б'ється творчо, – ще не все я сказав тобі, красний світе!” [11, с. 167 – 168]. Проте задум написати п'єсу залишився нереалізованим.

Серед багатьох записів у щоденнику Олесь Гончара, є й такий, що стосується п'єси Олександра Довженка “Потомки запорожців”: “...Розповідав з болем Олександр Петрович, як зрадив його “демократ” Твардовський, пообіцявши спершу надрукувати в “Новом мире” “Потомків запорожців” (був навіть анонс), а потім так і не дотримав слова, шовіністичне нутро перемогло” [11, с. 409].

Домінантними жанровими рисами щоденника є хронологічна послідовність авторських нотаток, певна дискретність записів, відсутність єдиного зв'язного сюжету, спільності авторського замислу. І хоча досі чимало літературознавців не вважають щоденник жанром мемуарної літератури, проте він має чимало характерних рис, притаманних саме для неї в цілому. Зокрема, йому характерні суб'єктивність, документальність, асоціативність, концептуальність. Водночас такі жанрові риси, як звернення до минулого, наявність двох часових планів у щоденниках мають специфічний вияв, адже дистанція в часі між подіями і записами про них наближається до нуля. І тільки справді великим письменникам минулого століття, таким як Олесь Гончар, удалося подивитися на сучасну йому дійсність з позицій майбутнього й помітити в ній тенденції, що будуть домінувати в наступні десятиліття. Сторінки його щоденників, присвячені драматургії, театру, акторам відображають бачення письменником процесів творення драматургії у ХХ столітті, розкривають неповторні образи драматургів і акторів, окреслюють нереалізовані задуми письменника спробувати себе в драматичному роді літератури. І все це в пристрасному суб'єктивному висвітленні, яке особливо характерне для щоденників Олесь Гончара.

Література

- 1. Здоровега В. Й.** Збагнути день суцый / В. Й. Здоровега. – К. : Дніпро, 1988. – 263 с.
- 2. Затонский Д. В.** Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа) / Д. В. Затонський // Жанровое своеобразие прозы Запада. – К., 1989. – С. 4 – 58.
- 3. Костюк Григорій.** Записники Володимира Винниченка / Г. О. Костюк // Винниченко Володимир. Щоденник. – Т. 1. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980. – С. 11 – 28.
- 4. Егоров О. Г.** Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра : исследование / О. Г. Егоров. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 280 с.
- 5. Галич В. М.** Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор : еволюція творчої майстерності / В. М. Галич. – К. : Наук. думка, 2004. – 816 с.
- 6. Степаненко М. І.** Публіцистична спадщина Олесь Гончара (мовні, навколомовні й деякі інші проблеми) / М. І. Степаненко. – Полтава : АСМІ, 2008. – 396 с.
- 7. Степаненко М. І.** Літературний простір “Щоденників” Олесь Гончара : [монографія] / М. І. Степаненко. – Полтава : ТОВ “АСМІ”, 2010. – 528 с.
- 8. Галич О. А.**

Олесь Гончар у вимірах non fiction / О. А. Галич. – Луганськ : Книжковий світ, 2011. – 260 с. **9. Гончар О. Т.** Щоденники : у 3-х т. : Т. 1 (1943 – 1967). – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 455 с. **10. Гончар О. Т.** Щоденники : у 3-х т. : Т. 2 (1968 – 1983) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 607 с. **11. Гончар О. Т.** Щоденники : у 3-х т. : Т. 3 (1984 – 1995) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 646 с.

Галич О. А. Театр, драма і драматурги в щоденниковому дискурсі Олесь Гончара

Щоденникові записи Олесь Гончара містять чимало свідчень про становлення українського театру в ХХ століття, досить часто – це розповіді, почуті від самих драматургів чи людей, причетних до театального мистецтва, окремі з них відтворюють маловідомі епізоди історії української драматургії. З щоденників можна дізнатися про ставлення письменника до окремих драматургів, серед яких були і його друзі, зокрема О. Коломієць та М. Зарудний.

Ключові слова: театр, драма, драматурги, щоденник.

Галич А. А. Театр, драма и драматурги в дневниковом дискурсе Олесь Гончара

Дневниковые записи Олесь Гончара вмещают немало свидетельств о становлении украинского театра в ХХ веке, довольно часто – это рассказы, услышанные от самих драматургов или людей, причастных к театальному искусству, отдельные из них отображают малоизвестные эпизоды истории украинской драматургии. Из дневников можно узнать об отношении писателя к отдельным драматургам, среди которых были и его друзья, в частности А. Коломиец и М. Зарудный.

Ключевые слова: театр, драма, драматурги, дневник.

Halych O. A. Theatre, drama and dramaturgy in the dairy discourse of Oles Honchar

Dairy notes of Oles Honchar contain any number of evidences about the formation of the Ukrainian theatre in the 20th century, these are rather often the stories, heard from the playwrights themselves or from people, who were involved to the theatre arts, some of them depict little-known episodes from the history of the Ukrainian dramaturgy. It is possible to know from the dairies about writer's attitude towards other playwrights, where were also his friends, in particular A. Kolomiech and M. Zarudniy.

Key words: theatre, drama, dramaturgy, dairy.

УДК 821. 161.3.09.29

Ю. М. Єгорова

**МОДУС ПАМ'ЯТІ
В РОМАНІ Р. ПОЛОНСЬКОГО “ОСІННІ АКВАРЕЛІ”**

Автор вагомого літературно-художнього доробку, Р. Полонський, працював у царині української літератури понад півстоліття. Особливу увагу майстер приділяв змалюванню національного минулого України.

У різний час його твори зазначеної тематики привертали до себе увагу вітчизняних науковців А. Чернишова, З. Голубевої, Ю. Безхутрого, В. Брюггена та ін. Зокрема, В. Ян, автор історичних творів про далеке минуле, у своїх критичних статтях писав про те, що минуле і сучасне зв'язані міцним ланцюжком, і у великих подіях минулого можна знайти багато аналогічного й повчального, що буде співзвучне нашій величній історії [1, с. 117].

Аналізуючи нинішній стан вітчизняного літературознавства, П. Михед відзначає його характерну рису – відродження історизму, – при цьому зауважує, що “оживлення інтересу до історії в останні роки і реабілітація історизму як принципу аналізу та дослідження минулого є одним із переконливих свідчень приходу нової епохи, осередком якої є масова література” [2, с. 93]. Тому цілком закономірно, що тема історично-художньої достовірності, правдивості посідає чільне місце в літературному доробку Р. Полонського.

Визначаючи використане митцем співвідношення між фактом і вимислом (домислом) [3, с. 59], роман Р. Полонського “Осінні акварелі”, автентична (перша) назва якого “Кулями посічено, житом поросло” належить до художньо-історичного типу. Характерним для нього є те, що основним ідейним осердям виступають персонажі, створені уявою автора (Микола Ступка, Григорій Грак, Іван Габовда), які не були видатними історичними постатями, проте опинилися в центрі важливих історичних подій. Такий художній підхід автора дає можливість ширше змалювати історичне тло, проникнути в різні сфери суспільного життя, охопити різні соціальні верстви, поглянути на події очима звичайної людини, створити несподівані сюжетні колізії, пригодницькі ситуації.

Відтворивши у романі трагічні сторінки війни та повоєнного часу, автор разом з тим зберіг простоту і ясність оповіді, щасливо “уникнув туманних недомовленостей, якими ще були переобтяжені його ранні твори” [4, с. 4].

Роман “Осінні акварелі”, – твір високої художньої напруги, твір глибинний. Найбільш композиційною, стилістичною і навіть ідейно-художньою складністю для автора було органічне сполучення двох часових площин – воєнної і сьогоденної.

Важливим концептуальним чинником роману є те, що події Великої Вітчизняної війни та драматичні етюди повоєнного часу осмислюються автором вже з певної історичної відстані – з урахуванням змін, що сталися в житті нашого суспільства.

Ретроспективна форма композиції роману про війну має цілком самостійне значення: вона подана у п'ятнадцяти розділах, які вкраплені поміж розділами сучасними, дія в них розвивається послідовно, сплетена в єдиний наскрізний сюжет.

Сюжетні колізії твору відразу починаються динамічно: *Микола Ступка розгладив долонею пом'яту телеграму та прочитав: "Старий приїдь Ужгород хлопці, чекають тебе. Антон бачив живого Копу. Григорій"* [5, с. 8].

Ми ще не знаємо, хто з хлопців чекає на Ступку в Ужгороді, хто такий Копа, якого десь живим побачив загадковий Антін, проте по тому, як Миколина *"неспокійна схвильованість вимагала дій, як недобрі думки огортали мозок і йому захотілося покинути вечерю і мерщій на вулицю"* [5, с. 9], легко здогадуємося: з отим негайним викликом до Ужгорода і живим Копую пов'язана вельми таємна і злочинна історія.

З перших же сторінок твору читач стає свідком напружено-динамічного розвитку подій сьогодення, органічно поєднаних із подіями давно зниклої за теренами історії, осяяної героїчними подвигами легендарної епохи визволення нашої землі з-під німецько-фашистської окупації. Телеграма зібрала до купи п'ятірку колишніх армійських розвідників, котрих радянське командування десантувало в далекому 1944 році в Закарпаття за так звану "лінію Арпада", – Грицько Грак, Антін Андрашко, Іван Габовда і Микола Ступка зустрілися в місцях, де відшуміла їхня бойова юність, зустрілися через 24 роки, щоб розшукати і належно відплатити якомусь загадковому Копі, хто нібито виказав колись есесівцям їхню розвідницьку групу. Читач настільки заінтригований автором, що йому стає цікаво довідатися, якою видасться через майже чверть століття зустріч колишніх розвідників із загадковим Копую, котрого вони дружно вважають зрадником. Які слова скажуть вони йому тепер? Чи справді під час цієї зустрічі *"він прокляне той день, коли народився на світ"*, чи, може, вона щось прояснить у їхніх взаєминах? [5, с. 15].

За задумом автора події роману відбуваються на Закарпатті, у двох часових площинах: восени 1944 і влітку 1968 року. Тоді, на завершальному етапі Великої Вітчизняної війни, Микола Ступка разом зі своїми бойовими друзями діяв у ворожому тилу. Група відважних розвідників збирала й передавала радянському командуванню інформацію про пересування ворожих військових частин. Ступці з його побратимами (Іван Васильович Габовда, Петро Морквин, Григорій Грак, Антін Андрашко) після приземлення вдалося знайти притулок у хаті місцевого лісника. Але саме там їх вистежив зрадник Василь

Павлишинець (при знайомстві з розвідниками він назвав себе Василем Копую).

Під час сутички з ворогами загинув радист групи Петро Морквин. Решті вдалося врятуватися й продовжувати далі бойові дії. Довго не знали вони, куди подівся зрадник. І ось, через 24 роки вдалося натрапити на його слід.

Дуже гостро відчуває Ступка потребу знайти і викрити зрадника Копу-Павлишинця: *“Минуле в вас самих. То ми самі від себе вимагаємо” – пояснює він* [5, с. 124]; *“Минуле вимагає, але ж дає і снаги”* [5, с. 256]. Снаги справді вистачає цій цілеспрямованій людині. Не випадково ще на самому початку розвідницьких дій в тилу у ворога Грицько Грак каже йому: *“У тебе діло піде. Ти маєш гострий зір і людську хоробрість”* [5, с. 128].

Роман “Осінні акварелі” вражає епічною широтою, часовим простором, глобальністю порушених соціальних, психологічних, моральних проблем. У більшості розділів твору чимало висловлювань Ступки, які вражають гостротою і глибиною думки. Ось одне, викликане невинуватою негативним ставленням Грака до Габовди: *“конфлікти виникають не так через помилки, як через пихату впертість – не визнавати помилок”* [5, с. 189].

Багато несподіваних ударів завдає доля Ступці: раптово залишає його Марія, губляться сліди зрадника Копи, свідомо перекручує події часів війни у своїй дисертації Грак, але він продовжує шукати і відстоювати істину. Людина активної дії, Ступка не може пасивно чекати, втрачати ініціативу. Адже добре знає: там, де мовчить добро, – обов’язково переможе зло.

Прикметним є те, що після виходу твору, Р. Полонського неодноразово порівнювали з його літературним героєм Миколою Ступкою і сам автор це не заперечував: *“так, Микола Ступка – це я, проте лише певною мірою. Але ж і доброзичливо-мрійний літній Габовда, і непримиренний догматик Грак, і ніжна дівчина Юліна, і вибухово-емоційна Марія – це теж я”* [6, с. 6].

Твір “Осінні акварелі” майстерно скомпонований. Романіст досконало вивчив життєві реалії ХХ століття, у сферу письменницьких зацікавлень потрапили події про відвагу розвідників, про патріотів Закарпаття, Угорщини, Чехії, що разом боролися проти фашистської навали. В романі у подробицях, день за днем, йде оповідь про роботу розвідників. Вони працюють поблизу найважливішого вузла шосейних доріг і залізниць у тилу “лінії Арпада” (місто Хуст) їхнє завдання: стежити за пересуванням військ по дорогах і щоденно інформувати про це командування. Понад це: вони наводять радянські штурмовики на захований у горах ворожий аеродром, іншим разом – на великий склад боєприпасів; вони знищують фашистського майора-штабіста і заволодівають великої ваги документами; вони за допомогою місцевих

патріотів проникають у штаб німецького корпусу і добувають там найціннішу інформацію.

Як бачимо, автор розгортає широку панораму сучасного життя, ставлячи персонажів в умови, коли необхідно робити принциповий вибір, відстоювати свою громадянську позицію. Але це, так би мовити, один сюжетний потік. Паралельно відтворено події воєнної пори. Контраст між ретроспективними епізодами і картинами сьогодення підсилює психологічне напруження. Прозаїк уміло будує інтригу, сміливо використовує властиві детективу прийоми, виявляючи розуміння людської поведінки.

Порушені у романі проблеми не існують у чистому вигляді, бо твір написаний не з метою розкриття проблем сучасності, а для реконструювання історичної пам'яті, у центрі якої стоїть людина, що неодноразово підкреслював автор.

Письменник, літературознавець І. Маслов наголошує на тому, що "...правда – категорія настільки нетривка, що її можна підмінити художньою реальністю, наприклад правдоподібністю, вигадкою, а то й міфом" [7, с. 447].

Так і в романі Р. Полонського історична правда відтворилася в певній художній реальності часу, в межах якого творив автор.

А. Перерва, аналізуючи доробок письменника, наголошував, що "Осінні акварелі" – одна з книг Радія Полонського, яка додає його творчості певного ліризму. У ній відчутні найтонші душевні порухи письменника, які знаходили відбиток в серці масового читача [8, с. 4].

На думку Б. Харчука, роман Р. Полонського "Кулями посічено, житом поросло" ("Осінні акварелі") приваблює читача не стільки детективними атрибутами, скільки гостротою постановки соціальних проблем, могутнім ідейним зарядом, незаперечними художніми достоїнствами. Твір не позбавлений високого ідейного звучання, чіткої концептуальності, глибокого і вагомого змісту [9, с. 38].

Роман "Осінні акварелі" вражає силою таланту митця, глибоким психологізмом героїв, манерою письма. Він змушує замислитися і над долею автора, і над трагічною історією України, і над своїм власним "я". Твір письменника – це ніби фрагмент, вихоплений з кривавої і брудної мозаїчної картини Великої Вітчизняної війни.

Отже, набуток історичної прози Р. Полонського цікавий не лише в плані інтерпретації фактичної історії, а і як форма реалізації узагальнених моделей людської поведінки, універсального аспекту буття.

Література

- 1. Ян В.** Собрание сочинений в трех томах / В. Ян. – М. : Современный писатель, 1994. – 394 с.
- 2. Михед П.** Слово художнє, слово сакральне... / П. Михед // Слово і час. – 2007. – 19 травня. – № 6. – С. 93.
- 3. Ільницький М.** Людина в історії. Сучасний український історичний роман / М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 356 с.
- 4. Гельфандбейн Г.**

Вимогливість / Г. Гельфандбейн // Вечірній Харків. – 1985. – 15 лютого. – № 40. – С. 4. **5. Полонський Р.** Осінні акварелі : [роман, повість] / Р. Полонський. – Х. : Прапор, 1986. – 296 с.: іл. – С. 5 – 234. **6. Полонський Р.** Рукостискання з майбутнім / Р. Полонський // Вечірній Харків. – 1986. – 1 січня. – № 1. – С. 6. **7. Маслов І.** Гуманізм правди : Борис Харчук і Федір Абрамов : збірник наукових праць, присвячений ювілею доктора філологічних наук, професора С. В. Ломакович / І. Маслов // Verba Magistri. Мовознавство. Літературознавство. Журналістикознавство. Педагогіка. Методика. – Х., 2008. – С. 447 – 483. **8. Перерва А.** Слово з сумніву і шукань : Радію Полонському – 60 / А. Перерва // Вечірній Харків. – 1990. – 12 жовтня. – № 98. – С. 4. **9. Харчук Б.** Розстріляні ночі : [нариси] / Б. Харчук. – К. : Дніпро, 1979. – 66 с.

Єгорова Ю. М. Модус пам'яті в романі Р. Полонського “Осінні акварелі”

Стаття продовжує цикл публікацій, присвячених розгляду творчої спадщини Р. Полонського у контексті української масової літератури 60 – 90-х років ХХ століття. Авторка досліджує роман “Осінні акварелі” з огляду авторської майстерності у відтворенні історичного минулого України.

Ключові слова: історизм, історична правда, авторська рецепція, конфлікт, образ.

Егорова Ю. Н. Модус памяти в романе Р. Полонского “Осенние акварели”

Статья продолжает цикл публикаций, посвященных рассмотрению творческого наследия Р. Полонского в контексте украинской массовой литературы 60 – 90-х годов ХХ века. Автор исследует роман “Осенние акварели” с позиции авторского мастерства в воспроизведении исторического прошлого Украины.

Ключевые слова: историзм, историческая правда, авторская рецепция, конфликт, образ.

Egorova Y. M. Modus of memory in the novel by R. Polonskiy “Autumn watercolor”

Article continues a cycle of publications which are devoted consideration of a creative heritage of R. Polonskiy in a context of the Ukrainian popular literature of 60 – 90-th years of the XX-th century. The author investigates the novel “Autumn watercolor” from a position of author's skill in creation of an skill in reproducing historical past of Ukraine.

Key words: historical method, historical true, author's reception, conflict, portrait.

УДК 821.161.2 – 31

О. В. Куцевол

**ЮРІЙ ШОВКОПЛЯС:
СОЦІАЛІСТИЧНИЙ ГУМАНІЗМ ТА ДИДАКТИЗМ ЯК
НЕОДМІННІ СТРУКТУРАНТИ ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКА
(ПОВІСТЬ “ПОЧИНАЄТЬСЯ ЮНІСТЬ”)**

Юрій Шовкопляс – відомий харківський прозаїк, належить до когорти тих письменників, для яких історичні події є духовною та матеріальною сутностями, що характеризували час як неповторну життєву реальність. Юрій Шовкопляс дотримувався основних принципів соціалістичного реалізму у своїй творчості. Виховання молоді в дусі комуністичної моралі, а також формування самосвідомості, патріотизму, відповідальності людини за власні вчинки перед суспільством та Батьківщиною – одна з найулюбленіших тем митця. Саме у повісті письменника “Починається юність” (1938) особливо виразно окреслилась такі неодмінні складові соцреалістичного канону як дидактизм та соціалістичний гуманізм.

Свого часу повість отримала неоднозначні відгуки критиків та літературознавців (В. Брюгген, Л. Смілянський, Л. Підгайний, А. Ключья). Проте твір в контексті соціалістичного реалізму, зокрема з позиції наявності соціалістичного гуманізму та дидактизму, окремо не був розглянутий, що становить незаперечну актуальність цієї студії.

Як відомо, особливе місце в радянській літературі приділялось творам на виховну тематику. Насамперед такою літературою були твори для дітей і юнацтва, оскільки саме покоління, що народились за Радянської влади, й повинні були реалізовуватись у цій новій спільноті [1, с. 24]. Книги такого роду, як наголошує О. Готов, “могли бути прямим моралізуванням, катехізисом, літературним втіленням продиктованих норм життя радянського піонера та школяра, найчастіше завуальованим у розважальну, ігрову або навіть казково-фантастичну форму (“Вітя Малєєв у школі та вдома” В. Носова, “Старець Хоттабич” Л. Лагіна, “Баранкін, будь людиною!” В. Медведєва й інші)” [1, с. 24]. У такий спосіб радянська література у своїй виховній функції якомога ясно висловила тенденцію становлення не окремої особистості, але особистості як члена колективу [1, с. 26].

Проблема формування світогляду і характеру молоді одна з основних у творчості Юрія Шовкопляса. По-різному поставлена і розв’язана, вона завжди цікавила письменника [2, с. 101]. Про про виховання молоді в дусі комуністичної моралі розповідає повість Юрія Шовкопляса “Починається юність”.

Окрім дидактичного концепту, соціалістичний гуманізм як специфічний принцип соціалістичного реалізму, який реалізувався в

образі позитивного героя та полягав у змалюванні радісного життя радянського народу, життєстверджуючого настрою та оптимістичного пафосу, наявності щасливого фіналу у творі, а також у зображенні почуття любові до народу, Батьківщини, партії та ненависті до ворогів, також виразно простежується у повісті “Починається юність”.

Серед чудової природи Кавказьких гір розташувався табір юних альпіністів України, де понад шістдесят юнаків дев'ятого класу середньої школи проводять свої літні канікули [3, с. 4]. Приїхавши на Кавказ, підлітки були вражені красою природи Батьківщини: “Вперше на власні очі вони побачили свою прекрасну країну: то горбкуваті, то рівні її простори, її села, огорнуті веселою зеленню садків, її рясні кучеряві гаї, золото її безмежних ланів, прозоре срібло її мальовничих річок” [4, с. 5]. Варто зауважити, що для повісті “Починається юність” характерна велика кількість колоритних гірських пейзажів.

Соломаха, вражений, як і всі підлітки, красою, що їх оточує, промовляє: “Та скажіть же мені, товаришочки мої любі, чи сплю це я, чи насправді все бачу? – І сам собі тут же відповів: – Та ні, не сплю, а таки почалося вже нове життя! Як у пісні неначе: живем ми весело сьогодні, а завтра буде веселей! О!... Пісню ми підхопили, а він раптом такого гопака на площі ваговоза почав садити, що здалося, ніби каміння туди посипалося” [4, с. 51]. Слід наголосити, що оптимістичним та радісним настроєм пройнятий весь твір, що, безумовно, характерно для літератури соцреалізму.

Упродовж дії твору діти знайомляться з особливостями гірської природи, намагаються подолати гірські висоти. Автор прагне показати фізичне виховання молодого покоління, виховання мужності, сміливості, розвиток волі, наполегливості, ініціативності, кмітливості, уміння орієнтуватись і перемагати труднощі походів по гірських льодовиках [5, с. 151].

Юрій Шовкопляс намагається розкрити романтичне світосприймання молоді, пробудження перших почуттів, становлення характерів. Та на жаль, за словами В. Брюггена, на перешкоді утвердження цих чеснот “стають холодна повчальність, наївна риторичність, словесна неоощадливість” [6, с. 96]. Мова юних героїв повісті часто здається неприродною, надто осерйозненою. Так мислить сам письменник, а не його герої, звідси й притаманна конструкція фрази [6, с. 96]. Однак, варто підкреслити, що певний дидактизм та моралізаторство були неодмінними рисами літератури того періоду.

Втім, проблематика повісті “Починається юність” з часом не втратила своєї актуальності, адже Юрій Шовкопляс ускладнив своє творче завдання тим, що, за словами Л. Підгайного, “тему про народження юності і про альпінізм він поєднав з темою про юних талантів і їх розвиток” [5, с. 151].

Основні герої твору – Кость Чиженко (він же – просто Чижик, як прозвали його товариші), Іна, Валя, Соломаха та інші – це талановиті

підлітки. Іна прагне бути гідрологом, тож під час перебування в таборі з успіхом будує загату на гірському потоці, Валя – здібний поет. Чижик уже на початку повісті є здібним диригентом і хоче стати композитором. Однак Кость Чиженко занадто самовпевнений і зарозумілий, він не хоче вчити ні теорії, ні історії музики, а хоче покладатись лише на власні відчуття та емоції [5, с. 151].

Так, начальник піонерського табору Март Генріхович Сальме, лікар Андрій Антонович, піонервожатий Женья, Іна, Валя, Соломаха вирішують зайнятись перевихованням Чижика. Підлітки організують оркестр, у якому Кость має бути диригентом і навчати теорії музики учасників оркестру. Таким чином, друзі Чижика сподівались, що хлопець буде читати книжки з теорії музики. Іна, Валя, Соломаха протиставлені Костю своєю витриманістю, дисциплінованістю і цілком правильними поглядами на життя. Ці герої абсолютно позитивні. Вчинки Чижика їх засмучують. Вони заклопотані, як справжні друзі Костя, його перевихованням [3, с. 4]. Проте, як стверджує Л. Підгайний, коли “взяти всі міркування, думки, мрії Іни і Соломахи, а особливо їх заходи й турботи щодо перевиховання Чижика, то все це справляє враження, що перед нами не діти, а дорослі люди – досвідчені, глибокодумні, серйозні, заклопотані інтересами дорослих, а не своїми власними дитячими” [5, с. 153]. Втім, таке “осерйознення” дитячого світу характерне для радянської літератури 30-х років [6, с. 96].

У таборі Кость Чиженко здружується з шістнадцятирічною дівчиною Іною. Їх дружба закінчується палким коханням. Але перешкодою до зближення героїв з самого початку твору стають індивідуалізм, надмірне самолюбство хлопця – якості, з якими ніяк не може примиритись розумна і дисциплінована Іна. Через ці риси характеру у Чижика виникають всі конфлікти й непорозуміння між ним та Іною, між ним і колективом юних альпіністів. Отже, розвиток образу Костя – шлях переборення власної самовпевненості та зарозумілості. Саме колектив допомагає хлопцеві подолати індивідуалізм та егоїзм, але разом із тим колектив створює всі умови для розвитку талановитої індивідуальності героя, вказуючи йому на помилки [3, с. 4]. Таке “перевиховання” героя у колективі було головним аспектом дидактичної частини соцреалістичного твору.

Якщо більшість персонажів повісті позитивні, то, безумовно, є опозиційні їм герої. У даному випадку це Юля, яка приїхала до табору, щоб фліртувати з хлопцями, та Мишко, котрий не байдужий до Іни, яка у свою чергу закохана у Чижика. Тому Мишко ненавидить Костя. Він вигадує всілякі капості, щоб загнати на слизьке Чижика. Так, Мишко підбиває героя порушити дисципліну і самочинно вирушити в похід. Провокація Мишка вдається. Чижик із Соломахою потайки йдуть небезпечним схилом до вершини гори, збиваються з правильного напрямку, тому начальник табору мусив організувати їх розшуки [5, с. 152].

Виразно позитивним героєм у творі є Дмитро Савич Соломаха. Тогочасній критиці до вподоби прийшовся цей образ. Дійсно, адже основною рисою характеру Дмитра Савича є палкий радянський патріотизм: “і не тільки я своїх люблю, а всіх, кому наша справа. Вся наша країна рідна і дорога. Так люблю, як ворогів ненавиджу” [4, с. 189]. Герой вважає, що головне у житті – суворі дисципліна, та заради врятування друга Соломаха поступається своїми переконаннями, коли без дозволу вирушає у похід на Черу з Чижиком.

Розділ “Автобіографія Дмитра Савича Соломахи”, на думку А. Ключа, – один з кращих розділів повісті, адже в ньому “письменник розкрив коріння такого почуття, як любов до колективу, відчуття себе часткою колективу” [2, с. 104]. У цьому розділі Соломаха розповідає про своє життя в рідному селі після революції, про те, як залишився сиротою після вбивства своїх рідних куркулями. Як бачимо, властиве використання у соцреалістичних творах образів куркулів, шкідників, ворогів радянської влади, позначилось, хоч і побіжно, на повісті Юрія Шовкопляса “Починається юність”.

Після історії Дмитра Савича Чижик замислюється над своєю поведінкою і остаточно “перевиховується”. Кость зумів знайти в собі сили визнати помилку: “так пережити догану, образливі слова і загальний сміх, одповісти з таким почуттям власної гідності – далеко не всякий здатний” [4, с. 80]. Набутий досвід перероджує героя. Він вирушає в похід на льодовик, де врятує Іну від смерті. Образ Чижика, за словами А. Ключа, “правдивий і переконливий тому, що автор дав його не в статистиці, а розгорнув всебічно, показав нам процес зросту свідомості людини” [2, с. 105].

Отже, твір має щасливий фінал, лише Кость з Іною мусять розлучитися, проте і цей епізод сповнений оптимізму та віри у щасливе майбутнє. Перед розлукою хлопець звертається до Іни: “Ні, Іно... Наше життя тільки почалось. А між Харковом і Києвом – лише п’ятсот кілометрів. Але ж і вони не завжди будуть між нами...” [4, с. 293].

Однак, варто зазначити, що повість “Починається юність” не присвячена виключно “перевихованню” Костя Чижика. Становлення характеру, формування світогляду та виховання молоді у дусі комуністичної моралі – головна тема твору. Утім, необхідно наголосити, що у повісті представлене лише морально-етичне виховання молоді. Закономірно, що тогочасні критики повсякчас звинувачували автора у повній аполітичності твору, адже комуністичне виховання поєднувало в собі не лише морально-етичне, а й політичне виховання.

Велике значення у повісті “Починається юність” надається естетичному й виховному значенню природи в процесі формування світогляду молоді. Навіть пасивне спостереження величної природи сприяє вихованню в людині естетичних смаків, що є однією зі складових частин педагогічної проблеми у творі. Проте, Юрій Шовкопляс, звичайно, не обмежує виховного значення природи самою естетичною

стороною. Автор примушує своїх героїв вчитися перемагати природу і цим загартовувати себе, виховувати в собі волю до перемоги, – якості, без яких не буває радянського виховання [3, с. 4]. Іна, наприклад, прагне “почувати себе хазяйкою всіх без винятку просторів батьківщини” [4, с. 15]. Ці слова Іни можуть бути “мотто” для всієї повісті, адже, на думку А. Ключча, не тільки в “прямому розумінні не бояться скель та круч, а і в розумінні загартованості характеру, виробленні світогляду, який допоміг би стати хазяїном власного життя, допоміг би переборювати кручі і скелі життєвого шляху” [2, с. 101].

Крім того, виховання у колективі, де на допомогу завжди придуть справжні друзі – неодмінна складова морального виховання – виразно простежується у творі. Зворушлива дружба героїв проявляється особливо яскраво, всі турбуються за одного і один завжди радий допомогти колективу [3, с. 4]. Така ідеалізація героїв та зображення “щасливого дитинства”, зрештою, властива соціалістичному гуманізму.

Тож, для повісті “Починається юність” характерні такі складові соціалістичного реалізму, як дидактизм, представлений у формі колективного виховання, змалювання виховного значення природи у формуванні естетичних смаків й фізичної загартованості; соціалістичний гуманізм, виявлений у зображенні радісного життя в радянській країні, щасливому фіналі, ідеалізації персонажів, наявності позитивного героя. Необхідно відзначити і майстерність письменника у створенні колоритних гірських пейзажів, а також глибинний психологічний аналіз та реалістичне відтворення становлення характерів молоді.

Література

- 1. Глозов О. Л.** Російська література ХХ століття в контексті культової свідомості (Спроба історико-функціонального аналізу): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.01.02 “Російська література” / О. Л. Глозов. – К., 1997. – 34 с.
- 2. Ключча А.** Юрій Шовкопляс – “Починається юність” / Андрій Ключча // Літературний журнал. – 1939. – № 8. – С. 101 – 108.
- 3. Смілянський Л.** Роман Ю. Шовкопляса “Починається юність” / Л. Смілянський // Літературна газета. – 1938. – 30 березня. – С. 4.
- 4. Шовкопляс Ю.** Починається юність : [повість] / Ю. Шовкопляс. – К. : Держлітвидав, 1938. – 296 с.
- 5. Підгайний Л.** Роман починається наприкінці / Л. Підгайний // Молодий більшовик. – 1938. – Книга 8 (Серпень). – С. 151 – 154.
- 6. Брюгген В.** “Секрети” психології / Володимир Брюгген // Прапор. – 1971. – № 11. – С. 95 – 101.

Куцевол О. В. Юрій Шовкопляс: соціалістичний гуманізм та дидактизм як неодмінні структури творчості письменника (повість “Починається юність”)

Стаття присвячена дослідженню впливу соціалістичного реалізму на творчість Юрія Шовкопляса. Зокрема аналізуються такі неодмінні складові соціалістичного канону як дидактизм та соціалістичний гуманізм у повісті “Починається юність”.

Ключові слова: повість, колектив, природа, дидактизм, соціалістичний гуманізм.

Куцевол О. В. Юрий Шовкопляс: социалистический гуманизм и дидактизм как неотъемлемые структурные элементы творчества писателя (повесть “Начинается юность”)

Статья посвящена исследованию влияния социалистического реализма на творчество Юрия Шовкопляса. В частности анализируются такие неотъемлемые структурные элементы социалистического канона как социалистический гуманизм и дидактизм в повести “Начинается юность”.

Ключевые слова: повесть, природа, коллектив, дидактизм, социалистический гуманизм.

Kutsevol O. V. Yuri Shovkoplyas: socialist humanism and didacticism as indispensable elements of writer's creativity (story “The youth is started”)

The article is devoted to the influence of the socialist realism on Yuri Shovkoplyas' creativity. Particularly such inalienable structure elements of Socialist Realism canon as socialist humanism and didacticism in Yuri Shovkoplyas' story “The youth is started” are analyzed.

Key words: story, nature, group, didacticism, socialist humanism.

УДК 821.161.2–09+929 Сосюра

Т. С. Пінчук

РЕКОНСТРУКЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МІФУ З ПОЗИЦІЙ МІФОМИСЛЕННЯ В. СОСЮРИ

На сучасному етапі трансформації національного літературознавчого дискурсу міфопоетика набуває нового актуального звучання як закономірний результат переосмислення реалій соціально-історичного минулого з метою адекватної реакції на кризові явища сьогодення. Міфопоетичні дослідження в українській науці представлені

роботами О. Забужко, Т. Мейзерської, М. Моклиці, Л. Скупейка, Л. Тарариви, Т. Шестопалової та інших науковців.

Живий інтерес до проблеми міфу зумовлений тим, що міф як основний конструкт міфопоетики “...є обов’язковою і неминучою основою будь-якої культури та світосприйняття й одним із необхідних елементів пізнання” [1, с. 14]. Й пізнання це не обмежується культурно-історичними реаліями, воно сягає набагато глибше – ретранслює глибинні авторські інтенції, підтексти, мотивації. Міф витворює універсалії культури, своєрідну матрицю етноментальних та культурно-історичних кодів світогляду й поведінки народу. Матриця стає творчим ядром, набуваючи індивідуально-авторського тлумачення в межах текстової організації міфотворчості письменника.

Метою розвідки є дослідження авторської рецепції національного міфу та шляхів його реконструкції на текстовому рівні.

Постать письменника неодноразово була об’єктом наукових досліджень. Більшість із них побудовані за принципом причинно-наслідкових зв’язків “біографія – творчість” (Б. Пастух, В. Подов); в одних порушено питання інтерпретації творів (В. Краснікова, Н. Поколенко), в інших висвітлено культурно-історичні закономірності (М. Неврлий) та подальші перспективи у розробці наукової проблеми (С. Гальченко). З огляду на широкий спектр досліджуваних питань життя й творчості В. Сосюри доцільним буде зауважити на відсутності міфопоетичної складової у літературознавчих дослідженнях. Авторська рецепція міфу, пропущена через призму маргінальності особистого й національного “Я”, досі не була предметом вивчення.

Перекодування міфологічних універсалій В. Сосурою відбувається у процесі художньої творчості з опертям на власну міфософічну позицію, буттєвий досвід та світоглядну парадигму. Як наслідок, авторська рецепція міфу набуває глибоко індивідуальних виявів і може модифікуватися у межах навіть окремих творів (в залежності від трансцендентних коливань авторського “Я”). Суттєву роль у процесі трансформації міфу відіграє його сутнісна якість, відповідно до якої міф тлумачиться як “...чуттєво-інтелектуальне утворення, що поєднує у собі осмислення реальності й продукування ціннісних смислів” [1, с. 14].

Творчість В. Сосюри, базована на отриманні інформації через чуттєво-інтуїтивні канали, репрезентує авторське міфомислення як процес рецепції багатовікового досвіду з одночасним творенням власного міфопростору. Міфопоетичні структури реалізуються у тексті за допомогою архетипів, міфологем, міфопоетичних мотивів, архетипних образів.

Циклічність часових площин, як один із найстійкіших компонентів-універсалій міфологічного світобачення прочитується автором у ключі світового колообігу, з характерною поляризацією “вічне – тлінне”. Кільцевість процесу творення/відмирання формує

модель довершеного світопорядку з його чіткою диференціацією та космічною рівновагою: “І ми погаснемо з тобою, / як зірка ця. Але по нас / ітиме вічною ходою, / як і тепер, невтомний час” [2, с. 230]. Згідно з народними віруваннями людське тіло слугує оболонкою для духу, а смерть – це лише одне коло, яке здійснює душа у космічному русі. Така позиція дозволяє говорити про реінкарнацію як умову повторення циклу в міфічній часовій площині: “Одсіяють роки, мов хмарки над нами, / і ось так же в полі будуть двоє йти, / але нас не буде. Може, ми квітками, / може, васильками станем – я і ти” [2, с. 229]. Вічність змістового наповнення матриці та тлінність її зовнішнього вираження у поєднанні формують гармонію Всесвіту.

Нерозривність часового циклу у міфосвідомості багатьох народів пов’язана зі зміною пір року: весна – літо – осінь – зима – весна [3]. Весна стає альфою та омегою часового циклу, візуалізує сакральний початок кола життя.

Дохристиянські вірування в силу весняного пробудження природи, сакральної сили закличних гуртових пісень і танців стають базисними у творенні архетипного образу дівчини-весни: “Весна у вікна заглядає, / хмарки у синяві плывуть, / і серце райдугою грає... / “Весна надворі!” – тільки й чуть” [2, с. 209]. Обряд весняного засівання прогрітої сонцем землі є фольклорною адаптацією міфологемної структури повторюваності світоустрою, сакрального обряду Творіння. Авторська інтерпретація цього універсуму має виразно фольклорну тенденцію (образи-символи поля, журавлів): “Скоро прийде весна, і у поле / знов покличуть мене журавлі” [2, с. 135].

Природний колообіг у міфобаченні В. Сосюри поляризується домінуванням міфу Весни (фаза народження, розквіту) та Осені (фаза занепаду, смерті) як крайніх проявів духовного й природного існування.

Осінь як період занепаду міфологізується у взаємозалежності з етапами біоритміки: “Весна і літо / пролетіли давно. / Осінь тендітна – / в моє вікно ... Синіми пальцями вітер / стукає у шибки” [Там само, с. 135]. Архетипний образ суб’єктивізується, стає ретранслятором особистих почуттів поета, настрою декадансу й утраченості. Семантичними виразниками слугують фольклорні образи-символи тіней, хмар та сум прощання, особистої втрати: “Кукурудза шумить пожовтіла, / знов у вирій летять журавлі. / І синіє самотня могила / у осінній імлі” [2, с. 155]. Темна кольористика передає авторське світовідчуття боротьби, де золота гама кольорів (втілення Сонячного духу, Творця) програє споконвічний бій “світле – темне”, “життя – смерть”: “Мурами хмари осінні, / вітру печальний рев. / Тіні... / Падають тіні... / Золото лине з дерев” [2, с. 139]. Однак ця боротьба не набуває кризового характеру, оскільки стає закономірним вираженням універсальних категорій циклічності часу та процесу Творіння: “В далечінь холодну без жалю за літом / синьою осінь їде навманя. /

В'яне все навколо, де пройдуть копита, / золоті копита чорного коня” [2, с. 220].

Мономіф кола природного коловороту в своїй основі містить сакральне коло – Сонце-Творця, Світового Духа. Архетипний образ сонця є зв'язуючим центром поетичного бачення В. Сосюри і втілюється у кольористичній домінанті золотого, жовтого кольорів, сонячної яскравості. Сонце модифікується авторською свідомістю і набуває не лише загального (творення життя, наближення до Космосу), але й глибоко індивідуального (тісний зв'язок емоційних змін суб'єкта та фаз небесного світила) наповнення: “Золотими літерами сонце / на панелі пише про любов...” [2, с. 132]. В. Сосюра ставить категорію глибоко особистого почуття земної любові (кохання до жінки) поряд із всеохопною владою солярного архетипу: “Ти на пляжі лежиш, він увесь золотий, / а у тебе під віями небо, / і у ньому два сонця – зіниці твої, / за зіницями дум неповторні рої” [2, с. 196]. Автор практично підпорядковує солярний архетип особистому началу.

Аналогічної конотації почуття кохання набуває у процесі авторської трансформації лунарних архетипів – місяця та зірок. В. Сосюра послідовно реалізує вірування українського народу про місяць як “нічне Боже око” [3, с. 25]. Міфологічне наповнення архетипного образу загадковими, таємничими, потойбічними алузіями органічно поєднується у авторській міфосвідомості з мотивами звідництва, співпереживання, особистої таємниці (часто інтимного характеру): “Місяць у темне вікно / синім дивився мерцем” [2, с. 168]. Цикл природного кругообігу стає фоном для відтворення суб'єктивного світу героя, синхронізуючи його дії з ритмами природних змін, стає кодом для розуміння психологічних зламів, емоційних дисонансів, самоусвідомлення героя у макрокосмосі.

Базисний фактор світоглядної парадигми В. Сосюри – всепроникаючий ліризм. Це зумовило накопичення міфософічного досвіду шляхом “зчитування” інформації світу через суб'єктивізовану призму інтуїції та почуттів. Процес авторської рецепції міфу відштовхувався від внутрішньої потреби поєднання універсального світобачення та індивідуалізованого міфу в комплексі пантеїстичного наповнення лірики. Для поезії Володимира Сосюри характерним є образ героя-носія вікового досвіду з чутливою душею, закоханого в красу рідної землі, переповненого прагненням “увійти” у коло світобудови, поєднатися з природою, стати п'ятою стихією, ланкою космічного світоустрою: “Я закоханий в синь океанну, / в свіжий дух, що пливе од ріллі, / а ще дужче – у зорі рум'яні, / рідні зорі моєї землі” [2, с. 196]. Тенденція до споглядальності витворюється в чуттєво-інтуїтивному сприйнятті героєм світу, поверненні до витоків народних уявлень про роль і місце людини на землі: “Чи знаєш ти світання в полі / або в задуманих садах, / коли од щастя мимоволі / сіяють сльози на очах”

[2, с. 207]; “Іду я стежкою дзвінкою. / Так вільно й молодо мені. / І Марс горить переді мною / в непереборній вишині” [2, с. 191].

Шляхом створення опозиції “гармонія (природний простір) – дисгармонія (урбанізований простір)” автор приходиться до висновку про відмирання національного міфу в свідомості дисгармонійної особистості. Національна маргінальність та відірваність від природи стають відправною точкою, поштовхом до втрати здатності міфопрочитання та міфотворення: “Весна моя, любов моя, / тебе у місті я не чую. / Солодка пісня солов’я / мене вже більше не хвилює” [2, с. 145]. Пантеїстичний характер авторського світобачення бере свої початки з глибинної матриці етноментальних та культурно-історичних кодів світогляду й проходить наскрізним мотивом авторської міфопоетики.

Фольклорна адаптація міфологемних структур запозичується автором на рівні міфопоетичних мотивів, розширення національного інваріанту світової міфософської традиції. Індивідуалізованим стає заглиблення у природу народної пісні: запозичення народнопісенних фігур, – паралелізму, звертання, запитання, поетичних образів-символів, ритмомелодики: “Що ж. Бої – так бої. / Нам не вперше страждать. / Витру сльози мої, / піду долю шукать” [2, с. 158].

Міфологічний досвід, генетично закладений у підсвідомості кожної людини, дозволяє нам говорити про глибоку заміфологізованість художнього простору (можливо, неусвідомлену навіть автором): “Вагони рушили поволі / в важкому цоканні заліз, / і, повний розпачу і болю, / твій крик протяв мене наскрізь” [2, с. 195] (алюзії на народні поховальні голосіння); “Та от – прийшов співець новий / І в струни вдарив по-новому. / І ми здригнули!.. Душі громом / Залив музичний буревій” [2, с. 126] (наділення народних співців-кобзарів магічними силами) тощо.

Феномени природи, флористичні та фауністичні міфообрази фольклору перебувають у корелятивних зв’язках з рисами міфологічного авторського мислення [4] і функціонують у межах міфопростору на чуттєво-асоціативному рівні генетичного міфодосвіду автора та читача.

Одними з фундаментальних концептів у світоглядній моделі поета є символи серця і душі (“філософія кордоцентризму”). Серце втілює споконвічні виміри духовного життя українського народу, стає центром людської душі. Традиція “філософії серця” набуває авторської рецепції з опертям на ліризм, іноді – крайній трагізм: “Я тримаю серце своє, / українське / розхристане / серце” [2, с. 180]. Кордоцентризм слугує міфософічною категорією сприйняття та оцінки навколишньої дійсності: “Зорі, як очі, що снились давно... / Слухай, як сумно у тиші прозорій / стукає серце в холодне вікно” [2, с. 194]. Суб’єкт художньої творчості конденсує у собі весь чуттєвий досвід мікро- та макрокосмосу, вибудовує шлях “зчитування” світу. Єдиним правильним рішенням для нього стає панування емотивного над раціональним як шлях до “входження” у сакральне коло світоустрою: “Серце співає, / скільки в ньому і світла, й тепла!” [2, с. 209].

Міфопоетична модель художнього світу В. Сосюри не обмежується названими структурами. Його творчість синтезує в собі не лише міфокомпоненти, що виявляються на “поверхні” твору (рівень авторської та читацької свідомості), але й міфокомпоненти, які потребують перекодифікації, трансформації міфопростору та ідейності твору (підсвідомий рівень рефлексії).

Отже, модель світу в творах В. Сосюри має яскраві міфологічні ознаки (центрованість світу, циклічність часу, пантеїстичність світовідчуття тощо). Творчість Володимира Сосюри – це вияв стійкості національного міфу за умови постійної його трансформації та власного міфотворення. Непорушними залишаються виняткова сила глибинного людського світогляду, розуміння природопочатку та устрою світу, місця людини у ньому. Таким чином, у творах поета архетипна універсальність національного міфу зберігається, набуваючи нових символічних виражень та емотивного маркування.

Література

- 1. Козолупенко Д.** Аналіз міфопоетического мировосприяття : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филос. наук : спец. 09.00.01 “Онтология и теория познания” / Д. Козолупенко. – М., 2009. – 44 с.
- 2. Сосюра В.** Всім серцем любіть Україну... : [вибр. твори] / В. Сосюра / [вступ. слово С. А. Гальченка]. – К. : Криниця, 2003. – 608 с.
- 3. Іларіон, митрополит (Огієнко О.І.).** Дохристиянські вірування українського народу : [історично-релігійна монографія] / Іларіон, митрополит (Огієнко О.І.). – К. : АТ “Обереги”, 1992. – 424 с.
- 4. Василенко А.** Українська міфологічна лексика в художній літературі ХІХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / А. Василенко. – К., 2004. – 20 с.

Пінчук Т. С. Реконструкція національного міфу з позицій міфомислення В. Сосюри

У статті автор звертається до питання реконструкції архетипних універсалій В. Сосюрою з позиції авторського міфомислення. На прикладі національного міфу досліджено особливості авторської рецепції, що набуває яскравих символічних виражень та емотивного маркування. Визначено рівні адаптації міфологемних структур, особливості міфопоетичної моделі художнього світу В. Сосюри.

Ключові слова: архетипний образ, ліризм, міф, міфологемні структури, міфопоетика, мономіф, поезія.

Пинчук Т. С. Реконструкція національного мифа с позиций мифомышления В. Сосюры

В статье автор обращается к вопросу реконструкции архетипических универсалий В. Сосюрой с позиций авторского мифомышления. На примере национального мифа исследованы особенности авторской рецепции, которая приобретает ярких символических выражений и эмотивной маркировки. Определены уровни адаптации мифологемных структур, особенности мифопоэтической модели художественного мира В. Сосюры.

Ключевые слова: архетипический образ, лиризм, миф, мифологемные структуры, мифопоэтика, мономиф, поэзия.

Pinchuk T. S. Reconstruction of national myth from the point of view of V. Sosura's myth-thinking

In the article the author deals with the question of V. Sosura's reconstruction of archetypal universals from the point of writer's myth-thinking. On the examples of national myth the particularities of writer's reception, which get bright symbolic expressions and emotional marking, are analyzed. The levels of mythologem structure adaptation, features of V. Sosura's myth-poetical model of artistic world are defined.

Key words: archetypal image, lyricism, myth, mythologem structures, myth-poetics, monomyth, poetry.

УДК 821.161.2 Дзюба

Н. С. Частакова

**ЛІТЕРАТУРНІ ПОРТРЕТИ ІВАНА ДЗЮБИ:
АПОЛОГІЯ ДУХУ**

Літературний портрет – особливий жанр літературознавчого дослідження, що має багатолітню історію. Він і сьогодні залишається популярним. Увага літературознавців зосереджена на питанні жанрової специфіки літературного портрета, особливостях освоєння жанру різними національними літературами (В. Барахов, О. Павловський, М. Уртмінцева). Літературний портрет як межовий жанр образотворчого й літературного мистецтва становить проблему в працях М. Андроннікової, М. Гея, О. Маркової. Питанню історико-типологічної природи літературного портрета і його класифікації присвячені дослідження Д. Касьянової, І. Клеймьонової, Б. Колмакова, М. Мельник.

Із найдавніших часів до нас дійшли “Порівняльні життєписи” Плутарха, які можна вважати першою спробою літературного портрета.

Широко відомою є традиція французького салонного мистецтва, що також суттєво вплинула на розвиток і становлення жанрової специфіки портрета. У творчості Ш. Сент-Бева, як зауважує В. Триков, цей жанр виникає як “реакція на кризовий стан не тільки жанру біографії, але в першу чергу літературної критики та її форм” [1].

В українській науці значного розвитку літературний портрет як жанр і як теоретична проблема набув у студіях І. Франка. У цьому жанрі широко знані праці таких вчених і письменників, як М. Бажан, С. Голованівський, Т. Мороз-Стрілець, С. Крижаніський, О. Ющенко, Г. Костюк. Одним із відомих майстрів літературного портрета в сучасному літературознавстві є Іван Михайлович Дзюба. Саме його історико-літературні праці дають змогу говорити про абсолютну самостійність жанру літературного портрета в сучасному літературознавстві як результат взаємодії класичної парадигми із традиціями епохи нового часу, що тісно вплетені в сучасність не тільки як жанрово-типологічні моделі, а й як самодостатній метод І. Дзюби.

На особливостях жанрової специфіки літературних портретів І. Дзюби наголошують у своїх працях Я. Голобородько, В. Дончик, М. Павлишин, Л. Тарнашинська, В. Панченко. Проте для сучасного літературознавства дослідження студій ученого в цьому жанрі – проблема, що тільки починає привертати до себе увагу. Названими чинниками зумовлена актуальність нашої студії.

Мета статті – здійснити осягнення жанрово-типологічної специфіки літературних портретів І. Дзюби як явища новаторського й елітарного. Поставлена мета передбачає виконання наступних завдань:

- Простежити витоки і становлення жанру літературного портрета у творчості вченого;
- встановити вплив на літературознавця української і західної традицій в освоєнні цього жанру;
- визначити особливості жанрово-стильового рівня праць І. Дзюби, їхнє новаторство.

Об’єктом нашої уваги слугують літературознавчі праці вченого, що увійшли до III тому зібрання праць І. Дзюби “З криниці літ”. Предмет дослідження – жанрово-типологічна специфіка літературних портретів вченого.

В. Дончик назвав літературні портрети І. Дзюби “неповторною людською живою галереєю” [2, с. 165]. І це справді так, оскільки в інтерпретації літературознавця творчі особистості постають найперше в духовному вимірі, у етико-естетичних переконаннях, світоглядних ідеалах. З погляду об’єкта зображення історико-літературні студії вченого умовно можна поділити на портрети сучасників, портрети класиків, портрети сучасників і класиків літератур братніх народів. Крім того, з цього ж погляду студії вченого можна розглядати як дослідження загальноновизнаних митців і як портрети-повернення забутих імен (Б. Мамайсур, Б. Чичибабін, Є. Гребінка).

Перші літературні портрети І. Дзюба створив у 60-ті роки. Це період активного формування поглядів ученого. У цей час спостерігаємо перехід від критичних статей і рецензій до студій з історії української літератури, які присвячені не одному твору, а одному творцю. Поряд із рецензіями на книги В. Собка, В. Логвиненка, Л. Новиченка, Г. Тютюнника, А. Малишка, В. Замкового, Д. Вишневецького, П. Автомонова, а також статтями оглядово-критичного характеру на предмет тематики радянської літератури, І. Дзюба поступово зосереджується на окремих постатях, на особистостях письменників.

Зокрема, у статті з нагоди 240-річчя з дня народження Г. Сковороди “Перший розум наш...” літературознавець осмислює постать митця на тлі його часу й на тлі сучасності, наголошуючи на його потужній філософській основі. “Сковорода найперше і головно – філософ, навіть як поета він себе найкраще виявив у філософсько-богословських творах, – зауважує літературознавець. – Власне він філософ особливого складу, пафос його не в komponуванні всезагальних систем і концепцій світу, а в поетично-психологічному осягненні людської душі” [3, с. 3].

Учений заглиблюється у світоглядний пласт творчості Г. Сковороди, порівнюючи елементи його антропологізму із поглядами Л. Фейєрбаха і Ф. Достоєвського. Щоб предметно відтворити сутність поглядів митця, дослідник зіставляє Г. Сковороду і Т. Шевченка. Це зіставлення не має на меті протиставлень. Характерна риса стилю І. Дзюби, що особливо притаманна раннім статтям, – це пошук коду як спільного джерела. Тому і Т. Шевченко, і Г. Сковорода в оцінці вченого осмислюються як єдиний геній української нації, що сповідує вічні цінності добра й справедливості: “Іх поєднує щось суто українське в розумінні правди й совісті, як непорушних людських начал /.../; внутрішня нескореність і бунтарство, протест проти наруги над людиною, зневага до суєти і позолоти й тяжке боріння душі, що прагне справжнього і сокровенного” [3, с. 3].

Для І. Дзюби принциповим є духовне начало, через те саме дух, світогляд, ідейні максими часто стають важливим елементом портрета. Причому тут варто говорити не про портрет-констатацію, а про портрет-доведення, портрет-утвердження. Цей елемент присутній у цій же ювілейній статті, у її заголовку – “Перший розум наш...”. Літературознавець доводить, у чому саме полягала “першість” філософа, наголошуючи на “першості” як якісній величині, а не часово-кількісній ознаці. Вчений утверджує в постаті Г. Сковороди потужного українського філософа, якого чи не першого серед українських мислителів гідно осмислювати як європейського.

Отже, у 60-х І. Дзюба переходить від критики одного твору до критики однієї творчості. Чим зумовлений такий перехід? Насамперед зазначимо, що це не був одномоментний перехід. Як зазначає

Д. Касьянова, “жанр творчого портрета з часу свого зародження представлений у своїх основних різновидах: 1) як біографічний нарис (портрет-біографія, портрет-некролог, ювілейний портрет); 2) як критико-біографічний нарис; як нарис творчості; 3) власне портрет, що передає загальні враження від творчості того чи іншого митця” [4]. Так само відбувалося сходження І. Дзюби: від рецензій, нарисів творчості, ювілейних портретів, критичних статей і до власне літературного портрета. Відповідно, простеживши особливості названих студій І. Дзюби, ми зможемо відтворити динаміку поглядів ученого.

В окремих рецензіях на книги донецьких письменників кінця 50-х – початку 60-х уже відчутна тенденція до погляду на конкретно аналізований твір через попередні здобутки письменника. Також серед публікацій І. Дзюби раннього періоду є статті узагальнюючого характеру, зокрема присвячені темі героя в молодіжній літературі, проблематиці сучасної сатири.

Етапною у формуванні тенденції до персоналізації об’єкта дослідження є стаття про М. Стельмаха “Правда життя і манера художника”. Хоча І. Дзюба окреслив її жанр як нотатки про особливості творчого стилю роману М. Стельмаха “Правда і кривда”, ця студія стильовою манерою наближається до літературного портрета. Літературознавець типізує, розгортає крізь твір обличчя автора. Тому “нотатки” виступають як штрихи до психологічного портрета письменника: “М. Стельмах більше, ніж будь-коли досі, шалено суб’єктивний і навіть публіцистичний, щоразу накидає нам свій до краю категоричний погляд на життя і людей, свої жорстокі оцінки; малює густими контрастними барвами і обходить майже без різнотонної кольорової гама та півтонів...” [5, с. 2].

Оскільки перша частина статті присвячена порівнянню художніх систем М. Стельмаха і Г. Тютюнника, ця студія є своєрідним портретом-порівнянням. Це дослідження І. Дзюби є цінним для нас ще й тому, що у ньому ми спостерігаємо саморозвиток ученого, елемент його самоаналізу: “Психологічно нелегко перейти від Г. Тютюнника до М. Стельмаха. Надто різні це художники. І навіть багато в чому протилежні – вони подекуди „спростовують” один одного, мимовільно, зрозуміла річ” [5, с. 2]. Досліджуючи стиль названих письменників, учений не прагне протиставити їх як нерівноцінних. Мета літературознавця – досягнути дві талановиті постаті, відкрити через їхню несхожість грані неповторності. Такий підхід дуже характерний і для пізніших історико-літературних праць І. Дзюби. Аналізуючи два різні художні світи, вчений відкриває об’єднавче начало, що становить справжню художню цінність і є ідеалом самого літературознавця – правда. В ідейно-світоглядній системі І. Дзюби саме правда є тим, що “складає найбільшу принадність і найбільшу силу літератури” [5, с. 2]. Отже, пізнання життєтворчості митця шляхом досягнення його духовно-ідеальної сутності дає змогу говорити про посиленій етико-естетичний

підтекст студій ученого, а тому і про вирішальну роль ідеалу літературознавця в оформленні жанрово-типологічних ознак літературного портрета.

Заслуговують на увагу статті з нагоди ювілеїв і роковин класиків української літератури, зокрема Т. Шевченка, Г. Сковороди, Л. Українки, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Я. Головацького. Дослідження цих творчих постатей у виконанні І. Дзюби – це не просто естетичний варіант життєпису митців. У цих студіях учений заглиблюється в осердя особистості, її етико-естетичні основи, принципи, даючи штрихи до постаті митця через його духовний мікрокосм. Через це первинним в осягненні І. Дзюби постає дух постаті, а потім естетична якість творчості.

Перші шевченкознавчі статті вченого з погляду жанрово-типологічної структури можемо вважати перехідним етапом до літературного портрета. Зокрема у статті “Великий Кобзарь” (1961) І. Дзюба не обмежується оглядом творчості поета, виокремленням мотивів, а й наголошує на рисах власне поетової вдачі, його світоглядних особливостях: “Шевченко весь належав народові, і віддав йому всі свої сили і власне життя. Але його ставлення до народу не вичерпувалось тільки любов’ю. Воно включало в себе і критику, ненависть до довготерпіння, самообману, до проявів рабства і холуйства” [6, с. 33]. Тільки так, на думку вченого, можна зрозуміти істинне місце митця в історичній долі його нації.

Проте в шевченкознавчих студіях 60-х років елемент літературного портрета характеризується значним ступенем емоційності, патетичності. Ця риса багатьох статей раннього І. Дзюби пов’язана із процесом становлення вченого, коли духовний ідеал дослідника ототожнюється з об’єктом його дослідження. Як зауважував В. Соловійов, “вища духовна влада у кожному епоху зазвичай належить одному представникові народу, який краще за інших усвідомлює духовні ідеали людства, свідоміше за інших прагне їх, дужче інших впливає своєю проповіддю” [7, с. 223]. Безперечно, такою постаттю для української нації є Т. Шевченко. Це духовний орієнтир і самого вченого. Тому саме особистість українського генія є визначальним критерієм у більшості його історико-літературних студій, що осмислюється нами як шевченкоцентризм.

У пізніших студіях про Т. Шевченка на першому плані вже виступає концептуалістське начало дослідника. І. Дзюба не керується заздалегідь заданими концепціями, осмислюючи життєпис Т. Шевченка. Мета вченого – відкрити українського генія як особистість: поетів світогляд, характер, особливості мислення, ідеали, психологію творчості. Тому вчений осмислює постать класика у контексті європейському, підносячи статус української культури в цілому. Про це свідчать розділи монографії “Тарас Шевченко. Життя і творчість” (2005, 2008) із відповідними назвами.

У цьому контексті про літературний портрет Лесі Українки можемо говорити як про спробу інтелектуально-психологічного портрета. На прикладі постаті української поетеси дослідник простежує ментальні риси, особливості свідомості національної інтелігенції, наголошуючи на її недоктринальності, потязі до універсального, підкреслюючи її “інтелектуальну незалежність у духовній ситуації” [8, с. 171]. Створюючи літературний портрет Лесі Українки, І. Дзюба особливу увагу звертає на її епістолярій, що слугує для вченого цінним джерелом для реконструкції поглядів особистості, простеження еволюції її світогляду, творчих принципів й естетичних критеріїв. Отже, розвиток методологічного підходу вченого в осягненні творчої постаті відбувається в напрямку відкриття й утвердження духовної царини як матриці справжнього таланту.

Активно досліджуючи класиків української літератури І. Дзюба продовжує працювати над вивченням творчості сучасників. Тому серед літературознавчих студій цього періоду багато розвідок про шістдесятників, які умовно можна схарактеризувати як літературні портрети сучасників. Літературні портрети В. Симоненка, В. Стуса, М. Вінграновського, І. Драча, Л. Костенко є цінними для нас не тільки тому, що презентують І. Дзюбу як портретиста, а й тому, що містять два важливих елементи. По-перше, це самоосягнення І. Дзюби через власне покоління, тому ці студії також відкривають нам особистісне начало самого літературознавця, його погляди, максими. По-друге, осмислення вченим своїх сучасників супроводжується передачею спогадів і вражень про них, що збагачує інформативність літературних портретів реальними фактами.

Особливої уваги заслуговує студія про В. Симоненка “Більший за самого себе”. В оцінці літературознавця, В. Симоненко є “символом раннього шістдесятництва” [9, с. 521]. До цих важливих тез учений приходить шляхом осмислення ключових образів творчості митця, – матері й Вітчизни, – адже, на його думку, “...найповніший і найточніший портрет, образ потаємних глибин його людського “я” та найсокровенніших дум – дають його поезії. В них розпізнаються риси духовного обличчя” [9, с. 518]. Також ми маємо цінну портретну характеристику поета, реконструйовану свідомістю літературознавця. Це – “вічна бентежність поетового образу” [9, с. 531].

У цьому контексті літературознавець досліджує постать В. Свідзінського, осмислюючи його як “пізнього” шістдесятника. Проте у цьому літературному портреті І. Дзюба більш експресивний, тому за творчістю поета він відкриває образ “неймовірної душевної і поетичної стабільності у добу неймовірних громадянських і творчих еволюцій” [10, с. 449]. За цією рисою В. Свідзінського літературознавець бачить феномен морального стоїцизму покоління шістдесятників.

Драматичне начало творчості М. Вінграновського в осмисленні І. Дзюби постає як принцип розуміння його поезій. Через аналіз

провідних мотивів лірики М. Вінграновського літературознавець окреслює етапи світоглядного становлення митця, акцентуючи на таких рисах його світогляду, як “органічна народність та національність” [11, с. 568].

Аналогічно й у літературному портреті І. Драча “Народжуйте себе, допоки світу...” літературознавець осмислює постать творчу, і прагне відтворити її багатогранність. Через це літературний портрет митця – це відкриття кількох іпостасей: поета, перекладача, кіномитця.

У студії “Ліна Костенко” літературознавець осмислює свою сучасницю крізь призму моральних максим шістдесятництва, а також через провідні ідеї її творчості, створюючи таким чином *життєпис духу* поетеси. У студії “Різьбяр власного духу” духовний портрет митця доповнюється елементом самоосмислення І. Дзюби ставлення В. Стуса до нього у момент його так званого “відступництва”. Елемент спогаду вченого в контексті літературного портрета осмислюється нами як прийом ретроспекції. Це один із часто вживаних І. Дзюбою прийомів відтворення об’єктивності в зображуваному, що загалом надає ефекту реалістичності літературного портрета, а з іншого – сприяє поглибленню його експресивності.

Всі названі студії є спробою дослідника досягнути не тільки своїх видатних сучасників, а й відтворити атмосферу шістдесятництва з кількох позицій: як причину виникнення творчих імпульсів, як тло (умови) реалізації цих творчих імпульсів, як процес відродження нації через її еліту. Зважаючи на ці ознаки, можемо говорити, що для літературних портретів сучасників І. Дзюби характерна панорамність.

Ще одним важливим моментом у дослідженні літературних портретів І. Дзюби є його праці про письменників інших радянських літератур, письменників “братніх” народів. Тут наголосимо на двох важливих аспектах. По-перше, це не просто ґрунтовні студії – це відкриття через співця народу, всієї нації, її багатогранності, унікальності (“Стефан Зорян в історії вірменської літератури” (1982), “Саддрідін Айні: нарис життя і творчості” (1987)). По-друге, у студіях І. Дзюби з історії літератур інших народів простежується *етика духовного компаративізму*. Зокрема, йдеться про світоглядну єдність у питаннях національних, духовних, етичних таджицького письменника С. Айні і Т. Шевченка, їхній духовний перегук як двох провідників своїх націй. “Порівняння різних художніх явищ, різних ідейно-естетичних тенденцій може бути цікавим або й повчальним не лише тим, що в них спільного, а й (часом іще більше) тим, що в них несхожого, відмінного, характеристично-нового. – Зауважує І. Дзюба. – Адже саме з таких розбіжних шляхів, самобутніх рішень – не меншою мірою, ніж із перегуків та впливів, – складається реальна, жива динаміка літературного процесу” [12, с. 317]. У цьому сенсі літературознавець виступає як апологет концепції абсолютної культурної цілісності.

Варто наголосити, що компаративістський елемент у літературному портреті І. Дзюба застосовує говорячи не тільки про українську літературу в контексті радянських. Цей елемент потужно заявлений у шевченкознавчих працях І. Дзюби, коли Т. Шевченко зіставляється із Ф. Шиллером, В. Гюго, Ю. Словацьким, А. Міцкевичем, Ш. Петефі, О. Хом'яковим. Цією традицією парного зіставлення з метою відкриття нового в постаті митців історико-літературні студії І. Дзюби нагадують “Порівняльні життєписи” Плутарха, до яких увійшли 46 парних життєписів представників греко-римської імперії.

Давня традиція такого портретування має місце у доробку І. Дзюби, проте її витоки варто простежувати скоріше від класичної компаративістської школи, ніж від жанру життєпису видатних діячів часів античності. Літературні портрети І. Дзюби абсолютно виходять за межі докласичного періоду розвитку жанру, тому у них ми не знайдемо елементів ані французького салонного мистецтва, ані того, що було характерне для “Книги масок” Р. де Гурмона – мистецької гри змалювати митця, не назвавши його імені, акцентувати головну увагу на портреті зовнішньому. Безумовно, літературознавчий підхід І. Дзюби виходить із класичної школи.

Очевидним на формування поглядів літературознавця є вплив основоположника бібліографічного методу Ш. Сент-Бева. Проте і тут можемо говорити тільки про окремі формальні елементи, а не про парадигму в цілому. Чи не найбільший вплив на І. Дзюбу спричинив принцип Ш. Сент-Бева відкрити особистість за творцем – засадничий постулат літературного портрета. Саме тому предметом аналізу праць французького критика є “геній, розум письменника, що є складовими його художньої обдарованості, які виявляються не тільки в його художніх творах, але й у різних обставинах його життєпису” [1]. Це виразно можна простежити на прикладі його праць “П'єр Корнель”, “Жан-Батист Руссо”, а також у “Портретах сучасників” (1846). Аналогічно у в літературних портретах І. Дзюби про його сучасників, а також класиків української літератури відчутним є акцент на духовному світі людини, її моральних максимах. Досліджуючи творчість Ш. Сент-Бева, Г. Браденс зауважував, що його оригінальність полягала в тому, що це був “розум, який розумів і пояснював нескінченну кількість інших розумів” [13, с. 249]. Те саме можна сказати про літературні портрети І. Дзюби, оскільки щоб відкрити дух особистості, представити її внутрішній світ, відтворити її неповторність і силу, потрібно щонайменше перебувати на відповідній духовній висоті, інтелектуальній спроможності, моральній близькості.

Для праць І. Дзюби з історії української літератури характерним є дискурс особистості, зорієнтований на пізнання не тільки творчого доробку, а й осягнення постаті самого письменника. Через це життєписи класиків в осягненні вченого осмислюються нами як метажанр – *біографія духу*.

У І. Дзюби портрет долає жанрову специфіку, стаючи методом пізнання. Тому в його працях літературний портрет виступає не тільки як самостійний жанр мемуарно-біографічної прози, а як метод наукового пізнання. Через це можемо говорити про естетико-пізнавальні можливості літературного портрета як особливого методу осягнення особистості митця і про вченого як апологета духовного начала особистості.

Потужний вплив на розвиток І. Дзюби як літературного портретиста мала українська традиція жанру. Особливо ж – погляди І. Франка, О. Білецького, Л. Білецького, М. Зерова, Г. Кочура. Спільною рисою всіх його студій з історії літератури є їхня духовно-етична основа. У своїх дослідженнях літературознавець відкриває за окремим фактом творчості потужну особистість. І. Дзюба дотримується поглядів І. Франка про неповторність особистості, її індивідуальність. “Найцінніше і найкраще в кожному чоловіці, а тим більше в письменнику, – писав І. Франко, – се його індивідуальність, його духовне обличчя зі всіма його окремішніми прикметами. Чим більше таких прикмет, тим вони характерніші та гармонійніші, тим багатша, сильніша й симпатичніша індивідуальність людини, згідно письменника” [14, с. 276].

На терені української науки про літературу літературний портрет як самостійний жанр досить щільно пов’язаний із жанром спогаду. Тому портретно-меморіальний характер носять праці М. Бажана “Пам’яті пекучий біль”, Петра Панча “Відлітають журавлі”, С. Голованівського “Меморіал”, С. Жураховича “Пам’яті пекучий біль”, Т. Мороз-Стрілець “Голос пам’яті”, О. Ющенка “В пам’яті моїй”, С. Крижанівського “Ми пізнавали неповторний час”, Ю. Смолича “Розповідь про неспокій”, Г. Костюка “Зустрічі і прощання”. У І. Дзюби спогад є абсолютно незалежним жанром. Елемент спогаду в літературному портреті про сучасників присутній як модель самоосягнення.

Елемент самоосягнення в структурі літературного портрета є результатом активної суб’єкт-об’єктної взаємодії. Це свідчення процесу співпереживання вченого, ставлення до того, що він досліджує. І. Дзюба не може ставитись споглядально до близьких йому і пережитих ним особисто явищ, позаяк сам є глибокою особистістю. Наголосимо, що такий елемент самоосмислення, попри свою емоційність, у І. Дзюби завжди аналітичний, тому літературний портрет виступає у вченого як метод пізнання. У цьому відмінність І. Дзюби від інших сучасних портретистів.

Для літературознавця важливо цілісно осмислити життєпис письменника, осягнути досвід його ідейно-духовних шукань як цілісність. Через це його літературні портрети – це осмислення творчості і особистості як одного цілого. За такого підходу можна говорити про близькість І. Дзюби з поглядами на цю проблему М. Волошина, що зауважував: “Твори художника для мене невіддільні від його особистості. /.../ Мені недостатньо прочитати вірш, надрукований у

книзі – мені потрібно чути, як звучить цей вірш у голові поета; книга мертва для мене, поки з її сторінок не постане живе обличчя її автора” [15, с. 5]. Яскравим прикладом такого підходу є літературний портрет І. Чендея. Це одна з небагатьох студій, в якій головним об’єктом зосередження І. Дзюби стає саме творчість письменника, через осмислення якої вчений відкриває особистість митця. Літературознавець приділяє значної уваги витокам творчого впливу на формування майбутнього письменника, наголошуючи на близькості його прози з традиціями інших українських прозаїків: В. Стефаніка, О. Гончара, П. Панча, А. Головка.

Ще однією особливістю історико-літературних праць І. Дзюби є те, що кожний літературний портрет – це щоразу композиційно неповторний текст. Літературознавець позбавлений сент-бевівського схематизму, що передбачає обов’язкову наявність зачину, резюме, кінцівки. Не дотримуючись принципу схематизації оповіді, вчений не порушує канону, а поглиблює індивідуальність того, чий творчості присвячений літературний портрет. За кожним митцем літературознавець бачить неповторність особистості, її творчості. Метод І. Дзюби – “вжитися” у письменника, зрозуміти його. Саме тому, щоразу “вживаючись” у творчу постать, І. Дзюба робить це по-новому. Ми вважаємо, що таким чином на метод літературознавця впливає філософія екзистенціалізму, адже критик не продовжує власне існування в постаті митця, а дає це існування митцеві посередництвом своєї інтерпретації. Тому літературознавець опиняється на другому плані, позиціонуючи творче начало іншого як першопочаток. Відкриваючи іншого, учений відкриває і себе. Чи не тому літературний портрет – найбільш улюблена форма осягнення постаті митця в І. Дзюби.

Говорячи про майстерність І. Дзюби-портретиста і його апологетику духовної біографії особистості, можемо виокремити лінії, що домінують у його літературознавчому доробку:

- прагнення піднести авторитет національної культури;
- осмислення крізь постать митця часу, долі покоління, літпроцесу;
- інтерес до психології творчості.

Літературний портрет у творчості І. Дзюби попри осягнення життєтворчості особистості письменника, завжди є способом осягнути власну культуру, її духовний потенціал. Тому в дослідженнях літературознавця неминуче присутня інтелектуальна складова, що має на меті відкрити, піднести, утвердити потенціал української нації як не просто самобутньої, а як гідної бути повноправно європейською.

Ця складова реалізується дослідником на рівні осмислення постатей класиків в контексті їхніх світоглядних орієнтацій. Зокрема, Леся Українка в інтерпретації І. Дзюби постає як утілення інтелекту нації, її спроможності виборювати себе. У літературному портреті поетеси вчений виокремлює три виміри, врахувавши які можна цілісно

побачити постать, зрозумівши адекватно її знаковість. Це “історичні проблеми України та їхні актуальні тогочасні вияви; політичне, інтелектуальне й мистецьке життя тогочасної Європи та Росії; вічні “кляті питання” людства, без мучення якими немає великого поета” [8, с. 170]. Зображуючи Лесю Українку у названих ракурсах, учений демонструє на її прикладі, що “органічна еволюція є процес переростання одного стану духу в інакший, а не разова заміна його тим інакшим” [8, с. 170], тим самим зображуючи духовне обличчя тогочасного українського інтелігента, домінантою мислення якого був європеїзм.

Цю ж домінанту постаті І. Дзюба виокремлює, працюючи над життєписом О. Кобилянської, зображуючи письменницю як одну з тих представників національної інтелігенції, яка не “зрелася свого народу, а лишилася з ним, щоб нести йому світло культури й допомагати йому “виробити себе” [16, с. 219]. Осмислюючи сюжети української письменниці у контексті творів Жорж Санд, Ф. Достоевського, Р. Роллана, Карлайля, І. Дзюба говорить про органічність європейської культури для духовного світу О.Кобилянської і про потребу активного дослідження світового контексту нашої літератури.

Літературний портрет М. Коцюбинського – це також портрет української інтелігенції. Осмислюючи постать класика у близькості його поглядів на питання національні, І. Дзюба наголошує на його близькості із іншими видатними митцями – Т. Шевченком, І. Франком, М. Драгомановим. Аналіз мотивів прозового доробку М. Коцюбинського дає змогу говорити про його зв’язок із традиціями європейської літератури, з одного боку, і про те, що письменник “підготував можливості подальшого безмежного розвитку європеїзму на основі реалізму і ідейно-художньої самобутності” [17, с. 144], з іншого.

Таким чином, літературні портрети Лесі Українки, О. Кобилянської, М. Коцюбинського у виконанні І. Дзюби дають змогу побачити українського інтелігента у діапазоні його ідейних максим, світоглядних орієнтацій і переконань. Ракурс осягнення, обраний І. Дзюбою для осмислення цих видатних постатей – феномен українського європеїзму. Такий підхід до вивчення явища дає змогу говорити про потенційні можливості традицій української культури, наголошуючи не на контекстуальному баченні її явищ поряд із європейською, а про органічну тотожність.

Осмыслити історичну долю інтелігента – це порушити питання авторитетності української культури загалом. У літературному портреті Миколи Хвильового І. Дзюба також порушує цю проблему. Літературознавець відкриває постать класика через контекст двох провідних ідей його творчого доробку: “психологічної Європи” й “азіатського ренесансу”, наголошуючи при цьому, що Микола Хвильовий є другою постаттю після Т. Шевченка, яка “так інтимно ввібрала в себе трагізм історичної долі України” [18, с. 319]. Отже,

відкриваючи особистість митця через осмислення головних проблем його творчості, вчений продовжує осмислювати драматизм долі української інтелігенції в цілому.

Літературні портрети І. Дзюби покликані крізь творчість відкрити особистість, місце особистості в літературному процесі. *Осмислення крізь постать долі покоління, дослідження безпосередньо творчого процесу* – одна з домінант історико-літературного доробку вченого.

Досліджуючи літературні портрети Й. Бродського, В. Кривулін наголошував на їхній безіндивідуальності, зауважуючи, що вони є “скоріше антропоморфними алегоричними статуями проблем, поставлених перед сучасною літературою, перед самим поетом, ніж конкретні людські постаті з неповторними життєвими лініями”[19]. На наш погляд, безіндивідуальність, попри чітку персоналізованість, також є характерною рисою літературних портретів І. Дзюби, оскільки творча постать є не тільки головним об’єктом уваги вченого, а й засобом утілення духу свого часу.

Осягнення постаті А. Головка – це дослідження становлення творчої особистості, це аналіз долі першого покоління післяреволюційних письменників. Для вченого важливим завданням є зрозуміти, яким був новий письменник, що він приносив у літературу. На прикладі життєпису Я. Головацького І. Дзюба осмислює ідеї національно-культурного відродження, ідеї самотності українського народу. Щоб відтворити різноплановість обличчя тогочасного інтелігента, І. Дзюба осмислює постать Я. Головацького як “піонера української університетської професури” [20, с. 135], зачинателя нової української педагогіки. Через ці аспекти діяльності особистості вчений виходить на ключову рису тогочасного покоління просвітителів – “пройнятість ідеєю національної самотності українського народу” [20, с. 136].

Аналогічно досліджуючи життєпис М. Драй-Хмари, І. Дзюба докладно заглиблюється в осмислення естетики неокласиків і загалом їхньої сутності. Такий підхід не призводить до ототожнення, урівнювання. Мета літературознавця – сягнути контекстуальних зв’язків, дошукатись взаємовпливів, щоб гідно поцінувати індивідуальність особистості. Вчений осягає постать представника “п’ятірного грона” в динаміці його етико-естетичного начала, наголошуючи на “схвильованості до цілісного переживання світу” [21, с. 120], що вирізняло М. Драй-Хмару серед інших неокласиків. Варто наголосити, що цей літературний портрет є однією з тих студій І. Дзюби, де явище і постать, що презентує це явище, є рівноправними об’єктами зображення. Через те системне осмислення неокласики у сучасному вимірі і в контексті її рідного часу дає змогу відкрити і постать її представника в оцінці його ролі для сучасної культури.

У цій позиції І. Дзюба зближується із концепцією поцінування таланту Ш. Сент-Бева: “Загальний стан літератури на той момент, коли в

неї приходить новий письменник, отримана ним освіта і особливості таланту, якими його наділила природа, – ось три чинники впливу, які необхідно розкрити в його першому творі, щоб віддати належне кожному з них і ясно визначити, що тут поправу залежить від таланту” [22, с. 51].

Літературний портрет В. Забаштанського – це осмислення долі творчих постатей післявоєнного покоління і феноменальності “буття в поезії самим собою” [23, с. 668]. Студіюючи над творчістю поета, І. Дзюба говорить про “життєвість” як критерій істинності поезії. Об’єктом дослідження вченого є творча постать, тому ця студія є прикладом літературного портрета-відкриття. Це відкриття здійснюється дослідником через осмислення таких аспектів: поетична мова, композиція поезії, поетична інтонація як інтелектуалізм [23, с. 684]. Для І. Дзюби загалом характерним є пошук індивідуальних ключів до пізнання особистості. Ще одне свідчення цього – портрет С. Руданського – осягнення постаті через багатогранність її творчості, що, на думку вченого, є “енциклопедією соціально-побутових комічних ситуацій” [24, с.142], акумулює ментальний досвід нації.

Особливими з погляду ідейного коду є портрети Б. Мамайсура і Є. Гребінки. На прикладі осягнення цих двох постатей І. Дзюба говорить про повернення в українську літературу забутих і витіснених імен. Мета вченого – досягти цілісності національної і культурної. Тому говорити про “забуті імена” – це розширювати духовний простір нашої культури. Аналогічну ідею сповідує вчений і працюючи над життєписом Б. Чичибабіна: І. Дзюба осмислює поета як “посланця України в російську літературу” [25, с. 729], який також є частиною нашої культури. Його постать літературознавець осягає через суперечності внутрішнього світу і їхні взаємопротилежні вияви – свободу і неволю.

Позиція ученого переосмислити постаті, що були свого часу забуті, також містить елемент самоаналізу. У 70-х роках І. Дзюба, будучи відлучений від повноцінної літературознавчої роботи, також переживав ситуацію неминучого “витіснення”, “забуття”. Проте продовжував шукати шляхи самореалізації таланту. Будучи сам потужною творчою постаттю, відчуває глибинний зв’язок із тими митцями, чії життєписи стають об’єктом його досліджень. Він досліджує близькі до себе постаті, близькі мірою національної гідності й людяності. Наприклад, процес світоглядного становлення Б. Чичибабіна літературознавець розуміє так: “Природжений такт і органічна чутливість до національної гідності іншої людини і водночас ставлення до людини як до особистості, без будь-якого специфічного інтересу до “паспортних даних”, характеризують ще його юнацьке самоусвідомлення, а далі поглиблюються розумінням унікальності культур і доль різних народів” [26, с. 747]. Таке розуміння вченим етико-естетичної позиції митця безумовно виходить із власного досвіду духовних шукань, його концепції культурної цілісності націй, гуманізму й просвітительства в цілому, а тому також містить елемент самоосягнення.

Для історико-літературних праць І. Дзюби важливою є проблема постаті й часу. Саме тому в життєписах письменників учений наскрізно проводить лінію зв'язку митця зі своїм часом. Але, як зауважує Я. Голобородько, це не свідчить про те, що вчений “замикає письменника на своєму часі” [27, с. 17]. Навпаки, у такий спосіб І. Дзюба виводить постать “за кордони свого історико-детермінованого часу, дозволяє глибше вдивитися в перспективи або реальність її взаємин із надчассям” [27, с. 17].

Отже, досліджуючи особистість, І. Дзюба глибоко сягає контексту її доби, оточення, щоб визначити чинники формування й розвитку її творчого начала. Історико-літературні праці вченого особливі ще й тому, що дослідження творчих особистостей здійснюється безпосередньо такою ж цілісною багатогранною творчою постаттю. Про це свідчить поглиблений інтерес літературознавця до проблем власне творчого процесу. Літературні портрети І. Дзюби неминуче містять *елементи аналізу психології творчості*. У цьому контексті ми відзначаємо присутній вплив на І. Дзюбу поглядів І. Франка, проте тільки на рівні естетики. Через це очевидним є факт, що І. Дзюба використовує окремий психоаналітичний інструментарій як допоміжний у процесі осягнення творчої постаті, залишаючись завжди на позиціях біографічної школи.

Як зазначає Л. Тарнашинська, майстерність І. Дзюби-портретиста “виявляється не тільки у здатності проникати у внутрішню сутність людини, а також у вмінні розкрити цю внутрішню сутність через візуальний портрет” [28, с. 483]. Це спостереження дослідниці, а також студії літературознавця про Г. Тютюнника, М. Вінграновського, В. Стуса та інших своїх сучасників засвідчують майстерність вченого як психолога. Це дає змогу говорити про його історико-літературні студії як про дослідження, що спрямовані до розкриття психології особистості творця, дослідження процесу творення.

Літературний портрет І. Сенченка – це дослідження процесу творення. Щоб осмислити психологічний аспект цього процесу, вчений докладно зупиняється на аналізі його творчої спадщини. Стиль письменника слугує для І. Дзюби засобом відкриття його психологічного обличчя. Зокрема дослідника цікавить демократизм І. Сенченка як художника, його органічна пластичність української мови. Через аналіз цих аспектів учений приходять до естопсихологічного рівня проблеми – взаємодії автора і читача, осмислення співвіднесеності особистості письменника зі своїми героями, його здатності до психологічної автопроекції. І. Дзюба наголошує, що “сам автор – це один, може, найголовніший герой більшості творів І. Сенченка” [29, с. 403].

Піджанр літературного портрета Є. Гуцала вчений визначає як “стильове обличчя у вікових змінах” [30, с. 630]. Мета дослідника у цій студії – через осмислення динаміки стильової манери письма, простежити еволюцію письменника у його психологізмі. Через те одним із важливих аспектів дослідження стає “світ, який Гуцало любив і з яким

ішов в літературу” [30, с. 631]. Як і у студіях над творчістю І. Сенченка, І. Вільде, П. Мовчана, В. Земляка, літературознавець пізнає етичну реальність творчості письменника через його персонажів, які є носіями авторської свідомості, але водночас наділені самостійністю. Для вченого важливо пізнати ідею, яку втілює герой, і через цю ідею простежити оприявлення автора, але не у тій ситуації, коли герой – це рупор автора. В осмисленні автора через його героїв І. Дзюба виходить з позиції М. Бахтіна про героя як авторську точку зору на світ, яка характеризується самосвідомістю, незалежністю від автора. Як зауважував М. Бахтін, “якщо пуповина, що зв’язує героя з його творцем не обрізана, то перед нами не художній твір, а особистий документ” [31].

Для І. Дзюби важливим є осягнення індивідуальних рис творчих постатей, що дає змогу говорити про самотність кожної з них. Наприклад, О. Бердника учений бачить як “фантаста особливого складу” [32, с. 662], Миколу Холодного як сатирика і водночас – “ностальгійного і часом трагічного лірика” [33, с. 710], а винятковою рисою творчого обличчя П. Мовчана І. Дзюба вбачає “відсутність традиційної дистанції між ліричним героєм і зовнішнім світом” [34, с. 692]. Такий підхід дає змогу говорити про те, що для І. Дзюби первинним в осягненні постаті є просвітницький ідеал людської неповторності, з одного боку. З іншого, це свідчить і про вимогливість літературознавця до індивідуалізму письменника як свідчення його таланту.

Тому літературні портрети вченого можемо розглядати як спроби осягнення творчої постаті через психологію її творчості. У цьому сенсі особлива увага літературознавця зосереджена на стильовій манері письменника, що слугує засобом осмислення його динаміки, а також його героях і мірі їхньої спорідненості з їхнім творцем, що засвідчує рівень психологічної майстерності автора.

Отже, літературні портрети І. Дзюби структурно й методологічно не схожі один на одного. Вчений не послуговується традиційною схемою написання студій, як Ш. Сент-Бев, Р. де Гурмон. І. Дзюба завжди залишається вільним і тому кожен літературний портрет – це не тільки осмислення унікальної постаті, а й цілком самодостатній у композиційно-стильовій манері текст. Актуальними для нас є позиція В. Барахова про те, що “пам’ять письменника, що включає в себе нічим незамінне багатство живих вражень, ніби передбачає і визначає форму спогаду” [35, с. 67]. Тому ми не можемо говорити загалом про особливості всього історико-літературного доробку вченого, позаяк кожен літературний портрет потребує щоразу нового прочитання. Проте можемо виокремити наскрізні лінії історико-літературних праць ученого: тенденція до самоосягнення; осмислення кризь творчу постать долі її покоління, літературного процесу; україноцентричність; осягнення психології творчості; апологія духовного начала, моральних максим, ідейних принципів, що становлять основний предмет зображення в літературному портреті. Названі особливості засвідчують не тільки

особливий підхід до осмислення явищ історико-літературного процесу, а й представляють постать дослідника як апологета духу, як творця нового стильового різновиду жанру літературного портрета – духовного життєпису особистості, жанру біографії духу, що визначає новаторське місце особистості літературознавця в сучасній українській необіографічній школі.

Література

1. Трыков В. П. Сент-Бев и жанр литературного портрета / Валерий Павлович Трыков // Французская литература от истоков до начала Новейшего периода: электронная энциклопедия / под редакцией В. А. Лукова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litdefrance.ru/199/1125>. **2. Дончик В.** Резонанс і вплив: учора і сьогодні / В. Дончик // Феномен Івана Дзюби. Матеріали круглого столу, 17 листопада 2006. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2007. – С. 160 – 167. **3. Дзюба І.** “Перший розум наш...” / І. Дзюба // Літературна Україна. – 1962. – № 97 (1859). – С. 3. **4. Касьянова Д.** Литературные портреты писателей серебряного века / Дина Касьянова // Культура. – 2000. – № 14 (44) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tguwww.woa/wa/Main?textid=1511&level1=main&level2=articles>. **5. Дзюба І.** Правда життя і манера художника / І. Дзюба // Літературна газета. – 5 січня. – 1962. – № 2 (1765) – С. 2. **6. Дзюба І.** Великий кобзарь. К 100-летию со дня смерти Т. Г. Шевченко / І. Дзюба // Культура и жизнь. – 1961. – № 3. – С. 31 – 33. **7. Соловьев В. С.** Речь, сказанная на высших женских курсах 30 января 1881 г. по поводу смерти Ф. М. Достоевского // Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев. – М. : Искусство, 1991. – С. 223 – 226. **8. Дзюба І.** Леся Українка // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 168 – 218. **9. Дзюба І.** Спогади і роздуми на фінішній прямій / І. Дзюба. – К. : Криниця, 2008. – 928с. **10. Дзюба І.** Володимир Свідзінський // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 439 – 466. **11. Дзюба І.** Микола Вінграновський // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 547 – 576. **12. Дзюба І.** Стефан Зорян в історії вірменської літератури / І. Дзюба. – К. : Наукова думка, 1982. – 319с. **13. Брэдэнс Г.** Сент-Бев // Собрание починений : в 20 т. / Георг Морис Коген Брэдэнс; [перевод с датского М. В. Лучицкой]. – Т. 10. : Романтическая школа во Франции. – [2-е издание]. – СПб. : Просвящение, 1908. – 361 с. **14. Франко І.** Михайло Петрович Старицький // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – 1982. – Т. 33. – К. : Наукова думка. – С. 230 – 277. **15. Волошин М. А.** Ответ Валерию Брюсову / М. А. Волошин // Русь. – 1908. – 4 января. – С. 5. **16. Дзюба І.** “І золотої нитки не згубить...” // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Києво-

Могілянська академія”, 2007. – Т. III – С. 218 – 223. **17. Дзюба І.** Солнцепоклонник (К столетию со дня рождения М. М. Коцюбинского) // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Кієво-Могілянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 143 – 168. **18. Дзюба І.** Микола Хвильовий // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Кієво-Могілянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 261 – 323. **19. Кривулін В.** Литературные портреты в эссеистике И. Бродского / В. Кривулин // Петрополь. – 1997. – №7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.countries.ru/library/twenty/brodsky/krivulin.htm>. **20. Дзюба І.** Яків Головацький // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Кієво-Могілянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 131 – 138. **21. Дзюба І. М.** Драй-Хмара // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Кієво-Могілянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 405 – 429. **22. Сент-Бев Ш.** Пьер Корнель // Литературные портреты. Критические очерки / Шарль Сент-Бев; [перевод с франц. М. Трескунова] – М. : Художественная литература, 1970 – С. 47 – 67. **23. Дзюба І.** Випробування на справжність (Володимир Забаштанський) // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Кієво-Могілянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 668 – 687. **24. Дзюба І.** Степан Руданський // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Кієво-Могілянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 138 – 142. **25. Дзюба І.** Свобода і неволя Бориса Чичибабіна (стаття перша) // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба – Т. I. – К. : Кієво-Могілянська академія, 2006. – С. 728 – 741. **26. Дзюба І.** Свобода і неволя Бориса Чичибабіна (стаття друга) // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – Т. I. – К. : Кієво-Могілянська академія, 2006. – С. 741 – 754. **27. Голобородько Я.** “Духовні автобани” Івана Дзюби / Я. Голобородько // Слово і час. – 2011. – № 7. – С. 15 – 19. **28. Тарнашинська Л. Б.** Талант бачити культуру як цілісність: Іван Дзюба в контексті своєї доби // Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління / Л. Б. Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2010. – С. 440 – 500. **29. Дзюба І.** Іван Сенченко // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Кієво-Могілянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 382 – 404. **30. Дзюба І.** Євген Гуцало – новеліст // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Кієво-Могілянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 629 – 649. **31. Бахтин М.** Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – С. 54 – 88 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philologos.narod.ru/bakhtin/dost2.htm>. **32. Дзюба І.** Олесь Бердник // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Кієво-Могілянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 649 – 668. **33. Дзюба І.** Микола Холодний // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Кієво-Могілянська академія”, 2007. – Т. III. – С. 698 – 711. **34. Дзюба І.** Павло Мовчан // Дзюба І. З криниці літ: у 3 т. / І. Дзюба. – К. : Вид. дім “Кієво-Могілянська академія”, 2007. – Т. III. –

С. 687 – 698. **35. Барахов В. С.** Литературный портрет : (истоки, поэтика, жанр) / В. С. Барахов. – Л. : Наука, 1985. – 312 с.

Частакова Н. С. Літературні портрети Івана Дзюби: апологія духу

У статті осмислюються жанрово-типологічні особливості літературних портретів І. Дзюби, які не схожі один на одного. Аналіз “біографії духу” здійснюється з погляду елітарності методу вченого і представляє комплексну рецепцію його концептуального начала. Слід виокремити наскрізні лінії історико-літературних праць ученого: тенденція до самоосягнення; осмислення крізь творчу постать долі її покоління, літературного процесу; україноцентричність тощо.

Ключові слова: літературний портрет, елітарність, біографія духу.

Частакова Н. С. Литературные портреты Ивана Дзюбы: апология духа

В статье осмысливаются жанрово-типологические особенности литературных портретов И. Дзюбы, которые не похожи друг на друга. Анализ “биографии духа” производится с точки элитарности метода ученого и представляет комплексную рецепцию его концептуального начала. Необходимо выделить сквозные линии историко-литературных работ ученого: тенденция к самоосязанию; осмысление сквозь творческую фигуру судьбы его поколения, литературного процесса; украиноцентричность и т.п.

Ключевые слова: литературный портрет, элитарность, биография духа.

Chastakova N. S. Literary portraits of Ivan Dziuba: apologia for the spirit

In this article genre-typological features of literary portraits of I. Dziuba conceptualized, which do not like each other. Analysis of the “biography of the spirit” is made in terms of elite scientific method a complex reception of its conceptual beginning. Needed to highlight cross-cutting lines of historical and literary works of the scientist: the tendency to self understanding, through the creative interpretation of the figure of the fate of his generation, the literary process etc.

Key words: literary portrait, elitism, biography of the spirit.

УДК 821.161.2.08' Гордієнко

Т. М. Шарова, В. В. Білостінна

ФІЛОСОФІЧНІСТЬ ПРОЗИ КОСТЯ ГОРДІЄНКА

Упродовж 1970 – 90-х рр. актуалізуються питання про відкритість та експериментальність історичної художньої прози, широко дискутуються питання жанрової розмаїтості філософської прози.

Костянтин Олексійович Гордієнко (1899 – 1993) – видатний письменник-демократ, класик літератури Харківського краю. За своє довге життя написав значну кількість романів, повістей, оповідань, науково-популярних нарисів, літературно-критичних праць філософського змісту. Філософічність його прози виявляється не на рівні теоретизування, а є властивістю світовідчування, світобачення.

Постать К. Гордієнка як письменника талановитого, непересічного заслуговує на пильнішу увагу. Протягом багатьох років його творчість привертала особливу увагу критиків та літературознавців. Серед літературних студій, що торкаються творчості поета, можна назвати праці Д. Бедзика, Г. Гельфандбейна, Ю. Герасименка, В. Дяченка, О. Зінченка, А. Ковтуненка, І. Маслова, В. Романовського та ін. Але ці дослідження не є вичерпними: літературознавці багато зверталися до тематичного розмаїття творів письменника та їх проблематики, однак постать Костя Гордієнка залишається маловивченою.

З під пера письменника вийшла чимала кількість оповідань та романів, зокрема: “Автомат” (1928), “Славгород” (1929), “Мудриголови” (1929), “Повість про комуну” (1930), “Атака” (1931), “Зерна” (1934), “Дівчата – подруги” (1941), “Вірність” (1943), “Сильніше смерті” (1946), “Б’ють джерела” (1947), “Заробітчани” (1949), “Дівчина під яблунею” (1954), “Сім’я Остапа Тура” (1958), “Зимова повість” (1965), “Буймир” (1968) тощо. Перу письменника належить також кілька книжок-спогадів, роздумів про літературу, народні характери, мову (“Лінія пера” (1932), “Слово про слово” (1964), “Рясне слово” (1978).

Дослідник Микола Гуменний зауважує, що ускладненість завдань, що постала перед письменниками ХХ ст., зумовили такі особливості роботи над антивоєнними романами, як поглиблена увага авторів до психології індивідуальних характерів при одночасному розширенні соціально-історичних й етнографічних аспектів народного життя, підсилення зображальних засобів у передачі реальних картин воєнних буднів, як розширення сюжетної структури роману. При цьому вони співвідносили проблему народності з найважливішими ідейно-естетичними категоріями – реалізму, художності, тенденційності, національного й загальнолюдського [5, с. 18].

На шлях своєрідного синтезу літературних і народнопоетичних принципів у відображенні подій війни і внутрішнього світу солдата стає

Костянтин Гордієнко. Автор гостро відчуває посилюючу владу випадковості у долі людини, для нього є важливим, що приховується за нею, як вона впливає на людське життя. У романах Кості Гордієнка ми простежуємо за тим, як людина поводить себе в екстремальних умовах війни, де найнезначніша деталь може мати для неї фатальне значення [7].

У структурі усіх творів К. Гордієнка важливу функцію виконує герой-оповідач, який перебуває в центрі усіх подій і сприяє утворенню своєрідного емоційно-почуттєвого фону. Визначаючи характер оповідача, можна стверджувати його колективну, тобто національну свідомість, тому письменник використовує займенник “я” або “ми”. Мета такого прийому – підкреслити колективний характер описаного воєнного досвіду, ввести читача в найпотаємніші лабіринти повіствування.

Письменник уважно прислуховується до голосу своїх героїв, до їх внутрішніх монологів, щоб передати таємничу роль фатуму в житті солдата на війні. Автобіографічність проявляється у кожному творі Костянтина Гордієнка (про це свідчать реалії історії і факти життя письменника). Відображення життя героя на війні вплітається в контекст життя суспільства, руху історії. Трагічний елемент у творах К. Гордієнка не абсолютизується, а являє собою ланку складної життєвої діалектики на війні, включаючи фатум. Відкритий морально-філософський аспект не лише домінує у творах письменника, але надзвичайно складно переплітається з іншими проблемами, взаємодіючи з аналізом моральних першооснов людини [2].

Деякі дослідники творчості К. Гордієнка відзначають філософський характер творів митця (О. Зінченко, А. Ковтуненко) [6; 8]. Питання про філософічність прози зазначеного автора як особливості спрямованості авторської свідомості і ще не досліджене в плані поетики і вимагає пильної уваги вчених.

У сучасному літературознавстві плідні спроби обґрунтування меж філософської прози, осмислення її поетики, вивчення авторської позиції. Організуючим принципом філософської прози виступає самоусвідомлюючий герой умовно біографічного (або автобіографічного) типу чи відверто особистісного втілення (як і у публіцистиці).

Ми помічаємо у творах письменника важливі життєві процеси становлення людської особистості, бачимо непримиренність благородства і ницості. Категорії добра і зла, героїчного і трагічного набирають тут конкретно-історичного звучання, зв'язаного відображенням реальних подій із аналізом багатогранних характерів. Проблема справжнього гуманізму і псевдогуманізму входить у компонент основних складових романів К. Гордієнка.

Художній світ К. Гордієнка відкритий і трагічний. Трагічне відтворено як глибоко особистий трагізм окремої людини, і цю людину, якщо порівнювати з античністю, не менше переслідують традиційні уявлення про долю і фатум. У творах письменника помічаємо

багатосуб'єктивність відображення свідомості простої селянської людини, певне ослаблення взаємозв'язків зовнішніх подій, можливість персонажів змінювати кут зору ("Заробітчани", "Буймир", "Дівчина під яблуною" [3, с. 73].

Твори К. Гордієнка приносять людям радість і насолоду навіть тоді, коли він описує людське горе під час війни, адже вони наскрізь мають філософське підґрунтя. Глибоко філософські твори письменника, відтворюючи трагедію народу, мають естетичний смисл і художню цінність. Митець доводить через поетикальні засоби, що краса і горе, краса і потворність, краса і страждання завжди супроводжують людство. Він прагне, щоб його твори впливали своєю художністю на душі людей і діалектика мистецтва сприяла гармонії життя. Автору вдається через типові образи показати своєрідну естетичну природу людей, навіть в екстремальних умовах війни.

Особа автора постійно виявляється в ліричних відступах і роздумах філософського змісту, де він постійно розмірковує про свої симпатії та антипатії, про полум'яну любов до рідної землі та її захисників, а також про безмежну ненависть до фашизму ("Буймир", 1968). Твори К. Гордієнка спрямовані проти війни, проти знищення найвищого створіння на землі – людини-ворога. Митець уміє з високою майстерністю створювати переконливі картини філософського звучання, в яких гармонійно поєднуються ніжність і жорстокість, рух і спокій, дійсність і мрія [4].

Можна простежити зображення у творах письменника теми долі ("Дівчина під яблуною", 1954), "Сім'я Остапа Тура", 1958), яка часто буває безжальною для людини, ставить її перед необхідністю вирішального вибору і в той же час робить цей, здавалося б, вільний вибір єдино неминучим, раніше визначеним, невмолимо наближаючи людину до лише відомого їй фіналу.

Філософсько-психологічна сутність проблеми долі у творах К. Гордієнка різна, але принцип побудови системи образів майже адекватний. Цей принцип дозволяє поглибити соціальне й психологічне трактування образів, зосередити увагу читачів на головній проблемі, створюючи навколо різних образів-характерів єдине ідейне поле, що сприяє з'ясуванню основної думки творів письменника.

Художньо і філософськи осмислюючи явища дійсності, Кость Гордієнко трактує їх, виходячи зі своїх світоглядних і естетичних позицій. У творах письменника порушуються проблеми, які з давніх-давен мучили людський розум. Одна із цих проблем безпосередньо пов'язана із складним питанням про свободу і необхідність життя, друга – з проблемою безперервності, безмежності. У соціальному аспекті більш важливою є перша проблема, бо саме вона супроводжує людське суспільство впродовж тисячоліть [6, с. 109].

Дійсно, проблема людської свободи і необхідності не лише включає людину в найскладніші соціальні зв'язки, а й ставить її перед

серйозним випробуванням буття, концентрує в собі всю моральну проблематику (“Заробітчани”, 1949). Її глибинні осмислення в творах К. Гордієнка були б немислимі поза тим чи іншим трактуванням понять року, фатуму, а врешті-решт Бога – найдавнішого і найглобальнішого світоглядного поняття.

Загальновідомо, що художнє зображення завжди створюється за допомогою відбору найхарактерніших, найістотніших особливостей явищі предметів. З цього багатства життєвих проявів героїв після війни, на війні К. Гордієнко вибирав лише ті, що необхідні були з його точки зору, які випливали з логіки самого життя і тому конче потрібні для виявлення суті характерів і екстремальних ситуацій, що зображуються.

Кость Гордієнко, звичайно, використовує у творах своє право на художній вимисел щодо героїв і подій їх життя. І в той же час свобода ліплення характерів, свобода сюжетотворення втілена в певне коло необхідності. Причина цього зрозуміла: справжнє мистецтво відображає дійсність, відтворює об’єктивні і незалежні від митця закономірності життєвих подій [8, с. 78].

Змальовувана дійсність для К. Гордієнка – безумовно позитивна й прийнятна, тотожна таким поняттям, як юність, життя, вічність, любов тощо. Вона не є предметом рефлексії, що виступає неодмінною ознакою соціального мислення й критичної свідомості, поза якими про громадянськість художника годі говорити. І навпаки, відсутність дистанції між індивідуальним і суспільним світосприйманням, їхня цілковита природна злитість характерні для синкретичної свідомості, яка не так зазнає корекцій з боку особистості, як обдаровує індивіда (“Заробітчани”, 1949).

Так, в повісті “Заробітчани” з плетива хрестоматійних і зовсім маловідомих образів К. Гордієнко витворює свої образи трудівників, іноді бунтарів, показуючи при цьому сучасне життя, вульгарність цивілізації і прогресу, духовну деградацію людини, девальвацію її почуттів, занепад культури й крах філософії гуманізму. У цьому світі існують дві безперечні константи – безплідна, спустошена земля як символ природи й людського духу та впертий пошук відродження, попри всю його неможливість у безплідній землі. Письменника хвилюють проблеми часу і руху, які набувають в його творчості різнобічного висвітлення і втілення, розглядаються як неоднозначні філософські категорії.

Проблема свободи, як ніяка інша, виражає особливості особистісної свідомості і поведінки в умовах різної соціальної дійсності (зокрема воєнної), як і перед випробуваннями природного буття. Поняття свободи людської волі найбільш адекватно виражає особливості людської особистості і діяльності, але, звичайно, не на фронті. Навіть незвичайно особистість не може розпоряджатися своїм життям і долею під час жорстоких боїв, бо в багатьох випадках все вирішує збіг

обставин, все залежить врешті-решт від божественної визначеності [6, с. 112].

Доцільно відзначити найголовніше у творчому методі К. Гордієнка: талановите вміння поєднати ціле і окреме, велике і мале, здатність зібрати і виразити це у єдності і в русі, у взаємовідношеннях і взаємозв'язках. Повістування ґрунтується ж на основі хронологічної послідовності подій, в яких беруть участь герої творів митця. Відбір прозаїка деталей і лейтмотивів сприяв єдності і цілеспрямованості повістування в творах, а також глибокій продуманості співвідношення планів зовнішньої і внутрішньої дії, минулого і сьогодення. У творчості письменника варто було б виділили ряд надзвичайно важливих філософських проблем, замислитись над якими має і сучасна людина. Це проблема відносності простору і часу, проблема незмінності людських поривань протягом історії, проблема людської волі.

Прозові твори Костя Гордієнка надзвичайно лаконічні й динамічні. Здається, що філософським роздумам над проблемами буття в них немає місця. Проте, читаючи кожен твір поета, замислюєшся над його глибоким змістом, і те, що залишилось недосказаним чи завуальованим, розкривається за допомогою уяви, показуючи прірву почуттів і думок, якими переймався Кость Гордієнко. У своїх творах автор не просто розкриває важливі морально-філософські категорії, але й передусім ставить проблеми духовності своїх сучасників, пошуки ними сенсу буття, збереження історичної пам'яті й наступності поколінь, визначає витоки духовного нігілізму й споживацтва, байдужості у ставленні до національних святинь ("Федько", 1925, "Червоні роси", 1926, "Автомат", 1928, "Зерна", 1934, "Дівчата – подруги", 1941, "Листи до друзів", 1942, "Вірність", 1943, "Заробітчани", 1949, "Дівчина під яблунею", 1954, "Сім'я Остапа Тура", 1958, "Буймир", 1968 та ін.).

Отже, духовні параметри філософської прози Костя Гордієнка характеризуються великою силою драматизму і трагічності. Митець зумів поєднати животрепетні проблеми і теми з вічними, глобальними, ліризм з епічністю, панорамність із психологічним аналізом. Автор пояснює проблеми людина і війна, людина і зброя, особистість і індивідуальність з досвіду вселюдської цивілізації, а тому для його творів властиве гуманістичне і філософське їх осмислення.

Література

- 1. Бедзик Д. В.** Завжди з народом: К. Гордієнку – 80 / Д. В. Бедзик // Літературна Україна. – 1979. – 2 жовтня.
- 2. Гельфандбейн Г. В.** Молодість навічно: до 80-річчя з дня народження К. О. Гордієнка / Г. В. Гельфандбейн // Соціалістична Харківщина. – 1979. – 3 жовтня.
- 3. Герасименко Ю. В.** Лінія життя: про творчість письменника К. О. Гордієнка / Ю. В. Герасименко // Прапор. – 1973. – № 5. – С. 72 – 77.
- 4. Гордієнко К. О.** Слово про слово: [статті і спогади] / К. О. Гордієнко. – К. : Радянський письменник, 1964. – 70 с.

5. Гуменний М. Х. Західний антивоєнний роман і проза О. Гончара : компаративний аспект : [монографія] / М. Х. Гуменний. – К. : Євшан-зілля, 2009. – С. 17 – 18. **6. Зінченко О. І.** Кость Гордієнко: [літературно-критичний нарис] / О. І. Зінченко. – К. : Радянський письменник, 1987. – 174 с. **7. Килимник О. В.** Письменники Радянської України: [довідник] / О. В. Килимник. – К. : Радянський письменник, 1960. – 578 с. **8. Ковтуненко А. А.** Гордиенко Константин Алексеевич / А. А. Ковтуненко. – М. : Образование, 1972. – С. 78 – 82.

Шарова Т. М., Білостінна В. В. Філософічність прози Костя Гордієнка

У статті наголошується на тому, що художньо і філософськи осмислюючи явища дійсності, Кость Гордієнко трактує їх, виходячи зі своїх світоглядних і естетичних позицій. Акцентується увага на тому, що глибоко філософські твори письменника, відтворюючи трагедію народу, мають естетичний смисл і художню цінність. Митець уміє з високою майстерністю створювати переконливі картини філософського звучання, в яких гармонійно поєднуються ніжність і жорстокість, рух і спокій, дійсність і мрія.

Ключові слова: філософія, естетика, ідеал, час, концепція.

Шарова Т. М., Белостенная В. В. Философичность прозы Костя Гордиенка

В статье отмечается то, что художественно и философски осмысливая явления действительности, Кость Гордиенко трактует их, исходя из своих мировоззренческих и эстетических позиций. Акцентируется внимание на том, что глубоко философские произведения писателя, воспроизводя трагедию народа, имеют эстетический смысл и художественную ценность. Художник умеет с высоким мастерством создавать убедительные картины философского звучания, в которых гармонично соединяются нежность и жестокость, движение и покой, действительность и мечта.

Ключевые слова: философия, эстетика, идеал, время, концепция.

Sharova T. M., Belostennaya V. V. Philosophy of prose by Kost' Gordienko

In the article is marked on that artistically and philosophically comprehend the phenomena of reality Kost' Gordienko, interprets them, coming the world views and aesthetically beautiful positions from. Attention is accented on that deeply philosophical works of writer, reproducing the tragedy of people, make aesthetically beautiful sense and artistic value. An artist is able with high trade to create the convincing pictures of the philosophical sounding, in which tenderness and cruelty, motion and rest, reality and dream unite harmoniously.

Key words: philosophy, aesthetics, ideal, time, conception.

Інтерпретація літературних творів

УДК 821.161.2 – 145.09'06

Н. Ю. Акулова

“ЧОМУ ЦЕ ЛЮДЯМ ЗАХОТИЛОСЬ РАПТОМ ПРОЗИ...”: МОТИВ ДИВА В ПОЕЗІЇ ОЛЕГА ГОНЧАРЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ “КАТРЕНИ ОГолоШЕНИХ КАРТИН”)

Осмилення сучасності – одна з провідних тем поетичної творчості О. Гончаренка, для якого характерний глибокий філософський погляд на світ. За словами Н. Зайдлер та В. Зотової, “він ніби вибудовує духовну платформу, з якої струменіє його думка, намагається знайти опертя для зносин з сучасністю” [1, с. 14].

Без сумніву, в контексті української літератури нашого часу поезія митця є актуальним, непересічним явищем. Проте, на жаль, вона досі залишається недостатньо поцінованою дослідниками й читачами.

Уже в перших публікаціях О. Гончаренка його ліричний герой “усвідомлює себе суб’єктом сучасності” [1, с. 13]. Ця тенденція чітко простежується упродовж усієї творчості, починаючи з книги “Крони дитинства” (1988) і до останньої – нової – збірки “Катрени оголошених картин (нав’яне живописом Івана Марчука)” (2011). Очевидною при цьому є еволюція світогляду митця. Рання творчість поета включала в себе елементи романтичної естетики. Художній світ текстів останнього періоду визначає іронічна тональність, яка власне й акцентує індивідуальні риси в інтерпретації теми сучасності, формує комплекс стійких асоціацій, пов’язаних із мотивом дива в поезії О. Гончаренка.

Феномен дива – розповсюджений мотив у слов’янському фольклорі, а також важлива складова християнського світорозуміння [2]. Однак у художній інтерпретації О. Гончаренка він позбавлений релігійного чи фольклорно-міфологічного тлумачення, оскільки є результатом опрацювання поетом теми сучасності, що виступає навіть не часовою, а, швидше, філософською категорією.

Сучасна цивілізація в автора наділена характерними рисами, що корелюють із провідними екзистенційними модусами: злість, порожнеча, дріб’язковість, відчай, зневіра, байдужість, втома, сумніви, страх – це та призма, крізь яку постає аналізований мотив: “Замість любові – залишкові злюби... / Подвигів замість – реєстр пільг... / “Зуб за зуб!” – і ми в світі беззубих. / “Око за око!” – і ми в світі сліпих” [3, с. 149]. Митець означає свою добу, як “час кардинальності. Час корвалолу. / Час написання листів-без-адрес” [3, с. 158], коли кожен відчуває тотальну самотність і відчуження, адже людські життя, мов “дві паралелі”, випадково сходяться

лиш на мить для того, щоб знову розійтись “у окремішність без кінця” [3, с. 284]. У такій ситуації, здається, закономірною є втрата надії на диво (“де та надія, що в Диво кликала?” [3, с. 149]).

Однак не це бентежить поета найбільше. На його думку, страшнішими за людей, які “вже до Чуда “неохочі” [3, с. 115], є байдужість (“Вже не шукати невидиме, сховане. / Просто забути набридле-щоденне” [3, с. 158]), самообман (“Уже звикли давно ми ходити по чорному / і брехати “по-чорному” навіть собі” [3, с. 131]), моральна сліпота і бездіяльність, адже світ наче перебуває в якомусь химерному “анабіозі”: “Сплять..., мов не буде сьогодні ночі... / Сплять..., мов не спали вже тисячу літ...”, “Мабуть, не надто тямущий у диві я: / жду, поки “гибель клінічна” мине. / Сонного царства трагічна ідилія / злим “пацифізмом” лякає мене” [3, с. 164]).

Неспроможність чи небажання повірити в диво визначає трансцендентну безпорадність людини: вона втрачає духовну опору, життєву мету, що вбиває в людині людину (“не вірять у дива, та вірують у здобич” [3, с. 271]), наближає людство до неминучої катастрофи. Одночасно оптимістична віра автора в диво компенсує трагічне відчуття наближення Апокаліпсису: “Талапаються в млі ті, хто обрав пільму / (то, може, звідти й ті, кого звано “людцями?”)”, та “в тім то й парадокс, що якось **саме з них** / (вже після Катастроф...) **почнеться знов Відродження**” (тут і далі виділено автором. – *Н. А.*) [3, с. 271].

У збірці присутнє місце відводиться визначенню власне феномену дива. За нашими спостереженнями, в основу Гончаренкової інтерпретації зазначеного мотиву покладено протилежний традиційному розумінню погляд. На думку поета, диво – це не інфернальний феномен, а частина реальної дійсності, яку людина сьогодні більше не помічає: “Вирва з’явилася – ледь **опустили** погляд. / У вирві тій крутилися вири! / Всі здивувалися: “Як виявилось, поряд / було це Диво-Чорної-Діри!” / Гуло страхиття, просочившись крізь віки. / А люди мліли, як ведмеді уві сні [...] / Шукали привід “відпустити повід” – / і провалилися (!) в те чорне “майбуття”, / і... схаменулися, що Диво було поряд, / що Диво просто звалось – **життя**” [3, с. 33]. Отже, в авторській інтерпретації мотиву дива відсутні такі семантичні компоненти, як виключність, випадковість, надприродне походження.

Окрім власне дива, в поезії О. Гончаренка представлені також псевдодива. Їхня поява в текстах обумовлена оцінкою митцем наслідків людської діяльності, сучасної моралі та цінностей. Таким є, наприклад, корпус віршів, у яких осмислюється чорнобильська трагедія: “Країною промчався смерчу гриб, / усі волали: Диво, подивіться!” [3, с. 122]. Тому автор із сумом констатує: “Закінчилась епоха “миру сонного”... / Всім нам далася доля непроста”, “нема ні в кого нині “диво-завтра” [3, с. 78]. Характерно, що мотив псевдодива пов’язується із мотивом духовної сліпоти: відбувається фатальна підміна понять, люди більше не здатні “од “бутоньєрок” відрізнити Вічні Речі” [3, с. 222]. У такому контексті зі

сторінок збірки неодноразово лунає заклик митця “відпустити душу в політ”: “І досить межі крил душі пручатись, / означившись “припертим-до-стіни”!” [3, с. 186].

Мотив дива в поезії О. Гончаренка реалізується через низку стрижневих образів. Розглянемо окремо кожен із них.

Одним із ключових образів, із яким пов’язано аналізований мотив, є образ митця, що, очевидно, пояснюється активною увагою поета до теми мистецтва. Як зазначалося вище, згідно з філософською концепцією О. Гончаренка, у збірці алегорично втілено думку про те, що сучасна дисгармонійна дійсність убиває натхнення (“Як Диво з “нічого” сплетеш?” [3, с. 175]). Єдиними, хто ще здатен сприймати диво в повсякденному, є митці (а також діти, із їх неупередженим і в той же час “одивненим” баченням: “По щастя не треба далеко ходити, / не треба й чекати весни. / Ісус же сказав усім: “Будьте як діти!” / А діти і бачать небачені сни” [3, с. 177]). Однак сьогодні вони самі стають чимось виключним (дивовижним) для своєї хворої доби. І хоч автор називає їх “юродивими”, “лицедіями”, “фіглярами”, усе ж недвозначно артикулює сучасну роль митця (а отже, і власну): “Хоча ми скрізь – “одягнені-у-лазні” / й завжди між тих, що “гірші за татар”, / та як би обійшлися ви без блазнів: / хто б вам іще розвіяв цей Кошмар?!” [3, с. 144].

Тема мистецтва в О. Гончаренка перегукується із темою Батьківщини, оприявнюючи вказаний мотив в образах рідної природи і, звичайно, Степу. Цей варіант представлено в поезіях “У полі сонце сідало”, “Верби над водою”, “Мороз і сонце”, “Природа дивує нас”, “Сільська ідилія”, “З циклу “Квітуча Планета” тощо. Підкреслимо, що мотив дива реалізується тут амбівалентно: з одного боку, автор захоплюється милими серцю краєвидами як “звичайним дивом”, а з другого, – протиставляє йому пошук екзотичних псевдодив: “Посуваєш в свідомості чергу “див”, / щоб навічно відбилосся Диво це” [3, с. 14].

Мотив дива пов’язаний також із ключовим образом інтимної лірики митця – Жінкою. Цікаво, що в контексті цієї теми категорія дивовижного наділена виключно позитивною семантикою. Так, моделювання образу Жінки відбувається за допомогою означень “дивна”, “дивовижна”, “неземна”, “таємнича”, “ідеальна” тощо. Тільки Жінка, на думку поета, сьогодні здатна на справді щире безкорисливе почуття (материнська любов, кохання, вірність, турбота і т.д.). Безпосередню причетність Жінки до дива засвідчують її надприродні здатності (“У тебе з рук ідять і райські птиці” [3, с. 70]), якими щедро наділяє цей образ автор, висловлюючи останню надію на порятунок: “Серце моє за “дивами” ходило / (бозна-куди і мене вело)... / Може, останнє ти Добре Диво, / що заблукало у мертве село?” [3, с. 74].

Текстуальна маніфестація мотиву дива у збірці “Катрени...” відбувається також на лексичному й семантичному рівнях. Їх аналіз засвідчує не лише багатство поетичного словника О. Гончаренка, але й глибину його філософського мислення.

Внутрішньотекстуальні лексичні повтори на означення феномену дива представлені вживанням слів у прямому (Диво, Чудо, дивовижа, пара-диво, архі-дивний тощо) й (у переважній більшості) переносному (представлених іменниками: альт-атавізм, парадокс, сенсація, шедевр, “вірус”, вертеп, секрет, чари, видіння, сон, таємниця, новина, фантом, феєрія, “містеріади”, подвиг; прикметниками: неземний, фантастичний, екстравагантний, пікантний, небачений; а також словосполученнями типу “з іншої планети”, “наче в казці” тощо) значеннях.

Інтертекстуальні семантичні повтори можна виокремити у п'ять основних груп: 1) різноманітні чудовиська, метаморфози (“небачені мутанти”, лошата “з шістьома ногами”, шкаралупа у яєць “наче броня”); 2) міфологічні чи казкові істоти (мавка, німфа, муза, василіск, Синій Птах, жар-птиця, фенікс, Золота Риба, Чудо-юдо, привиди Країни Оз); 3) релігійні поняття (“вавилонські вежі”, ковчег, Дар Божий, Скарб Небесний, манна небесна, ікони, що мироточать, чудесне воскресіння, дивовижне зцілення хворих, здатність ходити по воді, непорочне зачаття); 4) явища природи (марсіанські пейзажі, білі маки, чорно-біла веселка, коні волошкам “по нижні листи”); 5) предмети, що мають надзвичайні властивості (чарівна квітка, яйце-райце, жива вода, юшка із сокири).

Отже, вірші збірки О. Гончаренка “Катрени оголошених картин (навіяне живописом Івана Марчука)” можна вважати своєрідними зрізами життя, які подано через болючі рефлексії автора – інтимно-особистісні, національно-патріотичні, універсально-філософські. Аналіз показав, що характерною особливістю осмислення теми сучасності у книзі є звернення до наскрізного мотиву дива. Він реалізується через образи Батьківщини, митця, Жінки, дитинства. Мотив дива у поета семантично амбівалентний (представлений бінарною опозицією “диво / псевдодиво”), виразно репрезентований на різних рівнях тексту: тематичному, образному, лексичному тощо. Подальший аналіз поетичного доробку митця розкриє нові грані його таланту.

Література

- 1. Зайдлер Н., Зотова В.** “Я – вірш, присвячений життю...” / Наталія Зайдлер, Валентина Зотова // Гармонія бунту : бібліографічні, літературознавчі та рецензійні статті за творчістю Олега Гончаренка / [упоряд. О. В. Бабакова, відп. ред. Т. Г. Шевченко]. – Запоріжжя : ЗОО ВУТ “Просвіта” імені Тараса Шевченка, 2009. – С. 12 – 17.
- 2. Толстая С. М.** Чудо / С. М. Толстая // Славянская мифология : энциклопедический словарь / [ред. Л. М. Анисов]. – М. : Эллис Лак, 1995. – С. 392 – 393.
- 3. Гончаренко О.** Катрени оголошених картин (навіяне живописом Івана Марчука) / Олег Гончаренко. – К. : Фенікс, 2011. – 511 с.

Акулова Н. Ю. “Чому це людям захотілось раптом прози...”: мотив дива в поезії Олега Гончаренка (на матеріалі збірки “Катрени оголошених картин”)

У статті подано аналіз мотиву дива в поезії О. Гончаренка. Автор дослідження робить акцент на філософському осмисленні митцем заявленого мотиву. Він реалізується через образи Батьківщини, митця, Жінки, дитинства. Мотив дива у поета семантично амбівалентний (представлений бінарною опозицією “диво / псевдодиво”), виразно репрезентований на різних рівнях тексту: тематичному, образному, лексичному тощо.

Ключові слова: філософська лірика, мотив, диво, сучасність.

Акулова Н. Ю. “Почему это людям захотелось неожиданно прозы...”: мотив чуда в поэзии Олега Гончаренко (на материале сборника “Катрены объявленных картин”)

В статье подано анализ мотива чуда в поэзии О. Гончаренко. Автор исследования делает акцент на философском осмыслении творцом заявленного мотива. Он реализуется через образы Отчизны, творца, Женщины, детства. Мотив чуда у поэта семантически амбівалентний (представлен бінарною опозицією “чудо / псевдочудо”), виразительно репрезентированный на разных уровнях текста: тематическом, образном, лексическом и т.п.

Ключевые слова: философская лирика, мотив, чудо, современность.

Akulova N. Y. “Why that suddenly people wanted prose ...”: the motive of a miracle in the poetry of Oleg Goncharenko (based on the material “Quatrains declared paintings”)

The article analyzes the motive of miracle in the poetry of O. Goncharenko. Author focuses on the philosophical understanding of the claimed motive of the creator. It is implemented through the images of the Motherland, the creator, woman, childhood. The motive of the miracle of the poet semantically ambivalent (represented by a binary opposition “miracle / pseudomiracle”), represent distinctly different levels of text: thematic, imaginative, lexical, etc.

Key words: philosophical lyrics, tune, miracle, modernity.

УДК 821.161.2 – 145.09'06

Г. І. Атрошенко

**МАГІЯ СЛОВА
(ТАЙНОПИС ЗБІРКИ “КАТРЕНИ ОГОЛОШЕНИХ КАРТИН
(НАВІЯНЕ ЖИВОПИСОМ ІВАНА МАРЧУКА)”
ОЛЕГА ГОНЧАРЕНКА)**

Загальновідомо, що художній твір, як, зрештою, будь-яке висловлювання, є результатом взаємодії різноманітних об'єктивних і суб'єктивних чинників. Адже перше те, що автор постійно перебуває під впливом життєвих реалій, що викликають певне ставлення до себе і стимулюють його виявлення, інше – він інтерпретує факти відповідно до власних переконань і намірів. Отже, і художній текст є завжди своєрідним каноном, правилом, документом певної доби, а також, найперше, актом авторського самовираження. Повне розуміння художнього тексту – то дуже непроста справа. Адже інформативність тексту не обмежується фактами, що лягли в основу твору. Вони не просто взяті з життя, а відібрані з безконечного потоку життєвих явищ, точніше – обрані. Так, у нашому випадку – саме обрані, тому що метою цієї розвідки є спроба осягнення таїни слова Олега Гончаренка. Чимало статей присвячено творчості цього письменника, але й досі немає праці, в якій розглядалася б його мовотворча практика. А мовностилістичне розмаїття творів Олега Гончаренка таке велике, що може стати об'єктом серйозних лінгвістичних пошуків, монографічних досліджень.

Уперше поезія напрочуд талановитого митця Олега Гончаренка прийшла до мене поетичною збіркою “Дорога крізь хату” (2004 р.). Не залишили байдужою слова: “Так мало нас лишилось на землі – / Останніх могікан чи лемурян, чи скіфів / Готових (навіть іншим на потіху!) / Шукать вогонь в затоптаній золі” [1, с. 19]. Спливали роки... Знайшли читача і сумовито-оптимістична збірка “Навпроти пам'яті”, і мрійливо-вдумлива “Серцебуття”, іронічно-сатирична “Фантастичне купуасо”, велично-сакральна Книга “Крилогія Вічної Гордії”, і зовсім свіжа, шанобливо-поважна, сповідь “Столиця черешнева столиця”... І ось – нова збірка Олега Гончаренка “Катрени оголошених картин (навіяне живописом Івана Марчука)” (Київ, 2011 р.). Не побоюся сказати, що це, перефразовуючи відоме, книга, про яку можна говорити книгами, і впевнена, що так воно й буде.

“Катрени...” видаються значущими передусім завдяки їх людинознавчому, історико-психологічному змісту. Зрощені на враженнях від картин відомого митця, народного художника, лауреата Національної премії України імені Т. Г. Шевченка Івана Марчука, “Катрени...” постають під пером Художника Слова цілком довершеними

поезо-шедеврами. Можемо говорити про динамічну Гармонію, коли, згідно з Аристотелем, нічого не можна ні додати, ні відняти.

Поезії Олега Гончаренка володіють чарівною притягальною силою. Вони не просто служать об'єктом читацької насолоди. Ні, вони зачаровують, приголомшують своєю глибиною і довершеністю. Можемо говорити про своєрідну магію тексту. Кожен текст – це повідомлення, інформація, яка волає про розуміння. Варто розшифрувати цей художній таїнопис, цю неприборкану магію, аби наблизитися до високої Таїни Слова. Та мусимо зазначити, що поезія Олега Гончаренка – для емоційних людей, для інтелектуалів. Хто любить, як “модною наразі” говорити, співзвуччя типу “очі... ночі”, “ноги... роги”, той, напевне ж, просто не зрозуміє натхненно-асоціативних “Катренів...”.

Поетичний текст Олега Гончаренка завжди ніби вищий, піднесений, а не буденний, матеріальний. Мова збірки орієнтована на поетичну уяву краси. Як зазначає сам художник Іван Марчук, він “широ подивований, вражений, приголомшений. ...Він (Олег Гончаренко. – Г. А.) ...РОЗУМІЄ і ПОЯСНЮЄ (виділення автора. – Г. А.) (роздумуючи про Таїну), і робить це ненав'язливо й інтелігентно, не прямолінійно-описово, а, пропускаючи крізь власне серце” [2, с. 3]. Беззаперечно, мовотворчість Олега Гончаренка чекає свого дослідника.

Поетична мова Олега Гончаренка має всі ознаки ідіостилю, який віддзеркалює глибинну естетичну вартість української мови на зрізі стану ХХІ століття. Мовотворчість того, хто “готовий шукать вогонь в затоптаній золі”, спрямована на психологізовану сповідь, тому лексико-фразеологічна і народнописенна образність мають реалістично-аналітичний і суб'єктивно-оцінний характер. Саме тому поряд в Олега Гончаренка “філософське” (“не відав фрейдівських страхів”, “буття-небуття”, “еталонна сутність”, “все просто в Істині”) і фольклорне (“ранкова зоря”, “чисті роси”, “сизокриллі орли”, “чиста дорога”, “чорний птах”). Проаналізуємо окремі рівневі зрізи художньої мови “Катренів...”.

Фонографічний рівень. Фоніка віршів Олега Гончаренка засвідчує високу майстерність поетичного звукопису. В арсеналі поетичних засобів звукопису “Катренів...” – алітерації, асонанси, анафори. “Хочеться вірш, **наче глину, ваяти, / знаменники возводити у знамена, / числитись у чистоти вар'ятах, / зорі вітаючи поіменно. / Україна... у Колосі й Гроні вона! / Тече у пісню... мені чи ні?**” [2, с. 166] – нагромадження звуків (поєднання алітерації з асонансом – [ч], [н], [и], [і]) створює певний естетичний ефект (урочистості поруч із запитальністю, чистоти із риторичністю). “Скільки себе треба їсти ще поїдом? / Доки чманіти ченцем у чатинні – / Поки Людина стає “гуманоїдом”, / А інтелект – галактичною тінню? / Збуджений болем, від себе й бігаю, / Серед сердець, що здавалися вільними. / Може, планета і буде білою, / Якщо дивитись на неї більмами?!” [2, с. 415] – нагромадження [ч], [с], [б], [д], [л] покликано передати біль, певну тривогу і занепокоєння митця.

Асонований [о], навпаки, надає відчуття розважливості, впевненості у своїх діях, спокою: “Ой, чий то кінь стоїть, та й біла гривонька? / Ой чий то я стою, та й біля коника? / Отак стою-стою, і два, і три віки... / О сонце-сонечко... Ох, коню-коніку...” [2, с. 221].

Цікавою в Олега Гончаренка є рима як засіб фонетичного оформлення поетичного тексту: вона акцентує увагу на найважливіших компонентах змісту, підсилює емоційне звучання вірша, підкреслює специфіку композиції. Засобом увиразнення виступають незвичні, свіжі рими, які відзначаються збігом багатьох звуків, несподіваністю зіставлень: “...натхненно сплав в купальський сніп клечання, / у Незбориму Заповідь Нову – / створи собі свій Ідеал Печальний, / Снів Соломію чи Солом’яну Вдову” [2, с. 211], “Вона тече – лиха й срамотна сірість – / із кайнозойських закапелків та боліт / на все із чого ти воскрес, творивсь і виріс / в злий жовтень, у котрому все болить” [2, с. 386]. Навіть не дуже точна, але незвична рима завжди привертає увагу: *вознести – інцесту, лиця – в’язниця, сьогодніня – натхнення, Раджа Капура – амбразури, часи – погаси, початок – дівчата, меж – пропадеш, однини – таргани, бруду – люди* тощо.

Якнайпильнішого аналізу потребують лексико-фразеологічні засоби: слово є головним носієм і виразником значення, експресії, образності, слова творять смислову основу кожного тексту. І, звичайно ж, в них матеріалізується те, що хоче сказати автор. Маючи конкретне лексичне значення, а в багатьох випадках і стилістичне забарвлення, у контексті поетичного висловлення вони набувають додаткових образно-емоційних відтінків, які часто мають вирішальне значення. Художні тексти Олега Гончаренка рясніють словами, що традиційно вважаються небуденними, поетичними, стилістично маркованими (лексеми типу *безмежжя, жалить жаль, яриться, думати думу, почув-побачив, накраю-краєчку, сам-самотній, блакить, жага, мрія, роса, персти, ясина, небеса, Мамай, повітруля, проятрити, чатиння* і т. п.). Уже сама наявність таких слів у поезії естетизує, стилістично увиразнює її.

Надзвичайно цікавим для лінгвостиліста є Гончаренків ономастикон. Усі топоніми, антропоніми, вжиті поетом, естетично осмислюються і мають чітку соціально-історичну чи культурно-мистецьку проекцію (*Микола Амосов, Роман Сельський, Соломія Павличко, Коротич, Леся Українка, Валерій Мартинчик, Шевченко, Сковорода, Марчук, Маланюк, Піфагор, Паоло Коельйо, Ліна Костенко, Гоголь, Олег Антонов, Нобель, Крупп, Ніцше, Бонапарт, Джордано Бруно, Гус, Гонта, Наливайко – > Київ, Китіж, Опішне, Полісся, Ла-Мани, Балтика, Балатон, Урал, Тибет, Піренеї, Рим, Капернаум, Копенгаген –> Афродіта, Пандора, Хаос, Тартар, Олімп, Андромеда, Ариадна – > Ісус, Каїн, Авель, Сіон, Вифлеєм, Ной, Євангеліє, Письмо Святе, Христос, Варавва, Йордань, Синай – > Монтеккі, Капулетті, Росинант, Санчія Пансе, Кий*). В них немає нарочитої

характеристичності, протиставлення гучних імен, назв сучасним; автор природно уводить їх у канву асоціацій – і вони естетично осмислюються.

Активною і досить плідною є естетично спрямована мовотворчість Олега Гончаренка в царині фразеології. У пошуках мовленнєвої експресивності поет нерідко вдається до структурно-семантичного оновлення, відсвіження, переінакшення сталих зворотів (“А грець би із ними, ослаблими м’язами, – / на мить би мені у Країну Погонь, / де коні за мною ішли, як прив’язані, / й собаки за мене – у воду й вогонь” [2, с. 96], “Б’ють із-за рогу та заходять з тилу / ті, котрих тихість навіть греблі рве” [2, с. 13], “не шукали філософи суть, / щоб гречаної вовни настригти” [2, с. 55]). Афористичність, змістова вагомість, формально-граматична довершеність як естетичні ознаки багатьох висловів роблять їх крилатими (“Тірших же і ворогів немає, ніж знавіснілі вчорашні друзі”, “Планета дихає натруджено, як мати”, “Всі істини – догори дригом, і навиворіт – правди всі” , “Є що порівнювать, осиливши дорогу, свої й чужі стоптавши спориші”, “Природа ще таки здивує нас, як завжди, відродившись із нічого”, “Людина, що жадає досконалості, так чи інакше набуває ворогів”, “Пиляти струни – не пиляти грати” та ін.).

Функціонування метафоричних конструкцій як органічних в образній системі Олега Гончаренка повною мірою відображає політичні, культурологічні, естетичні позиції автора, наприклад, керовані зором і духом, повні магії й почуття: “ясним вознем дерев горіли віти”, “сумніви із кров’ю в жилах в’ються”, “іще скавчать дерева на морозі”, “вічність хитає траву”, “пісні чомусь розкривлюються з “ой”, “схохлілий, але вічний як світ і як мир, Хлібороб”, “літо розшило квітками ніч”, “волянням захлинаються степи”, “спалахне третина світу кров’ю”, “гойдаються на спіненних туманах прив’язані до обр’їв човни”, “свічка помира”, “місяць забув, як бути вповні”, “виходять мрії з берегів”. Кожна метафора Олега Гончаренка, як експресивний мовний засіб, являє собою “складне породження лінгвального й образного мислення, породження, оперте на асоціацію за аналогією та на різного роду конотивні відтінки значення” [3, с. 12].

Особливою стилістичною активністю відзначаються у поезії Гончаренка кольористичні епітети емоційно-оцінного спрямування з метафоричним і символічним змістом: *роса золота, чорно-білий світ, біле видіння, білим по білому, золоті зерна, чорні вітри, спека червона, сірий шлях, червоний місяць, білі маки, золоті волошки, зелений храм*. Кольористика є елементом ідіостилю й світобачення поета, назви кольорів мають смислову значущість, викликають широке коло асоціацій, передають настрої, загальний характер зображуваного.

Особливою асоціативною інформативністю відзначаються в художній творчості Олега Гончаренка структури з порівняльними зворотами, адже прагнення пізнати світ асоціативно веде людську думку перш за все до порівняння: *люди, як пісні чи як птахи; вечірнє сонце, мов*

кривавий стейк; обрій, наче рана; село, наче птиця; тисячоліть – як листочків на пагоні; гримить, як марш атак; похилились жінки, наче впряжені в давнє ярмо; звучали струни, немов оголені шаблі; гидкі, мов гадюки, гудять автостради; квіти волошок важкі, наче золото; маки лацаться, як цуценята; печалі, як співаночки. Митець робить порівняння органічною частиною змістової структури поезій, вони буквральні, безпосередні, побудовані на прямій асоціації, але досить естетизовані.

Мовотворчість Олега Гончаренка є важливим екстралінгвістичним чинником активізації і збагачення естетичної функції та експресивних, виразально-зображальних засобів, взірцем стилістичної обробки нашої мови на теперішньому етапі її історичного розвитку, сходинкою до вічної Таїни Слова.

Література

1. Гончаренко О. Дорога крізь хату / О. Гончаренко. – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2004. – 216 с. **2. Гончаренко О.** Катрени оголошених картин (нав'яне живописом Івана Марчука) / О. Гончаренко. – К. : Фенікс, 2011. – 520 с., іл. **3. Чабаненко В. А.** Вибрані праці з мовознавства / В. А. Чабаненко. – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2007. – 505 с.

Атрошенко Г. І. Магія слова (тайнопис збірки “Катрени оголошених картин (нав'яне живописом Івана Марчука)” Олега Гончаренка)

Статтю присвячено дослідженню мовотворчості Олега Гончаренка; аналізуються окремі рівневі зрізи художньої мови, визначається поетична природа словесних образів. Функціонування метафоричних конструкцій як органічних в образній системі Олега Гончаренка повною мірою відображає політичні, культурологічні, естетичні позиції автора.

Ключові слова: метафора, алітерації, асонанси, лексико-фразеологічні засоби, ідіостиль.

Атрошенко А. І. Магія слова (тайнопись сборника “Катрены объявленных картин (нав'янное живописью Ивана Марчука)” Олега Гончаренко)

Статья посвящена исследованию языкового творчества Олега Гончаренко; анализируются отдельные уровневые срезы художественного языка, определяется поэтическая природа словесных образов. Функционирование метафорических конструкций как органических в образной системе Олега Гончаренко в полной мере отображает политические, культурологические, эстетические позиции автора.

Ключевые слова: метафора, аллитерации, ассонансы, лексико-фразеологические средства, идиостиль.

Atroshenko A. I. Magic of word (cryptogram of collection “Quatrains of public pictures (influenced by Ivan Marchuk’s painting) written by Oleh Honcharenko)

The article is devoted to the research of Oleh’s Honcharenko’s creative work; separated levels of artistic speech are analyzed; the poetic nature of verbal images is determined. Functioning of metaphorical constructions as organic in Oleh’s Honcharenko’s system of images represents political, culturological, aesthetic positions by the author.

Key words: metaphor, alliteration, assonance, lexico-phraseological means, individual style.

УДК 82.091

Ю. А. Ващенко

**МІФОПОЕТИЧНІ ТА КАРНАВАЛЬНІ ЧИННИКИ
ЯК ПІДГРУНТЯ ТИПОЛОГІЧНИХ СХОДЖЕНЬ У ТВОРАХ
Г. ШЕВАЛЬЄ І В. ЗЕМЛЯКА**

Одним із актуальних завдань літературної компаративістики “постає вивчення типологічних аналогій, відповідностей і спільностей у русі літератур, що породжуються дією спільних або схожих чинників і закономірностей суспільного, культурного й художнього розвитку” [1, с. 19]. Саме міф “звертається до тієї таємничої суті життя, яка об’єднує далеко розташовані світи, дозволяє зустрітися й пізнати одне одного істотам, закинутим у різні часи і простори” [2, с. 257]. Загострене міфопоетичне світосприйняття стає точкою перетину художніх шляхів В. Земляка (диалогія “Лебедина зграя” (1971); “Зелені Млини” (1976), перший роман якої автор подав до редакції під назвою “Вавилон”) і Г. Шевальє, (трилогія “Клошмерль” (1934), “Клошмерль-Вавилон” (1954), “Клошмерль-водолікарня” (1957)).

Для французького письменника актуальним є контекст “провінційної”, “регіональної” літератури, найкращі досягнення якої пов’язані з першою третиною ХХ століття. В українській літературі період бурхливого розвитку споріднених літературних явищ (зокрема, так званої “химерної” прози) припав на 60 – 70 роки. Диалогія Земляка не тільки найбільш досконало втілила риси нового літературного відгалуження, а й “дала могутній поштовх для дальшого розвитку цілої стильової течії” [3, с. 34] (Ю. Щербак, Є. Гуцало, П. Загребельний, В. Дрозд та ін.) Навколо цієї літератури точилася гостра дискусія, що, як і у випадку з французьким “регіональним” романом, не уникнула питань універсальності жанру. Деякі дослідники в химерному романі вбачали лише “провінційний анахронізм”, який “аргументує несвідому

відсталість, несуттєвість, маргінальність і смішність українського” [4, с. 129 – 130]. Але звучало й справжнє розуміння поетичної природи цієї незвичної прози і, зокрема, роману “Лебедина зграя” [3; 4; 5; 6; 7].

Мета пропонованої розвідки – виявити типологічні сходження у творах Г. Шевальє і В. Земляка, зумовлені домінуванням міфопоетично-карнавальної образності в романах “Клошмерль” і “Лебедина зграя”.

Земляків Вавилон обжив терени Поділля, світ хліборобської цивілізації [4, с. 79]. Шевальє ж розташував своїх селян у французькій провінції Божоле, на споконвічній землі виноробів. Утім спорідненість художнього мислення цих письменників народжена не лише їх приналежністю до контексту “обласницької” літератури (попри всю важливість “географічної” вкоріненості). Головне полягає в наявності потужної архетипної основи, збереженої в глибинах народної сміхової культури, стихію якої і Шевальє, і Земляк плідно сприймають. Для французького письменника найважливішою є традиція галльського сміху і раблезіанський комплекс, для українського – орієнтація на фольклорну основу, що оживає в “давньому українському бурлескові, в деяких оповіданнях О. Стороженка, небилицях С. Руданського... в нестримній фантазії народних казок” [3, с. 333], у літературній спадщині “мандрівних дяків”, творах П. Гулака-Артемівського, Г. Квітки-Основ’яненка, І. Котляревського і, звичайно, М. Гоголя (найважливішої постаті Землякового літературного родоvodu), у стилі й образності якого “стерніанство (а отже, і непрямий вплив Рабле) сполучалося з безпосереднім впливом народної коміки” [8, с. 259]. Саме ці орієнтири народжують спільні ознаки поезики романів В. Земляка і Г. Шевальє, що, власне, і дає підстави для пропонованого порівняння.

Кількість паралелей і текстуальних збігів у “Лебединій зграї” і “Клошмерлі” вражає і навіть наводить до думки, що Земляк був знайомий із романом Шевальє (проте перший переклад цього твору українською мовою з’явився 1973 року, а російською – 1988). Гадаємо, спільність, що її виявляємо на рівні композиції, специфіки хронотопу, системи персонажів, розповідної системи, авторської стилістики зумовлена саме структурованістю архетипами міфопоетичного мислення, “які постійно відроджуються в плині історії і виникають там, де творча фантазія вільно себе висловлює” [9, с. 25]. Можливо, відіграє роль і обізнаність В. Земляка з надбаннями європейської і, насамперед, французької культури, бо стихія народно-сміхова сприймається українським письменником не тільки крізь призму національно-міфологічного світобачення, а й на тлі галльської, раблезіанської традиції.

Першим імпульсом до порівняння стає наявність у романах обох письменників міфопоетичного символу, що апелює до старозавітного переказу про Вавилонську вежу. Не зупиняючись докладно на “вавилонській” символіці та її реалізації у структурі романів, зазначимо, що для Шевальє у виборі назви роману трилогії, в якому йдеться про руйнування патріархально-ідилічного світу внаслідок втручання

прогресу, актуальною виявляється міфологема “гріховного міста” (на що вказує епіграф з Апокаліпсису), тоді як Земляк акцентує ремінісцентний мотив давності, “споконвічності” Вавилону, стверджує “різнобарв’я” цього дивного світу і “багатоголосся” його люду (“*У Вавилоні змішалася кров різних народів, далеких і близьких*” [10, с. 114]).

Типологічні збіги віднаходимо на рівні жанрової специфіки романів Шевальє і Земляка. Стильове розмаїття “Клошмерля” “цементується” і набуває внутрішньої єдності, якщо визнати, що його жанровим стрижнем є пронизана карнавальним світовідчуттям меніппея. Можливо, саме врахування “духу меніппеї” допоможе уточнити й жанрові межі “Лебединій зграї”, пояснити функції тих складників поезики, які поза таким поглядом постають зайвими чи необов’язковими.

Картина світу, створена в романах В. Земляка і Г. Шевальє, зорієнтована на міфологічні зразки і демонструє справжній “вавилон” міфопоетичних образів. У “Клошмерлі” і “Лебединій зграї” на це вказують надзвичайно розвинені просторові характеристики з виразними міфопоетичними ознаками. Так, простір “Лебединій зграї” збудовано за моделлю сакрального: “...в центрі Вавилону, на самім причинесі... ніби стояв колись так званий Сонячний камінь” [10, с. 5], тепер його вже змінило “*висніле розп’яття*”. Цей варіант Світового дерева постає часо-просторовим центром роману (“*по тому каменю відлічували плин часу – місяці та роки*” [10, с. 5]). (У “Клошмерлі” таку функцію виконує “*розкішна липа*” на головній площі). У просторовій організації обох романів велику роль відіграють уявлення про радіальний простір: Земляків Вавилон колись був “*оточений валами*”, “*решилки яких збереглися й донині*” [10, с. 5]. Також і опозиція замкненості – розімкненості, в контексті якої особливого значення набуває категорія просторового кордону, функцію якого виконують гори, відіграє важливу роль у хронотопі обох романів.

За Ю. Лотманом, “*моделююча роль художнього простору*” в тексті проявляється і в тому, що певна структура топосу є “*принципом організації і розстановки персонажів у художньому континуумі*” [11, с. 222]. У “Лебединій зграї” групи персонажів, як і в “Клошмерлі”, співвіднесені зі “своїм” типом простору: ніби магічним колом “*фільварків, доріг й ровів*” [10, с. 124], “*комуна відгородилася від одноосібного світу, або ж ... старий світ одгородився від неї*” [10, с. 24]. Значущим для часово-просторової організації обох романів виявляється і карнавальний хронотоп площі; у В. Земляка це образ ярмаркової площі як просторового центру Глинська: “*заюрмить ярмарок з усіх усюд і Глинськ на деякий час ... опиниться в центрі світу, ламаючи звичні уявлення про кордони та відстані*” [10, с. 104].

Притаманне міфологічному мисленню уявлення про циклічний час також втілено в структурі хронотопу романів Г. Шевальє і В. Земляка: “*Непомітно підкрадається осінь. Природа ніби єдина і недворушина у своїм замкненім колі*” [10, с. 104]. Часовий вимір у

“Лебединій зграї” зорганізовано не тільки прикметами природного циклу, а й образом *гойдалки*, що підносить вавилонян у височінь і у вічність, – це щось на зразок велетенського маятника уявного годинника: “відкриття” гойдалки – *“найперше весняне свято, про яке мріялось у хатніх закутках цілу зиму”* [10, с. 236], а коли гойдалку знімають *“в передчутті зими, то в’язки над прірвою вже стають холодні, як мерці. З того починається пізня вавилонська осінь”* [10, с. 134]. Циклічний природний час постає в романах Шевальє і Земляка в якості контрастуючого тла “подієвих і енергійних часових рядів” [13, с. 397]. “Класова ненависть” розколює Вавилон на два табори – одноосібників і комунарів, і сюжет буде розгортатися саме у цій площині, – так само в “Клошмерлі” конфлікт спричиниться поділом персонажів на прихильників і супротивників спорудження вбиральні, на “демократів” і “консерваторів”, прибічників мера і послідовників кюре. Порушена сюжетними перипетіями “епічна рівновага” відтворюється наприкінці роману, бо час *“ставить усі речі на належні місця й показує людям їхню мізерію”* [14, с. 240]: і через десять років *“містечко лишилося майже таке саме”* [14, с. 272]. У романі Земляка природний час теж торжествує в повторюваності календарного циклу, і Вавилон постає *“конопляною державою, історія якої ніби й не має виміру в часі”* [10, с. 5].

Спільною у Земляка і Шевальє є ідилічно-гармонійна картина світу, пов’язана з трудовими циклами і споконвічною роботою на землі. Так, *“підмічено, що і найветхіші з вавилонян рідко помирають у жнива. За роботою їм просто ніколи зважитися на таке”* [10, с. 17]; Перебіг клошмерльських подій теж цілком залежить від збору винограду: *“...якщо виноград досягне швидко, тоді все скінчиться гаразд: всі будуть у роботі зрання й до смерку...”* [14, с. 249]. У цьому ідилічному контексті у творах Г. Шевальє і В. Земляка природно оживають “фольклорні сусідства”, що їх відтворює “обласницький” роман: “любов, народження, смерть, шлюб, праця, їжа і пиття” [13, с. 74].

Карнавальну атмосферу, народно-святковий характер сміху й наявність низки карнавально обіграних міфопоетичних образів в “Лебединій зграї” визначають картини релігійних свят, навколо яких зосереджувалися прояви народно-карнавального життя – Івана Купала, Йордань. Кульмінаційний сюжетний епізод – “типова народно-святкова війна поживними продуктами” [8, с. 328], що відбувається на Водохрещі. Ключові сюжетні події “Клошмерля” також сконцентровано у святковому часо-просторі – це “день клошмерльського вина”, генетично поєднаний “із давніми язичницькими святами аграрного типу, що включали до свого ритуалу сміховий елемент” [8, с. 13], і день Святого Рока, заступника містечка, який припадає на *“наступний день після Першої Пречистої”*, і *“його весело відзначають не один день”* [14, 154].

Важливу роль у міфологізованому світі творів Шевальє і Земляка відіграє архетип землі. Письменники художньо констатують “взаємооберненість” іпостасей землі і жінки як символів родючості, що

відображає притаманний міфопоетичному мисленню ізоморфізм людини і природи: *“М’яко окреслені пагорки здавалися молодими персами, а горби – пишними стегнами. Земля нагадувала вісімнадцятилітню дівчину...”* [14, с. 342]. Концептуальну спорідненість демонструє і сприйняття обома письменниками гротескного образу тіла. *“Всі деталі цього п’яного тіла годі й описати... Здавалося, тут гуртом попрацювали Фідій, Рафаель і Рубенс”,* чия *“бездоганна майстерність”* *“подала все в якомога більшій пишноті”* [15, с. 42], – пише Шевальє про Жюдїт. Земляк зауважує стосовно Мальви: *“Було щось вчаровуюче в її постаті, викроєній з самого повітря за найкращими фламандськими зразками, в її непокірних вигинах талії, де різьбяр перебрав норми”* [10, с. 19]. Дійсно, в прозі і Земляка, і Шевальє *“плоті”* так багато, що на ній легко тріщить будь-який *“одяг”* [4, с. 183]. Симптоматична деталь – *“усмішка, сміх”* як позначення рота, *“топографічного центру”* гротескного тіла, *“розчинених воріт”*, *“що ведуть донизу, у тілесне пекло”* [8, с. 360], багаторазово підкреслена в характеристиці жіночих персонажів. Землякова Мальва *“вміла сміятися ... так нестримно і заразливо... що незахищені парубки в’янули від самого її сміху, а чоловіки приносили той сміх у собі додому”* [10, с. 11]), і Жюдїт в Шевальє має *“дзвінкий голос та заливистий сміх”*; *“широку й вологу усмішку”*, що *“наводить на всякі думки”* [14, с. 54 – 55]).

Бенкетні образи також посідають чільне місце в міфологізованій картині світу обох романів: *“...вавилоняни – великі мастаки поїсти та випити на дурничку”* [10, с. 43], так само як і *“клошмерляни дуже стійкі щодо застольних утіх, а надто напоїв”* [14, с. 157].

Реалізований у романі Шевальє принцип подвоєння, паралелізму й антитетичності діє і в організації системи персонажів *“Лебединої зграї”*. У Вавилоні пара філософів (*“Фабіянів у Вавилоні два – цап і чоловік”* [10, с. 5]), дві звабліві жінки, Мальва та Пріся, і двоє їхніх обдурених чоловіків – Андріян та Явтух. Брати Соколюки теж складають контрастну пару – мужній чорнявий конокрад Данько і м’який, білявий та короткозорий Лук’ян. Наявність у романній системі персонажів великої кількості *“двійників”* можна розглядати як реалізацію карнавальної схеми, якій притаманні *“парні образи, добрані за контрастом (високий – низький, товстий – тонкий і т.ін.) та за подібністю (двійники-близнюки)”* [12, с. 145]. Навіть топографічні об’єкти в химерному світі романів Шевальє і Земляка схильні до подвоєння.

Цікаві паралелі існують і на рівні типологічних збігів між окремими героями Шевальє і Земляка. Так, клошмерльський вчитель Тафардель мав себе *“за глибокого мислителя, щось на киталт провінційного філософа”* і був *“послідовником Епиктета й Жан-Жака Руссо”* [14, с. 10], а вавилонський *“трунар і мудрець”* Фабіян вбачав своє місце в ланцюгу *“Платон, Сократ, Сенека, Спіноза, Сковорода. І по великій перерві – Фабіян”* [10, с. 62]). Тафардель у Шевальє – *“бідолаха,*

що не мав ані латочки землі” [14, с. 15], і вавилонський Фабіян привселюдно зрікся від свого наділу на користь громади.

Отже, наведені порівняльні студії виявили численні типологічні збіги (“таємні духовні вузли”), які засвідчують, що фольклорно-карнавальна картина світу, вибудована письменниками, може розглядатися як ігрова подібність первісного міфологічного комплексу. Гармонією цілісного міфологічного буття й очищувальним сміхом письменники перевіряють справжність соціальних, релігійних, ідеологічних інституцій, які претендують на “абсолютність і вічність” [8, с. 535], але випробування часом не витримують. Всюдисуща іронія забезпечує суміщення амбівалентних у просторі тексту антиномій: серйозне – ігрове, сакральне – профановане, високе – низьке.

Література

1. **Наливайко Д.** Літературна компаративістика вчора і сьогодні / Дмитро Наливайко // Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи: [антологія]. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 55 – 42.
2. **Эпштейн М.** Парадоксы новизны / М. Эпштейн. – М. : Наука, 1988. – 256 с.
3. **Брюховецький В.** “... Бо глухий не засіє поля” / В. Брюховецький // Заповіт любові. – К. : Радянський письменник, 1983. – С. 325 – 337.
4. **Слабошпицький М.** Василь Земляк : Нарис життя і творчості / М. Слабошпицький. – К. : Дніпро, 1994. – 149 с.
5. **Жулинський М.** “Я поведу вас у вічність” / М. Жулинський // Василь Земляк. Твори в 4-х т. – К. : Дніпро, 1983. – Т. 1. – С. 5 – 18.
6. **Ильин И. П.** Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : ИНТРАДА, 1996. – 254 с.
7. **Щербак Ю.** Землякова криниця / Ю. Щербак // Заповіт любові. – К. : Радянський письменник, 1983. – С. 281 – 295.
8. **Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Бахтин Михаил Михайлович. – М. : Худож. лит., 1990. – 542 с. : ил.
9. **Юнг К. Г., Нойманн Э.** Психоанализ и искусство / К. Г. Юнг, Э. Нойманн. – М. : Ваклер, 1996. – 302 с.
10. **Земляк В.** Лебедина зграя. Зелені Млини / В. Земляк. – К. : Дніпро, 1981. – 623 с.
11. **Лотман Ю. М.** Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : “Искусство – СПб”, 1998. – 704 с.
12. **Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 4-е изд. – М. : Сов. Россия, 1979. – 318 с.
13. **Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе / Михаил Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234 – 407.
14. **Chevallier G.** Clochemerle / Gabriel Chevallier. – P. : Presses univ. de France, 1966. – 434 p.
15. **Шевальє Г.** Клошмерль / Габрієль Шевальє. – К. : Дніпро, 1973. – 295 с.

Ващенко Ю. А. Міфопоетичні та карнавальні чинники як підґрунтя типологічних сходжень у творах Г. Шевальє і В. Земляка

У статті визначається характер типологічної спорідненості романів “клошмерльського” циклу Г. Шевальє та “химерної” прози В. Земляка. Наведені порівняльні студії виявили численні типологічні збіги (“таємні духовні вузли”), які засвідчують, що фольклорно-карнавальна картина світу, вибудована письменниками, може розглядатися як ігрова подібність первісного міфологічного комплексу.

Ключові слова: Г. Шевальє, В. Земляк, міфопоетика, карнавал, раблезіанська традиція, комічне, типологічні сходження.

Ващенко Ю. А. Мифопоэтические и карнавальные факторы как основа типологических восхождений в произведениях Г. Шевалье и В. Земляка

В статье определяется характер типологического родства романов “клошмерльского” цикла Г. Шевалье и “химерной” прозы В. Земляка. Приведенные сравнительные студии выявили многочисленные типологические совпадения (“тайные духовные узлы”), которые свидетельствуют, что фольклорно-карнавальная картина мира, построенная писателями, может рассматриваться как игровое подобие первичного мифологического комплекса.

Ключевые слова: Г. Шевалье, В. Земляк, мифопоэтика, карнавал, раблезианская традиция, комическое, типологические восхождения.

Vashchenko Y. A. Carnival and mythopoetic validity of typological propinquity in creative work of G. Chevallier and V. Zemlyak

The character of typological similarities of Chevallier’s novels about Clochemerle and “chimerical” prose of V. Zemlyak is considered in the article. Comparative analysis exposed many typological coincidences (“covert spiritual knots”) which show that the writer’s folklore and carnival world picture can be examined as the playing similarity of the initial mythological complex.

Key words: G. Chevallier, V. Zemlyak, mythopoetic, carnival, Rablezian tradition, comic, typological similarities.

УДК 821.161.2-3.09'06

Н. В. Зайдлер

**МАРКО ВОВЧОК
У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ОКСАНИ ІВАНЕНКО
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ “МАРІЯ”)**

На сучасному етапі розвитку нашого суспільства виняткового значення набувають історико-біографічні твори, написані в різні періоди українськими митцями. У них зображено видатних представників нації. До цього важливого процесу свого часу долучилася й Оксана Іваненко (1906 – 1997) – письменник і перекладач, лауреат премій імені Т. Г. Шевченка (1986) та Лесі Українки (1974). Незважаючи на талант і заслужені високі нагороди майстра слова, про нього сказано не виправдано мало [1, с. 288]. Не є винятком й зазначена художня біографія, обрана для наукового дослідження. З огляду на сказане актуальність статті, яку присвячено вивченню авторської майстерності в осмисленні важливого періоду життя й творчості письменниці Марії Вілінської-Маркович, не викликає сумніву.

Ніна Крутікова в розвідці “До нових обріїв”, уміщеній до книги “Слово про Оксану Іваненко” (1986), визначила жанр роману як історико-біографічний [2, с. 59].

Зауважимо, що життя головної героїні – Марії Маркович (Вілінської) – зображено на тлі подій в Україні 60-х років XIX ст. У навчальному посібнику “Історія України” за загальною редакцією В. Смолія звернуто увагу на те, що після повернення із заслання (у кінці 50-х) лідерів Кирило-Мефодіївського товариства, продовжилася їхня національно-визвольна пропагандистська діяльність у Петербурзі, де вони оселилися. Так, П. Куліш заснував друкарню з метою видання книжок українською мовою, В. Білозерський започаткував публіцистичний та літературно-художній українознавчий часопис “Основа”, М. Костомаров упорядковував документальні джерела з історії України тощо [3, с. 165 – 166]. Ці події, а також знайомство Марії Вілінської “з відомими культур. діячами, письменниками, знавцями фольклору”, серед яких був і її майбутній чоловік – О. Маркович, одруження з ним і життя в Чернігові, Києві, Немирові, на Вінниччині, у Петербурзі “в атмосфері вільнодумних настроїв оточення, безпосереднього спілкування з українським народом, а також під впливом його фольклору, творів Т. Шевченка, М. Некрасова... та ін. передових письменників” сприяли формуванню гуманістичних поглядів української майстрині слова. Такий душевний і духовний настрій письменниця зберегла й перебуваючи в 1859 – 1867 роках за кордоном – у Німеччині та Франції [4, с. 341].

Оксана Іваненко саме з епізоду від'їзду головної героїні та її сина Богдася до Європи розпочинає свою оповідь переважно про закордонний період життя відомої українки (лише небагато сторінок присвячено подіям після її повернення до Росії), який додав не лише творчої наснаги, а й болю (“життя на чужині – несправжнє життя”) [5, с. 355]. Митець наголошує на тому, що молода жінка без жалю залишила Петербург, з його славою, брехнею, красою, метушнею, добрими й лихими людьми, буття, що “закрутило, піднесло, збаламутило, обдарувало багатими скарбами... бучно визнало і нишком уколело”. Такий настрій свідчить про те, що Марія була переконана в необхідності змін, які хвилювали, але не лякали, тому що “зараз вона наче на волю вирвалася”. У творі зазначено, що культурна еліта північної столиці у своїй більшості завжди визнавала непересічні здібності Вілінської. На підтвердження цьому автор подає думки гостей вітальні Білозерських, висловлені з приводу нових оповідань М. Маркович: вона проста лише у спілкуванні, насправді – освічена, розумна, талановита. Однак не всі і не завжди поділяли такі погляди. Відповідно до правди життя Іваненко звертає увагу на стосунки між головною героїнею та П. Кулішем. Згадано, що саме він віддав твори Марії Т. Шевченку, позитивно відгукувався про них, однак змінив своє ставлення, оскільки Вілінська не відповіла взаємністю на його почуття. Разом із дружиною поширював думку, що твори написано чоловіком Марії, і вони такі гарні тому, що він, Куліш, безкінечно їх виправляв. Не обійдено увагою й жорстке ставлення до М. Вілінської критика Скабичевського, який називав її успіх “скороминучим” і пов'язував його з увагою до письменниці Тургенева й Добролюбова. У такий спосіб підкреслено, що творча біографія майстрині слова складалася нелегко [5, с. 13; 6; 21; 127 – 128; 33 – 35; 41; 127; 511].

О. Іваненко, послуговуючись картинами прощання та подорожі, серед іншого вводить читача у світ попередніх років життя своєї героїні. Дізнаємося про її раннє заміжжя: обожнювання чоловіка, а згодом охолодження стосунків (“вона вже давно не з ним”), захоплення нею – талановитою й гарною – крім Куліша, Костомарова, Макарова, немирівських чоловіків-учителів. А вона – “проста, мила, уважна до всіх” – при необхідності виявляла твердий характер. Наприклад, у ситуації з її першими оповіданнями, які Куліш безжально виправляв, а Марія, незважаючи на його авторитет, наполегливо вимагала повернення початкового варіанта. Завдяки зображеному сприйняттю героїні Д. Каменецьким, управителем друкарні П. Куліша, автор підкреслив і ставлення Кобзаря до Вовчка: “Тарас Григорович... назвав чистим пророком”. Бачимо молоду матір й очима її шестирічного сина, з яким вони були великими друзями, що не лише спілкувалися українською мовою (і це дивувало гостей родини Марковичів), а й на хутори разом ходили збирати матеріал для майбутніх творів. Вона, як зауважено, не вимагала від сина цілковитої покори, оскільки, за її ж власним висловом,

не терпіла насильства. Як відомо, М. Вілінська в Петербурзі серед інших заприязнилася і з І. Тургенєвим, у товаристві якого пододала шлях до Німеччини. Іваненко, удаю послуговуючись засобом художньої фантазії, презентує погляд російського письменника на героїню. Він відзначив її розумні очі, справжній талант (тому з радістю переклав “Народні оповідання”), подібність – його та Вілінської – максимально відповідальне ставлення до літературної праці тощо. На переконання автора, російський митець пізніше неодноразово згадував їхні розмови в дорозі. Особливо йому запам’яталися слова героїні про Україну як про батьківщину: коли Тургенєв назвав Марію своєю землячкою з Орловщини, вона не заперечила, натомість зауважила, що дуже цінує Немирів, де написала перші оповідання, села, де було легше спілкуватися з простими українками, ніж із панянками в Петербурзі, і зізналася: “Здається, що саме то моя батьківщина”. І. Тургенєву згадалося, що Тарас Шевченко бачив в особі Вілінської найкращого знавця української мови, а сам герой, окрім її чудесної мелодійної мови, ще раз для себе відзначив: “Талант. Розум. Спостережливість”. Вона ж розповіла, як, прощаючись, Тарас Григорович подарував їй свою поему “Неофіти” із написом “Любій моїй доні”. На наш погляд, уже перші сторінки переконують, що йтиметься в романі про справжнього національного митця. За письменником, Вілінська шлях до розуміння України розпочала, слухаючи українські пісні у виконанні своїх батьків (пізніше вона заколисувала ними Богдася), читаючи “Кобзаря”, подарованого майбутнім чоловіком. Як підкреслено в романі, “її полонив дух творів, співзвучний її юним пориванням... господи, як полюбила вона той край...”; а за кордоном, “коли вона казала “додому”, одразу не Петербург поставав в уяві, а Україна”. Маруся й сама чудово співала українські пісні: “...все те багатство відтінків, усі своєрідні несподівані нюанси, які раптом розцвічували мелодію, йшли... “від душі”. А при нагоді взяла найактивнішу участь у записуванні та виданні за кордоном двохсот українських пісень із нотами [5, с. 12 – 13; 19 – 20; 24 – 25; 32; 77; 110; 411].

Отже, перед читачем постає митець, який глибоко усвідомлює важливість свого шляху, необхідність зреалізувати талант, подарований Господом. Іваненко підкреслює, що успіх Марка Вовчка – це й результат наполегливої праці, й непохитне переконання в тому, що заради високої мети можна відмовитися від багатьох принад життя. І справа тут не в матеріальній скруті, про яку неодноразово згадує автор. Так, із діалогу між головною героїнею та її другом Олександром Пассеком дізнаємося, що Марія захоплювалася жагою Жорж Санд до літературної діяльності. Героїня говорить: “...хто б не був коло неї, з нею, вона писала, писала й писала... письменницьке ремесло – пристрасть несамоविта, непохитна, якщо вона заволодіває якимось нещасним, йому її не позбутися!” Щодо самої Маркович, то вона, за митцем, завжди була у творчому неспокої, оскільки прагнула віднайти й максимально точно передати своєрідність

мовлення своїх героїв як вагомий чинник висловлення ними почуттів, їхньої “психологічної глибини”. Лік часу вела за своїми творами, “працювала, як навіжена”, завжди змальовувала те, “що самій цікаво знати”, “живе враження”, яке “не вмирає”, “писала з піднесенням і любов’ю”, “відчувала відповідальність не лише за свої оповідання, романи та переклади”, а й “за справи літературні”. Марія Маркович була переконана, що прості люди наділені глибокими почуттями і часто кохають сильніше за тих, хто пишається своєю шляхетністю. Із метою глибшого ознайомлення із творами європейських письменників, незважаючи на постійний брак коштів – “ненове плаття, стоптані черевики” брала уроки іноземних мов одночасно в декількох учителів. Пишалася тим, що її твори, найчастіше “Народні оповідання”, видано іншими мовами, “і з них люди довідувалися про Україну, український народ”. І за кордоном, і пізніше – на батьківщині – активно займалася перекладацькою діяльністю, зокрема працювала над романами Жюль Верна та ін., тому паризький видавець Етцель був переконаний, що Марію необхідно увінчати короною [5, с. 55 – 57; 150; 120; 255; 379; 513; 521; 528; 156; 131; 58; 525; 527].

О. Іваненко наголошує, що талант Марка Вовчка ще за життя письменника було визнано не лише Т. Шевченком, І. Тургенєвим, М. Некрасовим, а й іншими відомими сучасниками Вілінської. Автор наводить розмову останнього з Герценом про оповідання Марії, позитивну реакцію критика на її твори, висловлені Огарьову, своїм друзям – родині Рейхелів (“Червоний король” – “це геніально”), родичці – Тетяні Пассек, його переконання, що “це новий час... творить таких жінок”, і щире бажання бачити її своєю гостею в Англії. На думку митця, талант головної героїні було належно поціновано й західноєвропейськими майстрами художнього слова. Так, І. Тургенєв розповів Марії про позитивне ставлення до її творчості Проспера Меріме, який “зацікавився... оповіданнями... і взявся за переклад “Козачки”. Вона ж згадала, що саме воно сподобалось також Т. Шевченку, О. Герцену, Д. Писарєву та ін. Натомість письменник зауважує, що Марія Вілінська із вдячністю сприймала не лише схвальні відгуки, а й конструктивну критику. У вуста своєї героїні Іваненко вкладає такі слова: “Для мене важать лише думки людей, які для мене вірець”. І “сама вона була собі суворим суддею в роботі”. У творі зазначено, що, на думку Опанаса Марковича, за кордоном змужнів талант його дружини, став відчутнішим дотик до людських почуттів і їхній аналіз. Митець також підкреслює, що наша славна співвітчизниця боролася за людину не лише на сторінках своїх творів. О. Пассек, наприклад, такою бачив свою подругу: “...їй неодмінно треба забігти... до госпіталю для бідних, відвідати нещасну жінку... Марія обов’язково купить... фрукти... найдешевший букетик квітів, заощадивши на власному сніданку”. За автором, ще з більшою відповідальністю, бажанням допомогти й підтримати вона ставилася до своїх знайомих, коли ті були у

скруті (віддавала коштовності, ділилася останніми грошима тощо)” [5, с. 54 – 55; 71, 161 – 162; 149; 101; 164; 90; 157; 240; 159; 131; 288; 368].

У романі неодноразово звернено увагу на те, що Маркович була добре обізнана з європейською культурою: вона дає влучну оцінку літературному набутку Шиллера, Гете, Гейне, Байрона, Стендаля та ін. У бесідах із професором історії Степаном Єшевським демонструє знання європейської минувшини. Зокрема автор зображує розмову героїні та вченого біля руїн Колізею, де Марія цитує латиною давніх римлян і наголошує, що саме тут відчувається “те далеке життя”. Разом із тим її цікавила й сучасність. Єшевський визнавав, що письменниця уважніше, ніж він, приглядалася до звичайних людей. Підкреслено широкі інтереси героїні за кордоном: вона не лише активно спілкувалася із Герценом, Огарьовим, Тургенєвим та іншими представниками літератури й літературно-критичної думки, а й з майбутніми світилами науки й мистецтва – Менделєєвим, Сеченовим, Бородіним, Юнге, які “дивували закордонних професорів фанатичним ентузіазмом у науці”. Таке ставлення до справи, на наш погляд, було зрозумілим Марії і підтверджувало і її самозречення заради творчості: навіть під час нестерпного головного болю, який часто не відступав тижнями, вона писала: любила бути міцною, дужою, працьовитою [5, с. 119; 141 – 142; 207 – 209; 204; 133 – 134].

Уже згадана дослідниця Ніна Крутікова слушно зауважила, що авторка “Марії” “виявила себе... епіком і психологом” [2, с. 58]. Погодимося з цією думкою і підкреслимо, що в біографічному романі про Марка Вовчка органічно поєднано історичну та художню правду: психологічно вмотивовано відтворено дії та вчинки героїв, додумано деталі, однак надано перевагу правді їхнього буття. Про це свідчить і знайомство з “Літописом життя і творчості Марка Вовчка”, де підтвердженням думки є коментарі до приватного листування Марії Маркович [6].

Як бачимо, Оксана Іваненко неупереджено й правдиво відтворила образ героїні, що самовіддано служила своєму народові, українській літературі, батьківщині.

Окрім показу літературної діяльності Марії Маркович письменником приділено чималу увагу інтимному життю, стосункам героїні з сином Богданом, друзями, знайомими та ін. як за кордоном, так і в Україні. Автор статті планує їхній розгляд у своїй подальшій роботі.

Література

1. Українська Літературна Енциклопедія : в 5 т. / редкол. І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К. : “Українська Радянська Енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2. – 576 с. **2. Крутікова Н.** Слово про Оксану Іваненко : статті, етюди, есе / Н. Крутікова; [упоряд. В. Я. П’янов]. – К. : Веселка, 1986. – 117 с. **3. Історія** України : [навч.

посібник] / В. Верстюк., О. Гарань, О. Гуржій та ін.; за загальною редакцією В. Смоля. – 3-є вид. – К. : Видав. дім “Альтернативи”, 2002. – 472 с. **4. Українська Літературна Енциклопедія** : в 5 т. / редкол. : І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К. : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. – Т. 1. – 536 с. **5. Іваненко О. Марія** : [роман] / Оксана Іваненко. – К. : Рад. шк., 1988. – 542 с. – (Першотвір). **6. Лобач-Жученко Б. Б.** Літопис життя і творчості Марка Вовчка / Б. Б. Лобач-Жученко – К. : Дніпро, 1983. – 464 с.

Зайдлер Н. В. Марко Вовчок у художньому світі Оксани Іваненко (на матеріалі роману “Марія”)

У статті схарактеризовано осмислення Оксаною Іваненко в романі “Марія” шляхи творчого зростання української письменниці Марії Маркович (Марко Вовчок). Перед читачем постає митець, який глибоко усвідомлює важливість свого шляху, необхідність зреалізувати талант, подарований Господом. Оксана Іваненко підкреслює, що успіх Марка Вовчка – результат наполегливої праці, непохитне переконання в тому, що заради високої мети можна відмовитися від багатьох принад життя.

Ключові слова: літературна творчість, історико-біографічний роман, авторська майстерність, творча біографія героїні, художня фантазія, правда життя.

Зайдлер Н. В. Марко Вовчок в художественном мире Оксаны Иваненко (на материале романа “Мария”)

В статье охарактеризовано осмысление Оксаной Иваненко в романе “Мария” пути творческого роста украинской писательницы Марии Маркович (Марко Вовчок). Перед читателем предстает творец, который глубоко осознает важность своего пути, необходимость реализовать талант, подаренный Господом. Оксана Иваненко подчеркивает, что успех Марко Вовчка – результат настойчивого труда, непоколебимой уверенности в том, что ради высокой цели можно отказаться от многих искушений жизни.

Ключевые слова: литературное творчество, историко-биографический роман, авторское мастерство, творческая биография героини, художественная фантазия, правда жизни.

Zaydler N. V. Marco Vovchok in the art world of Oksana Ivanenko (based on the novel “Maria”)

Article gives the characteristic of the author comprehension of ways of creative growth of known Ukrainian writer Maria Markovich. Author shows us the creator who realizes the importance of his way, the necessity to open his talent. Oksana Ivanenko emphasizes that Marco Vovchok’s success is the result of persistent labour, her unshakeable conviction that for the sake of high purpose a person can refuse many life temptations.

Key words: creative writing, historical-biographical novel, the author's mastery, creative biography of the heroine, artistic imagination, the truth of life.

УДК 821.161.2-121 (Франко)

Р. А. Козлов

**РОМАНТИЧНІ СКОКИ ХРОНОТОПІВ
“СНУ КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА” І. ФРАНКА**

З висновком Д. Дем'янівської, що “Сон князя Святослава” – дуже характерний для І. Франка твір [1, с. 20], можна погодитися лише в межах вивченого нею жанрово-ідейного аспекту. Тематична ж і, головне, естетико-стильова палітра п'єси вразили сучасників передусім контрастом з виголошуваними ще недавно автором теоретичними установками. Від “Літературних писем” 1876 р. він провадив думку, що “ще менший інтерес і успіх можуть мати тепер історичні поеми і драми, де, крім самої ненатуральності, яку в собі має стихотворна форма, – і рамки картини, конечно, мусять бути тісні” [2, с. 38], аж до статей “Наш театр” (1892 р.) і “Руський театр” (1893 р.), називаючи історичну тематику не інакше як мертвеччиною. Але кількарічна безупинна боротьба за право виголошувати власні думки не лише в півлегальних виданнях, а й на сцені, за трибуною та кафедрою (бо ж “не мав ніколи таланту добиватися панської ласки” [3, с. 11]) примушувала шукати нових форм.

“Сон князя Святослава” виник на початку нового етапу переродження І. Франка, позначеного й антипозитивістським зламом, і “декадентським” “Зів'ялим листям”. Підготовка до іншого способу життя – реабілітації, визнання наукових досягнень, нових політичних проєктів, балотування до сейму – спричинили цю своєрідну спробу повернення минулого, власного та історичного. І саме експериментальність твору, слід уважати, унеможливила однозначну його оцінку в науці.

Про ефект, справлений п'єсою, свідчить блискавичність реакції першого приватного рецензента – М. П. Драгоманова. Листом від 21 лютого 1895 р. від повідомляє, що отримав дві вислані в січні І. Франком книги нового тому журналу “Жите і слово”. І вже за два дні – новий лист. Спершу подяка за ювілейні промови І. Франка і М. Павлика в “Народі”, а наступним абзацом: “А тепер перейду до Ж. і Сл. і скажу таке, що, може, Вам не подобаєся. Для чого Ви писали *Сон князя Святослава*? Ні поезії, ні тенденції, яка була в Захарі Беркуті, – речі все таки рутенській! В загалі, для чого Ви завидуєте лаврам Дідицького? Ви

часто вскакуєте в романтику. Для чого ще скакати і в псевдокласику? По мойому, Ви не шануєте Вашого таланту такими скоками од реальности” [4, с. 533].

Автор відповів, почувуючи гідність власної позиції: “Ваш суд про Святослава мене не здивував, а тим менше вразив. <...> він міні видався троха за острим, а то ось чому. Ви троха невірно оцінюєте сам характер мого таланту. Я вдачею своєю далеко більше романтик, ніж реаліст. Всі річи реального змісту, які я писав, справляли міні при писаню далеко більше муки, прикрости, зденервованя, ніж ті романтичні “скоки”, при котрих я просто спочиваю душею. Таким починком, такою рекреацією був для мене й Святослав” [4, с. 534].

Вимучений хворобою й лікуванням, М. Драгоманов за два місяці все одно не полишає цієї теми: “З поводу попереднього Вашого листу треба говорити про “Сон князя”. Скажу коротко: не в тім діло, що в Вас наклін до романтизму, як кажете, а не до реалізму. Поезія завше реалістична при всіх напрямках, а напр. англійські основателі новіщого романтизму були вкупі і основателі новіщого реалізму. А в тім діло, що в Вас рутенщина прибила нюх до реалізму і поезії *правди*. <...> “Сон” мертвий і ні до чого, а всего менше до р. життя навіть старої епохи. Коли тема его є в фольклорі, так те нічо не показує – зайшла з Тібету або що, тай годі. У нас князів злодіїв і Гарунів Ар-Рашидів не було. І через те нічого не викрутиш із сеї теми” [4, с. 537]. Лист, як відомо, лишився не завершеним і не надісланим, і адресатові дісталася його копія, спішно зроблена в кабінеті померлого М. Драгоманова [5, с. 19].

Учений тонко відчув два головні аспекти подальшого вивчення п’єси: її джерела та співвідношення романтичного і реалістичного начал. Перший не раз розкривався самим автором, який указував на європейський сюжет про короля, що став розбійником, і його відгомони в народних казках (“Казка про царя, що ходив красти”) [6]. Щодо другого І. Франко висловився в листі від 13 березня 1895 р., але саме він спричинив дискусію навколо твору.

Позитивно оцінив п’єсу передусім як історичну З. Мороз, указавши на її структурні паралелі з “Трьома князями на один престол” та “Славоєм і Хрудошем” [7, с. 368 – 396]. Але в той же час І. Айзеншток, хоч і відзначив, як у відповіді М. Драгоманову “Франко сміливо приймав ці докори, обертаючи їх по суті проти свого кореспондента”, усе ж був переконаний, що “написаний за зразками цієї драморобщини <ідеться про твори Б. Дідицького> “Сон князя Святослава” нині забутий по заслугі” [8, с. 11 – 12].

Подальше вивчення п’єси спрямовувалося переважно на доведення її реалістичності, а отже, і придатності для позитивної оцінки радянським літературознавством. О. Борщаговський, розглянувши окремі структурні елементи сюжету, підсумував: “Франко засвідчив свій реалістичний погляд на дійсність, назвавши цю свою драму казкою” [9, с. 102]. Помітна певна натяжка й у твердженнях Я. Білоштана: “Драма

“Сон князя Святослава” все ж не є історичною в буквальному розумінні слова. <...> Драма написана на реалістичній основі. <...> Характер поетичної тканини твору, образи з їх піднесено урочистою мовою, зображення табору розбійників у дикому лісі в темну ніч – усе це надає драмі яскравого романтичного забарвлення” [10, с. 231]. Для виконання цього завдання бралися до уваги й паралелі з канонізованими уже творами – трагедіями В. Шекспіра, “Борисом Годуновим” О. Пушкіна (М. Пархоменко).

Найбільш виразну позитивну оцінку п’єси дав М. Нечиталюк на основі ґрунтовного аналізу її сюжету й запозичених мотивів. Залучивши вказані автором і вченими-попередниками твори-джерела й додавши “Слово про Ігорів похід”, він вийшов на переконання, що це “драма історична. Проте даремно шукати в ній відображення яких-небудь конкретно-історичних подій з епохи Київської Русі початку XII ст. Автор не дотримується ніяких історичних дат. Герої драми, які нагадують нам окремих історичних осіб, діють в довільно вибраній драматургом період. Отже, історизм твору полягає не у відповідності літописним датам і іменам, не в цій “зовнішній” історичній правді, а у відповідності “внутрішній правді”, у відтворенні в типових образах і характерах “духу тих давніх замерклих часів” (Ів. Франко)” [11, с. 58]. При цьому дослідник указує на слабке історичне забарвлення мови персонажів і наявність двох вузлових пунктів сюжету – снів Святослава і Запави, започатковуючи цим новий напрям вивчення п’єси.

Очевидно, непереконливість оцінок і можливість нових поглядів на твір спричинили в останніх десятиліттях новий сплеск уваги до нього. В. Працьовитий спостерігає, як тут поєднуються “казкові, романтичні елементи з реалістичною манерою відтворення княжих часів” і національного характеру [12, с. 37], а Л. Залеська-Онишкевич вивчення сюжетно-сміслових структур п’єси розпочинає з усвідомлення того, що, “якби ми бажали точніше віднести сю драму-казку до типу *розповіді* – то це романс (це не у східноєвропейському чи іспанському співочому жанрі). <...> Цей вид поміж міфом і реалізмом. У романсі міф витіснений із божеського світу до людського виду, де все вкінці стає на своє місце, всі поводяться так, якими ідеально повинні б бути” [13, с. 552]. Крізь призму сонних візій, власне, на межі світу духів і реальності розглядає п’єсу С. Хороб, уписуючи її в систему трьох інваріантних моделей оніричного простору й підсумовуючи: “Створивши жанр драми-видіння, драми-казки, Іван Франко свідомо обмежив її дію рамками однієї ночі і максимально згустив перебіг колізій та перипетій, надаючи ритмові подій надзвичайної інтенсивності та драматизму” [14, с. 465].

Помітно, що на фоні таких заглиблень і переглядів надто простим видається пояснення автора зі згаданого вже листа М. Драгоманову: “Міні ходило о те, щоб зробити річ, здатну для сцени, а надто таку, при котрій би я не мав тих обридливих драч з цензурами, які мусів

переходити з моїми драмами із сучасного життя. Впрочім, тепер я знов улізу в сучасне жите, – побачимо, з яким ефектом” [4, с. 534]. Але в цій простоті й криються, здається, справжні причини “скоків від реалізму”, повернення від яких (в останніх рядках, очевидно, є натяк на п’єсу “Будка ч. 27”, бо “Кам’яна душа” тоді була вже написана) не обіцяє бути однозначним.

Як би там не було, “Сон князя Святослава” і відрізняється від попередніх п’єс цього періоду, і має з ними багато спільного. Насамперед уражає віршове мовлення, у якому, задля дотримання ритму, автор зчаста порушує акцентуаційні норми. Це додає “англійському драматичному” білому п’ятистоповому ямбу додаткової пафосності, підкреслює урочистість моменту, навіть у сценах з розбійниками. Оскільки на цей час припадає другий виток шекспірознавчих студій І. Франка, пов’язаний з Кулішевими перекладами, експериментальне повторне звернення до цього метру вмотивоване. Значно вищою є і драматургічна майстерність автора: на зміну довгим віршованим реплікам “Славоя і Хрудоша” та “Посліднього крейцара” прийшли швидкі діалоги, часті розриви рядків між репліками, чим компенсується одноманітність метру. Також з п’яти монологів Святослава в першій і другій дії лише один більший 40 рядків, а найдовшим виявляється монолог Предслави, що відкриває п’яту дію, – до 60 рядків, та й він значно поступається розлогим промовам із ранніх п’єс.

Дослідники не раз відзначали відсутність у п’єсі стилізації під архаїчне мовлення, крім, звісно, неунікної сфери називання об’єктів побуту. Справді, І. Франко не використовує мовлення як локалізаційний засіб, цілковито покладаючись, відповідно до романтичного осмислення історії, на встановлення перед початком дійства між автором і читачем певних правил гри. Прийнята умовність – “Діється в початку XII віку в Києві й околиці” [15, с. 214] – достатня, але автор доповнює її подієво-побутовими деталями для відтворення т. зв. “духу епохи”. Але в силу специфічності авторського мислення (передусім його “спочинку”) деякі деталі не відповідають прийнятим правилам. Так, анахронізмом слід уважати вигук Гостомисла: “Чом же ти не сполошив їх, не постріляв?” [15, с. 279], – звернений до 2 вояка, що не зловив грабіжників, хоч бачив їх у долині поміж корчами. Навряд чи йдеться про стріляння з лука, бо глибокої ночі на великій відстані він малопридатний; з іншого ж боку, вогнепальна зброя відома слов’янам лише з кінця XIV ст.

Не витримує практичної перевірки логікою й головна інтрига п’єси, хоча, будучи подана на початку останньої дії, вона перестає бути вирішальною в становленні змісту твору, адже включений у жанрові умови казки реципієнт уже очікує на розв’язку. У монолозі Предслава розкриває причину свого п’ятиденного очікування княжої аудієнції та врешті пізнього візиту до його спочивальні: “Я добре чула, як змовлялись ті зрадники, Добриня й Гостомисл: в день суду буде смерть для Святослава. Добриня не дожив, та смертю ще своєю люто він

помстивсь на мні і на нещаснім моім чоловіці” [15, с. 299 – 300], – рік тому Овлур був засуджений за вбивство воєводи Добрині, причини якого не хотів розкривати [15, с. 314]. Предслава, знаючи про замисел Гостомисла вбити Святослава саме в день суду, з’являється попередити князя лише за кілька днів до наміченої події, що суперечить здоровому глузду – адже, бажаючи допомогти князеві, вона б мала викрити змову значно раніше. Та й сам факт проведення княжого суду раз на рік не відповідає історичним даним (наприклад, Володимир Мономах приділяв судовим справам час щодня) і викликає щонайменше подив.

Отже, для оцінки основної інтриги п’єси не можна застосовувати критерії реалізму – вона цілком романтично-умовна. Підтверджує це і часовий інтервал в один рік, до кого І. Франко звертався й звертатиметься в інших драматичних творах з романтичним спрямуванням, серед яких ранній вірш “Арф’ярка” (1876) та остання одноактівка “Чи вдуріла?”.

Відтворення духу епохи лише в загальних рисах супроводжується й умовністю часової локалізації дійових осіб, історичні прототипи яких годі шукати. Як і в “Захарі Беркуті”, характери персонажів тут відтінюються умовами певного періоду, набувають конкретності, але на відміну від історичної повісті не споріднені з періодом генетично. Чи не єдиною ознакою феодального способу мислення є посиленна увага до постатей васалів Овлура та Гостомисла, характерна для зрілого середньовічного героїчного епосу – “Слова про Ігорів похід”, “Пісні про Сіда”, “Пісні про Роланда”. Але постановка в центрі твору дієвого князя-сюзерена повертає до більш ранніх творів, сюжети яких сформувалися до стабілізації феодальної владної піраміди, – “Беовульфа”, “Пісні про Нібелунгів” тощо. Це не дивно, бо й “Karlmeinet”, що дав І. Франкові сюжет п’єси, відтворює історію ранньофеодальної держави Карла Великого.

Святославові, центральній фігурі п’єси, протистоїть позасценічний Всеслав, що діє через Гостомисла. Автор знову звертається до прийому побудови опозиції на співзвуччі й семантичному протиставленні імен, характерного для ранніх просякнутих романтизмом п’єс. Тут же ефект прийому посилюється за рахунок третього імені – Предслава, яке доповнює основну опозицію. З певним узагальненням і з проекцією на сучасну авторові боротьбу політичних партій у Галичині можна розбудувати таке антропонімічне семантичне поле п’єси: Предслава – минула велич українців, Святослав – сучасна справедлива оцінка їхніх дій, Всеслав – прагнення тотальної величі (“нова ера”), Гостомисл – гостьовий, а отже, чужий розум, яким досягається остання та який інспірований Запавою – примхою-забаганкою. Хоч це, звісно, лише гіпотеза, що потребує детального доведення.

Відповідно до сформованої в цьому періоді традиції автор точно вказує вік головних дійових осіб, хоча художньої користі з цього практично не має. Можна хіба вказати на спомини Святослава (60 літ)

про малу Предславу та на виразний віковий контраст двох подружніх пар: Запава молодша за Гостомисла на 20 років, а Предслава за Овлура – лише на 5. Хоч обидва шлюби створені Святославом, остання пара більш гармонійна, що й підтверджується сюжетом. Натомість значна вікова різниця з чоловіком розкриває мотиви поведінки Запави, підтверджені її словами до Гостомисла: “Ти знаєш, силою віддав мене, безрідну сироту та беззахисну, за тебе Святослав. Ти знаєш, як я плакала, як рвалася від тебе, як проклинала день своїх уродин, людей, і світ, і бога, і його, його, грабівника мого наслідства!” [15, с. 264].

“Безрідна сирота” Запава, виявляється, мала спадок і була “ще й князівського роду”: “Адже ж мій отець повинен був сидіти нині там, де той клятий Святослав сидить! І я повинна нині бути...” [15, с. 264]. Досвід, набутий І. Франком при вибудовуванні мотивацій персонажів “Украденого щастя”, підказав йому не наголошувати історію боротьби за престол Святослава із Запавиним батьком і залишити її мстивість романтично чистою, без домішок оцінки історичної справедливості. Схожість Запави і Анни Задорожної додатково підтверджує думку, що письменнику завжди йшлося про знайомі, зрозумілі сюжети, а отже, і мотивовану, реалістичну поведінку персонажів.

Свої передісторії мають також Предслава і Овлур. Убивство Добрині й торішній суд перевернули їхнє життя, тому для підвищення мотивування й посилення враження автор удається до більшої деталізації попередніх подій. Важлива роль при цьому відводиться Святославі, бо відносно його постаті подане дитинство Предслави, щасливий шлюб з Овлуром і прикре існування дружини боярина-ізгоя. У такий спосіб початок власної передісторії отримує і Святослав, що вона дещо розшириться в епізоді з Ангелом.

Із постаттю князя пов’язане сьогодення держави та її майбутнє. Він єдиний, хто мислить такими масштабами, хоча більш локалізовані в часі й просторі пророкування виголошують також Предслава, Ангел, Гостомисл і Запава. Опис сучасності в монолозі Святослава розгортається за рахунок просторових екскурсів: “Русь двигаєсь. По тихих хуторах, по городах укріплених народ працює, здобува добро. З далеких сторін, із Греції, з-за моря їдуть купці до нас, з Венеції, з Морави” [15, с. 277], – і в цих координатах князь мріє про стабільний поступ держави. Через чітку систему пріоритетів (“Що мене самого доторкаєсь, се для мене не так-то важне” [15, с. 222]) йому важко покинути все й перетворитися на розбійника, а переконливими стають останні слова Ангела, які виражають найстрашнішу загрозу князевим мріям: “Як не послухаєш, страшне нещастя на тебе впаде і на весь твій край!” [15, с. 234].

Натомість мрії Гостомисла і Запави значно короткозоріші. Хоч уночі воєвода стверджує: “Я думками вперед не забігаю, мріями в будуще не вгризаюсь, та зате холодним розумом міркую, що і як робить, щоби дійти до цілі” [15, с. 265 – 266], – та, відчувши смак перемоги, він

здатен захоплено вигукнути: “Скрізь наші! Ми тепер цілої Русі долю держимо в своїх руках! Ще хвиля, і великий престол порожній буде, і піде по всіх країнах руських шум і гомін! Зворушиться від моря аж до моря народ. Подумай! Встануть супротивні могуті хвилі, а ми поверх них понесемось” [15, с. 303]. Ні стан народу, ні геополітичне становище держави, ні віддалена перспектива не цікавлять це подружжя – лише помста і тотальне революційне заворушення. На неісторичність п’єси вказує й той факт, що в Київській Русі початку XII ст. гасло не могло мати таких вимірників: “від моря і до моря” (“від можа і до можа”) – від Чорного до Балтійського – відновити польську державу закликали Франкові сучасники – польські шовіністи, так само не турбуючись про економічний стан народу.

Усю п’єсу пронизує ідея тісних причинно-наслідкових залежностей між минулим, сучасним і майбутнім, що, очевидно, і спричинило особливу організацію драматичного часопростору. Уперше (крім, звісно, одноактівок) дії п’єси І. Франка відображають майже неперервний часовий період, хоча й тут зберігається характерна для попередніх творів тенденція збільшення інтервалів: перший і другий акт розділені незначною лакуною – у межах однієї години. Наступні три відображають події навіть з елементами синхронності, а останній також незначно, але все ж віддалений від них. Накладання подій різних актів у часі подається без дидакалії, опосередковано, і реципієнт може лише здогадатися про них. Наприклад, зіставлення слів Путяти: “Сотня різними шляхами вже до Києва уроддріб подалась” [15, с. 258], – з оповіддю Овлура про спостереження за пересуваннями озброєних людей у напрямку до Києва та про пораненого ним вершника вказує на одночасність кінця другого акту й початку третього. Так само слова стражників про чотири темні постаті в кінці третього акту накладається на оповідь розбійників про наміри ватажка пограбувати замок Гостомисла та на епізод повернення Овлура з князем з перших яв четвертого акту.

Межіактивні часові інтервали замінені тут перебігом просторових локацій, а повернення автора до романтичної семантики ранніх історичних п’єс спричинило складну побудову сюжетного простору п’єси. Кожна з п’яти дій пов’язана з іншим місцем, які разом розташовуються на відріжку “Київ – Білград”. Літописний Білгород (у п’єсі вжито іншу фонетичну форму назви) – західний форпост оборони давнього Києва, на правому березі Ірпеня, за 20 км від княжих палат, тому відносно географії простір твору вибудований доволі чітко. Умотивованим видається розташування замку воєводи Гостомисла в Білгороді, опитування ним спершу стражників зі східних воріт (у напрямку на Київ), а лише потім – західних; переконливими є час, необхідний для переміщення персонажів, згадки про міст, на якому чатують розбійники, ліс, у якому вони переховуються.

На відміну від попередніх п'єс, “Сон князя Святослава” не містить подій на відкритому просторі, точніше, ці локації не сприймаються як відкриті. Княжа та воєводина спальні (дії перша і третя) – закриті. У другій дії “ліс, через котрий іде дорога” [15, с. 236], і дуб настільки затемнені, що Овлур і Святослав не можуть бачити один одного. Розбійницька “поляна серед густого лісу” [15, с. 280] оточена з усіх боків деревами, і тому четверта дія також сильно локалізована. І навіть у п'ятій дії фігурує “муром обведене подвір'я княжої палати” [15, с. 299] без перспективи, а вихід за його межі на масштаби всього міста подається тільки в репліках персонажів і через звукові ефекти в ремарках: “За сценою чути голосне биття в дзвони, далі крики, гомін і тупіт. <...> За сценою дзвони, глухий гомін” [15, с. 310]. Відсутність відкритого простору, слід розуміти, спричинена конкретизацією уваги автора до постатей головних персонажів і відсутністю соціальної (але не політичної) проблематики в п'єсі.

Крім того, І. Франко відштовхувався від казкового сюжету “Karlmeinet” і намагався мислити в просторі, знайомому лише з літописів, що спричинило певні недоладності. Так, у другій дії Святослав рухається від Києва до Білгорода, а Кунаш – у зворотному напрямку. Оскільки Овлур ранить Кунаша і сподівається, що пораненого вершника за мостом зустрінуть розбійники, слід розуміти, що дуб, біля якого розмовляють князь і його боярин-ізгой, стоїть на правому березі Ірпеня. Але в такому разі нелогічно є поява там князя, який мусив би пішим пройти мостом, а отже, і через розбійницьку засідку.

Як певну приблизність слід сприймати слова вартового про високого чорного лицаря, який “так з годину, може, ходив” [15, с. 277] подвір'ям замку. Оскільки йдеться про переодягненого Святослава, який чекав на Овлура, визначена тривалість не співвідноситься з попередніми подіями третьої дії, адже між замкненням брами (від'їздом воїнів Гостомисла) та викраденням булави пройшло значно менше часу.

Вислухавши розповіді вартових про темні постаті, воєвода наказує: “Гей, біжіть, будіть усіх, хто в замку є! Вони далеко вночі лісами не поїдуть. Швидко за ними рушимо в погоню. Вже світатиме за хвилину, то їх слід побачимо по зшибаній росі” [15, с. 279]. Але дивно, що Овлур із князем та ще двома вершниками встигають не просто втекти, але й мати достатній запас часу перед світанням, бо вже в розбійницькому лігві на прохання Кунаша відпустити його: “У мене діло пильне, я мушу перед світом ще дістатись до Києва”, – ватажок відповідає: “Помалу, сину мій! Ще маєш час. До рана ще не близько” [15, с. 291].

Ці незначні неузгодженості, напевне, не будуть помічені глядачем вистави, бо всі репліки так чи інакше втягнуті в діалогічний контекст і сприймаються відповідно до ситуації. Але І. Франко думав не лише про майбутню сценічну історію п'єси, бо кілька моментів мітять виразний розрахунок на читацьку рецепцію. Так, інтер'єр спальні воєводи в

увідній ремарці до третьої дії не деталізований, і про те, що в ній стоять два ліжка, можна довідатися лише з ремарок четвертої яви, які описують рухи Овлура. Винятково прагненням автора зберегти драматизм подій можна пояснити те, що він не розділив третю яву четвертої дії відповідно до зміни складу персонажів на сцені. Це досить напружений епізод спроби втечі Кунаша, насичений дією, а не репліками, тому додаткова драматургічна структуризація його привела б до небажаного суттєвого уповільнення темпу.

Таким чином, І. Франко балансував між традиційними вимогами до структури п'єси і необхідністю відтворення власного задуму. Дослідники неодноразово вказували на спорідненість “Сну князя Святослава” з історичними хроніками, трагедіями В. Шекспіра та з “Борисом Годуновим” О. Пушкіна. Крім цього, віршова “Посвята” до драми-казки відсилає читача до творів Данте – “Божественної комедії” (“Кругом мене клубилась зрада і зависть-гадина повзла; на розграні добра і зла мене держала мрій принада”) та “Нового життя” (“Я пізнавав, пройнятий дрожжю, в твоїх очах, в твоїм лиці найкраще все, що на віці любив я й полюбити можу” [15, с. 213]).

Проте прямі запозичення в п'єсі можна відстежувати лише на загальносюжетному або композиційному рівнях, бо заглиблення в деталі розкриває оригінальне художнє мислення автора. Так, протиставлення двох ідей призначення влади, виголошених Святославом і Гостомислом, реалізується в типовій для І. Франка симетричній опозиції двох просторових локацій. Наразі це, як відзначив С. Хороб, спальні князя та воєводи. Зіткнення цих ідей відбувається на подвір'ї княжої палати: символічно Гостомисл зміг увійти до неї, але вийшов ні з чим (“*Запава (ламаючи руки, виходить із палати)*). Пропало все! Сповнились сни мої! Князя нема, він спасся, він утік! Пропали наші голови! О горе!” [15, с. 308]), бо насправді нездатний до влади, натомість Святослав займає своє місце й перемагає закономірно. До слова, у цьому епізоді можна помітити ще одну логічну помилку автора: наблизений до князя воєвода мусив би знати всі його обладунки й пізнати Святослава в чорному одязі серед розбійників. Але з романтичної умовності достатньо візира (дротяної заслони для обличчя на шоломі), який робить Святослава непізнаваним.

Загалом основні опозиції між персонажами п'єси дещо неочікувані. Святослав замість рівного собі Всеслава бореться з воєводою, а протидія Овлура і Гостомисла замінюється протиставленням Предслави і Запави, у дусі “Пісні про Нібелунгів”. Якщо продовжити думку Л. Залеської-Онишкевич про “гендерну рівність” у переліку образів, якими Святославу являється Ангел [13, с. 551], то слід було б підкреслити феміністичну проблематику в цій п'єсі. Крім указанного вже витіснення васалів їхніми дружинами, у цьому контексті вагомими є слова Запави: “Бо ви, мужчини, як воли: впряжуть вас у ярмо, то й тягнете і не подумаєте навіть, що у вас є сила більша десять раз, ніж того,

хто запряг вас”, – та відповідь Гостомисла на них: “Ви ж, жінки, як овади: літаєте кругом і жалите. Часом здаєсь, що тільки кров ссете, а інколи уколи ваші нас наперед гонять – к щастю або згубі” [15, с. 263 – 264]. Як відомо з листування І. Франка, головні поштовхи до здобуття наукового ступеня він отримував від дружини, за що не раз дорікав їй і отримував докори у відповідь. Така модернізація проблеми гендеру в п’єсі, поряд з виразними автобіографічними моментами змісту, додатково підкреслюють її експериментальність, незвичність.

Провідною часовою ідеєю твору знову стає ставлення до майбутнього. Гостомислове прагнення “здвигнення” не має на меті перспективу, покликане вирішити (та й чи вирішити?) тимчасову локальну задачу. Натомість Святослав намагається кожен учинок оцінювати з розрахунку на його ефект у будувщині, тому й докоряє собі, що не подумав про Овлурових дітей, засуджуючи їхнього батька. Проекція проблематики п’єси на авторську сучасність указує на відображення в ній оновлення політичних переконань І. Франка, зокрема його відмови від радикалізму, неприйняття польсько-української угоди та переконаності в необхідності планомірного упевненого соціально-економічного й національного поступу.

Із погляду на художній аспект п’єси помітно, що для створення сюжету письменник потребував історико-географічних і сюжетних опор. У деяких його п’єсах – “Послідньому крейцарі”, “Украденому щасті”, “Учителі” тощо – обидві складові генетично споріднені, але тут ситуація інша, а отже, слід визнати справедливість слів М. Драгоманова, що наявність фольклорних обробок сюжету ще не свідчить про його національну вкоріненість [4, с. 537]. Передусім через штучну спробу чіткої локалізації універсального сюжету часово-просторова структура п’єси “Сон князя Святослава” виявилася принципово відмінною від попередніх творів, що дозволяє припустити наявність у цьому періоді п’єсопису І. Франка двох підперіодів. Детальніше обґрунтування цієї гіпотези можливе при подальшому вивченні п’єс І. Франка.

Література

1. Дем’янівська Л. С. Українська драматична поема (проблематика, жанрова специфіка) / Людмила Семенівна Дем’янівська. – К. : Вища школа, 1984. – 160 с. **2. Франко І.** Літературні письма / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 26. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 26 – 47. **3. Франко І.** Лист до М. П. Драгоманова, 1.01.1895 / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 50. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 7 – 12. **4. Листування** Івана Франка та Михайла Драгоманова / редкол. : І. Вакарчук, Я. Ісаєвич та ін. – Львів : Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 564 с. **5. Горак Р.** Іван Франко / Роман Горак, Ярослав Гнатів. – Кн. 7 : Протистояння. – Львів : Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 584 с. **6. Франко І.** Як король Карло В[еликий] ходив красти / Іван Франко // Додаткові томи до Зібрання

творів у 50 т. – Т. 51. – К. : Наукова думка, 2008. – С. 175 – 176, 867 – 868. **7. Мороз З. П.** Західноукраїнська історична драма другої половини XIX ст. (Нариси з історії становлення і розвитку) / Захар Петрович Мороз // На позиціях народності : дослідження у 2 т. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1971. – С. 309 – 417. **8. Айзеншток І.** Генезис “Украденого щастя” Івана Франка / Ієремія Айзеншток // Літературна критика. – 1940. – № 6. – С. 6 – 26. **9. Борщаговський О.** Драматичні твори Івана Франка : критичний нарис / О. Борщаговський. – К. : Мистецтво, 1946. – 127 с. **10. Білоштан Я. П.** Іван Франко і театр / Яків Порфирівич Білоштан. – К. : Мистецтво, 1967. – 160 с. **11. Нечиталюк М. Ф.** Джерела історичної драми Івана Франка “Сон князя Святослава” / М. Ф. Нечиталюк // Наукові записки Інституту суспільних наук АН УРСР. – К., 1954. – Т. 3. – С. 39 – 62. **12. Працьовитий В. С.** Національна самобутність драматургії Івана Франка / Володимир Степанович Працьовитий. – Львів : Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 192 с. **13. Залеська-Онишкевич Л. М. Л.** Погляд на Івана Франка як теоретика і практика на основі драматичної поеми “Сон Святослава” / Лариса М. Л. Залеська-Онишкевич // Іван Франко : дух, наука, думка, воля : матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка, Львів, 27.09 – 1.10.2006 р. – Т. 1. – Львів : Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2008. – С. 551 – 556. **14. Хороб С.** Моделі оніричного простору в системі художнього мислення Франка-драматурга / Степан Хороб // Ucrainica III : Současná Ukrajínistika. Problémy jazyka, literatury a kultury, IV. Olomouck symposium ukrajínistů, 28 – 30.08.2008: збірник статей. – Ч. 2. – Olomouc, 2008. – С. 465 – 471. **15. Франко І.** Сон князя Святослава / Іван Франко // Зібрання творів у 50 т. – Т. 24. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 213 – 315.

Козлов Р. А. Романтичні скоки хронотопів “Сну князя Святослава” І. Франка

П'єса І. Франка “Сон князя Святослава” проаналізована з погляду художнього часу і простору. Визначено романтичний характер її хронотопних структур. Запропоновано відраховувати від цього твору новий підперіод драматичної спадщини автора.

Ключові слова: І. Франко, драма, хронотопіка.

Козлов Р. А. Романтические скачки хронотопов “Сна князя Святослава” И. Франко

Пьеса И. Франко “Сон князя Святослава” проанализирована с точки зрения художественного времени и пространства. Определен романтический характер ее хронотопных структур. Предложено исчислять от этого произведения новый подпериод драматического наследия автора.

Ключевые слова: И. Франко, драма, хронотопика.

Kozlov R. A. Romantic jumps of chronotops in “Prince Sviatoslav’s dream” by I. Franko

I. Franko play “Dream Prince Svyatoslav” analyzed in terms of artistic time and space. Determined the romantic character of its chronotopic structures. A count of this work a new subperiod dramatic heritage of the author.

Key words: I. Franko, drama, chronotopica.

УДК 821. 161.2.09

Л. П. Копєйцева

**ТВОРЧИСТЬ ОЛЕГА ГОНЧАРЕНКА
У ФОКУСІ ПОСТМОДЕРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Олег Гончаренко – самобутній, талановитий митець, твори якого на сьогодні майже не досліджені. Стан сучасних досліджень відбиває збірник “Гармонія бунту”, в якому простежуються різні оцінки творчості письменника, зокрема це праці Г. Лютого, М. Рибки, Т. Дігай, Н. Зайдлер, В. Зотової, Т. Олексенко, Т. Нещерет та ін.

М. Рибка у статті “Четвертий вимір Всесвіту” висловлює думку про те, що книжки письменника “не лише пробуджують і роздмухують емоції читача, а й, прориваючись навіть у вир хаосу підсвідомості, закликають, примушують інтенсивно мислити, шукаючи відповіді на вічні запитання” [1, с. 3].

Не можна не дослухатись до слів відомого українського письменника Д. Павличка, який, відгукуючись на одну з книжок митця, в листі до нього пише: “Я думаю, що Ви, тільки Ви зможете побачити там, у глибині нашої кривавої історії, багато чистоти й честі, до якої не могли дійти Ваші попередники, що також любили “Козацькі прикмети” [2, с. 3].

Т. Нещерет зазначає, що у віршах митця “є рух, є болісне пульсування сердечного м’язу, є відчуття Сонця і Космосу”. Окремі дослідники творчості Олега Гончаренка звертають увагу на яскраві ознаки постмодерністської прози митця.

Але саме цей аспект мало досліджений сучасними критиками, що й зумовило актуальність даної статті, метою якої є з’ясування особливостей постмодерністської техніки поета-лірика О. Гончаренка.

Саме ці ознаки ми виокремлюємо в поетичній творчості О. Гончаренка, ключовим мотивом якої є мотив неперервного зв’язку часів. Це незбагненне відчуття дає його віршам силу генетичної пам’яті, віру в майбутнє. Письменник часто замислюється над проблемами буття і небуття. Погоджуємося з думкою І. Потабської, що єдиною Музою для митця була і залишається по сьогодні – прадавня історія рідного

краю, рідного народу. Ось звідки, на наш погляд, поєднання давньослов'янських, трипільських, скіфських образів із сучасною лексикою та символікою сьогодення: *“Я – скіф, і все! / З тривогою на серці / я пролюбив, як пролетів віки. / Я з ким – усе, а з ким лише у герці / готов із лез народжувать зірки.”* [3, с. 340]; *“Явища незнані природи, / Скіфські призабуті імена, / Аркуці, де піниться вина, / Мідні звони... сні мого народу. / Знаю заповітну глибину / Нашої ріки у нашій далі”* [4, с. 22].

Поетично-візіонерське осмислення проблем історії найповніше розкривається у збірці “Світ очей моїх”, зокрема в розділі “Козацька прикмета”, в якому поет прагне досягнути, що пережив наш народ, які випробування випали на його долю.

Відчуваючи зв'язок епох, свою причетність до минулого, у кожному вірші циклу О. Гончаренко говорить від першої особи: бачить себе подорожнім на потайному шляху до Січі, воїном козацького полку, юним джурою, переможцем і полоненим. Закони суворого часу, козацького війська, звичаї, що збереглися на Січі впродовж століть, слава Хортиця, трагедія українських бранок оживають на сторінках книжки [2, с. 6]: *“Босі ноги об терени ріже / І об камені гострі збива / Той для кого святе Запоріжжя, / Січ і слава не просто – слова”* [5, с. 47]; Серед найулюбленіших образів митця степові дикі коні – вільні, непокірні, яким ще не придумали “ані аркана”, “ані сідла”: *“Знов наснилися коні... / Червоні, булані, / Вороні і у яблуках срібні, як вись. / Знов летять табуни у заспіваній рані, / У заспівану даль, як летіли колись. / А під ним – ковил... А над ними – тумани! / Ще не знають вони батогів і підків./ Румаки, ступаки, рисаки і тарпани, / Аргамаци, татові, мустанги швидкі...”* [5, с. 91].

Як бачимо, для О. Гончаренка властивий потужний мотив пам'яті: пам'яті глибоко особистій, асоціаціям виразно індивідуальним. Саме змалювання героїчного і трагічного в сукупності формують національно-патріотичний пафос поезій збірки.

Погодимися з думкою В. Гладішева, що для творів постмодерністського напрямку властивий “зв'язок часу”, що набуває матеріальних ознак у творах літератури [6, с. 11].

Важливими є дослідження І. Бондар-Терещенко, яка зазначає, що автор 1990-х “демонструє актуальність моральної відповідальності літератури перед читачем і загалом суспільством” [7, с. 98].

Спостерігаємо, що саме поезії, Слову письменник надає найбільшого значення у сенсі збереження для історії, незнищенності людини, роду народу. І тому такими серйозними і болісними є роздуми автора над відповідальністю митця за те, що він залишить по собі.

На думку О. Гончаренка, саме поети – мудрі сторожі Всесвіту нашого. Митець погоджується з рядками з поезій В. Сироватко, що “у поетів – п'ята група крові!” [8, с. 48]. Свої болісні роздуми автор вкладає у передмову до збірки: “Вдихнеш отруєне повітря – болить!

Подивишся на місячні ландшафти наших обріїв, ще вчора зелених і квітучих, – болить! Послухаєш спаплюжену мову “сусідів” та “перехожих” – болить! Відчуєш наближення завтрашнього, ще більш невеселого дня, – болить!” [3, с. 65].

Літератор говорить про те, як важко бути поетом, бо насправді талант – це не тільки радість, але й вічні страждання: *“Прислухайтесь – вже стихають віщі кроки. / Погляньте – тінь його стає штрихом імлі. Іще один не зміг між вами стать пророком?... / Чи знов, як завжди, ви пророцтву не вняли?... А він лише й сказав: “Давайте підем **прямо!** / Давайте при ході, дивитися **вперед!**” / Він був одним із вас, але чужим між вами – / Не блазень, не відьмак, не єретик – Поет”* [6, с. 116].

У О. Гончаренка спостерігаємо ознаки екзистенціальної філософської лірики, оскільки його поезії наповнені гамою екзистенційних станів – самотності, страждання, тривоги, часом навіть відчаю.

Проте, мотиви вічності, філософське сприймання людського буття, свого власного “Я” переважають і характерні для філософської лірики поета.

Ю. Логвиненко визначає насиченість сучасної постмодерної лірики біблійними і християнськими мотивами [9, с. 60].

У поетичній тканині О. Гончаренка спостерігаємо саме такі мотиви, які є не тільки символічною моделлю людського буття, а як спосіб світобачення, що містить у собі традиційні уявлення про світ, моральність, людське буття.

Автор змальовує тему Життя через призму релігійних, наукових, філософських, культурних, духовних цінностей нашого народу та всього людства. Тут сходяться “чисті і не чисті”, реальні і міфічні герої всіх вимірів і часів на Вічному Перехресті, у Священному Храмі – Розумі Людському ...” [10, с. 3].

Збірка “Собор одкровенъ” – це друга частина епічного твору буття людського, де душа ліричного героя (Саметойя) невгамовна в пошуках істини, в осягненні помилок нашого народу в історичному зрізі, нашого гріхопадіння, болить за все й за всіх, просить світла храму, кличе до єдності, прозріння, до повернення на шлях чесного та совісного життя, “щоб не лишить на батьківськiм току, в ріллі, зерна неправди за собою” [3, с. 40]: *“Ліричне “Я” воскресне – Саметойя, / і вмере в мені “ніхто-не-знять-звідкіль / Знов сам себе створивши із “нічого”, / у котрім вісім сотень літ проскнів, / я намалюю вічну фреску – Бога / на фоні стад своїх і табунів”* [3, с. 116].

У цій книзі, як і в “Українському поріднику”, напрочуд зримо постають, ніби фрески в Соборі, два світи. Перший – світ істини, ідеалу та добра, дарований Богом у віровченні Христа – Святе Євангеліє, опоетизоване автором, де переконливо, без будь-яких відступів, філософськи виважено, вигранено в “золото вірша” кожне Господнє

слово: *“Пора згадати, що було в началі / весінне слово, й слово було – Бог”* [13, с. 27].

Інший світ – сучасний, той, у якому живемо, який витворили самі, відступивши від Господніх заповідей, в книзі представлений як кількарівневий: в широкому розумінні – все людство, у вузькому – Україна, ще у вузькому – ліричне “Я” (Саметойя), особистість. Композиційно книга вибудована так, що дозволяє авторові якнайглибше розкрити та донести до читача свою ідею та філософію: *“І поки нашого не віднайдеться Бога, / душа не знатиме ні спокою, ні миру. / Так само і наш Бог десь нас шукає: / без нас тривожно, самотньо і йому”* [13, с. 50].

Душа ліричного героя не може змиритися з тим, що людина втрачає зв'язок з природою, стає дедалі більш прагматичною, лукавою, байдужою до ближнього, безликою та неситою до розваг і наживи. Вона вже не живе, а проживає свій короткий проміжок, бо душу скувала пустота.

Для Олега Гончаренка душа – Господній дар. І тому духовне “Саметойя” (Саме той я), що слугує заголовком для кожного вірша, не просто образ ліричного героя, а істина, совість – те, що співіснує в нашому естві й бореться зі злом і хаосом, те, страждає, кричить у нас, змушує бути кращим, не дає нам впасти в неправду. То він, Мудрий Сторож, пильнує і не дозволяє переступити межу між добром і злом. Щодо українського народу – це його сутність: звичаї, обряди, повір'я, які тримали людину в певних кордонах моралі, захищали від впливу потойбічних сил і які ми розгубили.

Визначаючи майстерність поета, дослідники стверджують думку, що *“Олег Гончаренко, мабуть Божою рукою, знаходить первинні слова для своїх віршів, – вони щирі, яскраві, чіткі, змістовні, логічні, мудрі, бо відбивають всю палітру співучої, української мови. Вони народно мудрі”* [6, с. 3].

Будучи сином степу, О. Гончаренко синтезував у своєму поетичному баченні всю Україну. А тому в художньо-поетичному дискурсі письменника надзвичайно колоритними є образи-символи степу, саду тощо: *“Стою – душею синь співаю. / Ласкавий піниться ковил... / Здається: пращури співають / З давно заораних могил. / Вечірній степ і сам, як пісня... / Вдягну росу. Примну траву. / Давним-давно я серцем зрісся / З цим Космосом і ним живу”* [3, с. 89].

Важливою особливістю поезії письменника є її яскрава образність, яка справляє великий емоційний вплив на читача. Поет часто звертається до образу саду. Для нього сад – це Собор, де ростуть знайомі кожному українцю дерева: черешня, вишня, яблуня, слива, шовковиця, калина. Де і шукати прихисток для душі, як не в саду: *“Степняки ми. У нас же саджають дерева / Там, де вранці, ще теплі, знаходять зірки, / Що вночі прилетіли із Вічності в Вічність. / Не побачите більше такого ніде!”* [8, с. 13]. Саме через цей образний комплекс митець доносить

до реципієнта свої ідеали, викликає певні асоціації, саме вони репрезентують індивідуальність митця, його світобачення.

Література

1. Рибка М. Четвертий вимір Всесвіту / М. Рибка // Літературна Україна. – 2006. – 6 липня. – С. 3. **2. Гончаренко О.** Наголоси і Наголоси / О. Гончаренко; передмова Т. Олексенка. – Мелітополь : ТОВ “Видавництво Мелітополь”, 2007. – С. 3. **3. Гончаренко О.** Дорога крізь хату / О. Гончаренко. – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2004. – 216 с. **4. Гончаренко О.** Наголоси і Наголоси / О. Гончаренко. – Мелітополь : ТОВ “Видавництво Мелітополь”, 2007. – 255 с. **5. Гончаренко О.** Серцебуття : [поезії] / О. Гончаренко. – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2005. – 272 с. **6. Гладішев В.** Як розгадати “сни людства”? До вивчення поняття “постмодернізм” / В. Гладішев // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2002. – № 5-6. – С. 11 – 12. **7. Бондар-Терещенко І.** Ост модерн : геопоетика, психологія, влада : [монографія] / І. Бондар-Терещенко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 144 с. **8. Сироватко В.** Поезія / В. Сироватко // Хортиця. – Запоріжжя. – 2005. – № 3. – С. 44 – 49. **9. Логвиненко Ю.** Підстави для абсурду і втеча від абсурду : ранній український постмодернізм крізь оптику біблійної міфології / Ю. Логвиненко // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 67 – 68. **10. Гончаренко О.** Дорога крізь хату / Гончаренко О.; передмова Н. Зайдлер, В. Зотової. – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2004. – С. 6 – 16. **11. Гончаренко О.** Крилогія Вічної Гордії (Книга Рути) / О. Гончаренко. – Мелітополь : Люкс, 2009. – 656 с. **12. Дігай Т.** Крило ангела у поета з Мелітополя : рец. на кн. “Собор одкровенень” // Запорізька Січ. – 2007. – 27 жовтня. – С. 6. **13. Гончаренко О.** Український порідник : [вірші] / О. Гончаренко. – Мелітополь : Люкс, 2011. – 382 с.

Копейцева Л. П. Творчість Олега Гончаренка у фокусі постмодерної літератури

Стаття продовжує цикл публікацій, що присвячені розгляду творчості письменника рідного краю – Олега Гончаренка. Науковець досліджує творчість митця з огляду постмодерної техніки. У О. Гончаренка спостерігаємо ознаки екзистенціально філософської лірики, оскільки його поезії наповнені гамою екзистенційних станів – самотності, страждання, тривоги, часом навіть відчаю.

Ключові слова: постмодернізм, філософські, біблійні мотиви, концепція світу письменника.

Копейцева Л. П. Творчество Олега Гончаренко в фокусе постмодерной литературы

Статья продолжает цикл публикаций, посвященных рассмотрению творчества писателя родного края – Олега Гончаренко. Ученый исследует творчество писателя с точки зрения постмодерной техники. У О. Гончаренко наблюдаем признаки экзистенциальной философской лирики, поскольку его поэзии наполнены гаммой экзистенциальных состояний – одиночества, страданий, тревоги, иногда даже отчаяния.

Ключевые слова: постмодернизм, философские, библейские мотивы, концепция мира писателя.

Kopieitseva L. P. Creation of Oleg Goncharenko at focus of postmodern literature

The article continues the cycle of publications which are devoted to consideration of creation of the native edge writer – Oleg Goncharenko. An author examines the creation of artist from position of his postmodern technique. In the creativity by O. Goncharenko the signs of existential philosophical lyric are observed. His poetry is suffused with gamut of existential states – solitude, suffering, anxiety, sometimes even despair.

Key words: postmodern, philosophical, Bible's reasons, conception of the world of writer.

УДК 821.161.2

І. В. Кропивко

**ХУДОЖНЬО-АРХІТЕКТОНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОВІСТІ
І. РОЗДОБУДЬКО “ВСЕ, ЩО Я ХОТІЛА СЬОГОДНІ...”**

Творчість Ірен Роздобудько жанрово розмаїта і стилістично різнопланова. Сама авторка в одному з численних інтерв'ю зазначає про свою “жанрову всеядність”. Критика не завжди однозначно її оцінює, проте віддає належне працьовитості авторки. Більшість критичних відгуків зустрічаємо в інтернет-виданнях. Зокрема Євген Поветкін звертається до смислової організації “Оленіуму” [1], Ксенія Владимірова подає варіанти інтерпретації роману “Амулет Паскаля” [2], Серафіма Василькова дає його загальний аналіз, приходячи до висновку про те, що “для постмодерну цей текст занадто прямолінійний, для філософії – надто банальний, для дамського читання – надто рефлексивний, для інтелектуалів – надто стереотипний, для містифікації – недоопрацьований, для трешу – занадто чистенький і замало іронічний” [3]. Науковці обирають, як правило, вузький аспект, наприклад Артем Галич пише про асоціоніми в “Оленіумі” [4], а Т. Качак

звертається до питання гендерної інтерпретації творів сучасної української літератури для дітей, серед яких – твори Ірен Роздобудько [5]. Натомість читачі більш прихильні до її творів, які читаються легко й придатні для сприйняття читачами різних категорій. Так, одна з читачок письменниці в чаті написала: “Вам, Ірено, тільки найкращі побажання. Спасибі Вам за тексти, що змушують думати, любити себе і змінювати життя” [6]. Позитивним є не стільки яскравість образів чи екстравагантність сюжетів, скільки прозорість задуму, ідейної спрямованості та зрозумілість художніх прийомів, які не приховують смисл, а навпаки – вияскравлюють його.

Письменниця на сьогодні має вже значний прозовий доробок, який заслуговує на пильну увагу дослідників, бо вже тривалий час утримує увагу читачів. Таїна актуальності творів Ірен Роздобудько – у зверненні до екзистенційних питань самоусвідомлення жінкою себе в світі, повернення до сюжетів, в основі яких знаходиться яскрава подія, вміння підтримувати увагу читача зміною драматичних і ліричних моментів, помірної філософічності та емоційності нарації, а також логічна й чітко продумана архітектоніка творів, що дозує й організовує вплив на емоції реципієнта. Для аналізу обраний один з останніх творів письменниці – повість “Все, що я хотіла сьогодні...”, який уявляється яскравим репрезентантом художньо-архітектонічної специфіки текстів І. Роздобудько. Відповідно мета статті полягає у з’ясуванні художньо-архітектонічних особливостей названої повісті, зокрема передбачається звернення до питань організації жанрового наративу, специфіки концепції оповіді, її реалізації в персонажній системі твору, виявлення проблематики й авторської інтенції, хронотопічних особливостей та принципів структурування тексту.

Логіка художнього розгортання наративу оповідуваної історії в прозовому творі реалізується не однопланово, цей процес має декілька вимірів реалізації у художньому тексті. Перший – логіка самої ситуації оповіді, обраної автором, власне спосіб нарації. Другий – логіка розгортання оповідуваної історії, чим створюється художній світ твору. Обидва вони підпорядковані авторській інтенції, що виявляється в моделюванні смислотвірної структури твору як однозначної чи багаторівневої. Авторська інтенція може виступати як наративна домінанта, якій підпорядкована вся образність, і мати риторичну специфіку, тоді твір стає ідейно чи ідеологічно спрямованим, заангажованим і тяжіє до публіцистичності. В іншому варіанті авторська інтенція замаскована за діями героїв, їх переживаннями, світовідчуженням, світорозумінням (чи відмовою від такого способу самовиявлення), сюжетним розгортанням, побудовою (систематизацією) конфліктів, тобто має переважно художньообразну специфіку й не спрямована безпосередньо на переконання читача у якійсь істині, і тоді перед нами – белетристика. Третій тип передбачає відмову автора від ідейно чи морально спрямованої інтенції, функціональна домінанта

такого твору – розважальна, що передбачає створення художнього світу без наголошення на актуальності чи без прагнення автора задіяти читача до активної співтворчості, інтелектуальної чи художньо творчої. Цей тип презентує низову літературу, не позначену якимись особливими художніми здобутками. Окремо стоїть профанна література, що претендує на художню і смислову значимість, проте не володіє такою.

Перший тип орієнтований на вираження авторської позиції, і цьому підпорядковані всі художні засоби, як на рівні художнього світу персонажів, так і на рівні моделі художнього твору. Остання включає жанровий наратив, який створює межі фабульної історії, і ситуацію оповіді, тобто аспект, що відповідає за специфіку комунікації між автором і реципієнтом та залежить від ступеня реалізації автором можливостей у використанні різних способів авторської присутності чи репрезентації читацької свідомості на експліцитному та імпліцитному рівнях.

У другому типі створюються умови найбільш повної реалізації смислотвірних можливостей як на рівні фабульно-художнього світу, так і на рівні моделі художнього твору, адже автор орієнтується на читача, здатного сприйняти різні форми художнього тексту та несподівані оповідні прийоми, тому саме в таких творах стають доречними авторські новації й експерименти, але при цьому шана віддається й художній традиції, адже читач має змогу належним чином оцінити художні вартості твору.

Одновимірність художнього смислу – ознака творів, що належать до третього типу. Відсутність можливості неоднозначного прочитання стимулює автора до використання шаблонних прийомів і створення стандартних яскравих образів, варіюються лише пригоди, до яких потрапляють герої, та місця, де все це відбувається. Смысл цих творів не виходить за межі оповідуваної історії, не спонукає до інших думок.

Повість Ірен Роздобудько “Все, що я хотіла сьогодні...” належить до другого типу художніх творів. Вона не однозначна, незважаючи на однолінійність сюжету, обмежену кількість персонажів. За зовнішніми показниками цей твір можна було б віднести до оповідання, що переросло власні межі: два героя, які знаходять один одного і своє кохання протягом доби. Епічну об’ємність твір отримує за рахунок деталізації зображення. У свідомості героїні, яка отримала змогу відсторонитися від повсякденності свого існування, всі події, дрібні й значні, набувають особливого значення. Усвідомлення невідворотності близького завершення свого земного шляху змушує героїню провести його ревізію.

Власне концепція оповіді побудована на декількох “китах”. По-перше, інтимно-сповідальна інтонація. Героїня намагається не брехати собі, а об’єктивно сприйняти те, що, за її власними словами, вона давно викинула в “кошик” для сміття (аналогія до кошика на робочому столі комп’ютера, з якого можна відновити непотрібні файли), бо жити з

такими фактами дуже болісно, от вона й сприймала їх так, щоб було зручно, щоб самій виправдати чоловікову жорстокість стосовно неї, що межує з садизмом. По-друге, змінений погляд повертає героїню в далеке минуле, коли вона тільки вчилася жити й намагалася вписатися в цей світ, порозумітися з іншими людьми, з протилежною статтю, знайти своє місце. У такий спосіб читач занурюється в минуле героїні, яке не стільки демонструє її моральну чи особистісну еволюцію, скільки показує збереження моральної не зіпсутості героїні. Незважаючи на те, що діючих героїв, якщо поза увагою лишити певну групу осіб, що становлять “масовку”, місцевий колорит і мають переважно композиційну функцію, усього два, глобальність піднятих питань безсумнівна. Так, однією з центральних проблем є питання моральної чистоти, що людина має в дитинстві, але поступово втрачає відповідно до ступеня соціалізації.

У цілому питання персонажної системи є одним з ключових в організації нарративу. Дійсно, центральних персонажів два. Саме навколо них обертається оповідь, змальовується ситуація життя чоловіка й жінки. Однак до твору як спогади чи за принципом дотичності до сюжетної лінії введено декількох персонажів, що дозволяють створити хай не епічне за масштабністю полотно оповіді, але показати соціальний зріз сучасного суспільства. Найнижчу верству презентують “нахабні молодики”, яких зустрічає героїня в “запльованому ганделику” [7, с. 20]. Сама героїня належить до середнього прошарку – інтелігентка, з незавершеною вищою філологічною освітою, що працює перукаркою (“Я майстер вищого розряду...” [7, с. 39]), її чоловіка вважають “чудовою і розумною людиною, респектабельним чоловіком” [7, с. 42]. Дізнавшись про лічені дні, що їй залишилися, Мирослава хоче прожити день, як ціле життя, спробувати все і починає з найближчої до лікарні забігайлівки. Там і зустрічається з групою хлопців. Місце знайомства та імена хлопців (Сюр, Саньок, Бляха, Рудий, Марек) налаштовують героїню та читачів на те, що героїня з ними потрапить на “саме дно” (у сприйнятті героїні це звучить так: “Тепер можна встати і розпрошатися, подумала я. Заведуть – згвалтують і вб’ють. “Хата” – це, певно, “хаза”, “малина” [7, с. 24]). Персонажі І. Роздобудько не є справжнім соціальним злом, а лише наслідком соціальних умов. Саньок – молодий батько двох близнюків, яких намагається прогудувати, але єдине, що він вміє – це вичищати кишені пасажирів у громадському транспорті; Бляха і Рудий – вчаться (рівень закладу не зазначено, важливий факт спроби досягти чогось у житті), їхні імена зумовлені в першому випадку – специфікою мовлення, а в другому – кольором волосся. Бляха щойно повернувся з Узбекистану (натяк залишився без розгортання – заробітки, наркокурє’р?). Марек – найбільш соціально влаштований – має власне помешкання. Сюр – скорочено від імені й прізвища, і це єдине, що він про себе розповідає. Ці два персонажі мають більше за інших деталізовано-дієвих описів. Марек спостережливий, має власний погляд на світ, про що свідчить ситуація

експерименту з вороною. Марек розповідає про мудрість ворон, які самі не довбають горіхи, а кладуть на дорогу й чекають, доки їх роздавить авто. На підтвердження своїх слів хлопець чемно попросив у ворони її горішок (“Тоді Марек нахилився і сказав вороні: – Дай горішок!” [7, с. 29]) і розколов чоботом. Ворона не змусила довго себе чекати. Мирославу здивував і Сюр, який, виявляється, знайомий з творчістю Орвела й проводить паралелі до того, що спостерігає в дійсності, користується образами з роману “1984”. У такий спосіб авторка подає лаконічну, проте містку характеристику тих, кого вважають “нижчим” суспільством: “– Там є така формація – найнижча каста – “проли”, – продовжував Сюр, – ними легко керувати. Вони ні про що не думають, окрім жрачки, сексу та видовищ” [7, с. 33]. І далі персонаж робить висновок, на який не подано ніякої реакції Мирослави, тобто питання залишається відкритим – чи сприймати такий висновок, чи варто посперечатися: “Важливо, щоб кожен знав своє місце в житті й не випендюрався” [7, с. 33]. Певною мірою ця фраза стає ключем до подальшого розгортання соціальних образів, зокрема образу чоловіка Мирослави та представників вищого світу, адже саме вони намагаються бути тими, ким не є, чи їхнє уявлення про спосіб життя не відповідає традиційно піднесеному образу духовного й інтелектуального вивищення тих, кого називають “сливки суспільства”. Саме Сюр і Марек виявили доброзичливість до Мирослави. Сюр звернув на неї увагу в кафе й запропонував товариство, а Марек помітив незвичність її стану та пояснив недоречний жарт друзів (запросини на “ширку”) бажанням “справдити очікування” стосовно таких, як вони. Цим руйнується соціальний стереотип, що люди, які знаходяться на межі виживання, обов’язково злодії й наркомани (якщо провести паралель до чоловіка Мирослави, то справжнім злодієм буде саме він, бо день за днем поступово духовно знищує дружину). Зазначений епізод залишився поверхово розробленим, а тому й викликає враження чогось несправжнього, сюрреалістичного, бо таке життя не може бути повноцінним, вартісним. Можливо, цим і зумовлений вибір імен – Марек (співзвучно до марення) і Сюр (сюрреальність).

Інший соціальний стереотип, який обігрується в повісті, – значущість і “вершинність” вищого світу, що отримує подвійне зображення. Його репрезентують особи обох статей. Чоловіки – вужче. Це три персонажі – “якийсь дядько”, що присів на лаву біля фонтану поряд із героїнею і почав розмовляти одразу по трьох телефонах, один з яких забув на лаві після розмови, другий – той, якому героїня продала цей телефон, а третій – директор салону, її начальник, що використовував службове становище для задоволення власних інстинктів, зокрема сексуальних та садистських. Не входячи до цієї верстви суспільства, героїня мала дещо примарне уявлення про неї, особливо про чоловіків, адже спілкувалася виключно з їхніми дружинами, коханками та дочками. Як виявилось, героїв серед них

немає, у кожного власні вади. Вони вміють заробляти гроші, проте вище цього їхні інтереси не піднімаються. “Якийсь дядько” настільки неуважний до ближніх, що його кинула коханка, не поважав оточення (знайомих і незнайомих – “говорив надто голосно і незрозуміло” [7, с. 77]), а до речей ставився так само нешанобливо (“Не переймайся. Впевнена: завтра в нього буде така сама мобілка... Може, навіть, і краща...” [7, с. 82]). Немає духовної й душевної глибини в другого, бо мрія його життя – отримати саме цю мобілку саме цього чоловіка. Отже, поверховість, заздрісність, активність, зосередженість на власному “ego” – основні характеристики цих чоловіків, що не роблять їх справжніми чоловіками.

Образи жінок представлені ширше, не настільки одноманітно. Однак вони недостатньо персоніфіковані, це радше колективні образи. Перший образ відповідає стереотипу про ідеальне життя забезпеченої дружини, яка має все, чого забажає, і переймається лише родиною і власною зовнішністю, або коханки, яка може зажадати що завгодно, крім сім'ї. Головне – відсутність фінансових проблем. Безпосередньо І. Роздобудько не дає такої характеристики цьому образу, але вимальовує його опосередковано на протиставленні: уявлення перукарки та думка жінок, які, на погляд тих же перукарки, не є яскравими представницями цього соціального типу через те, що не цінують власну приналежність до нього належним чином. Показова ситуація обговорення перукарками фільму за участю Джулії Робертс, де актриса грала роль щасливої дружини, яку чоловік закидає дорогими подарунками й водночас шалено ревнує, що призводить до насилля, але все завершується “красивим сексом”. Перукарки засуджували героїню Д. Робертс, яка втекла від чоловіка, бо “сказилася з жиру, бо жила, як у Бога за пазухою” [7, с. 94]. Їм заперечила пані Олена, клієнтка Мирослави, сказавши, що це жахливий фільм, а наші жінки просто не доросли до його розуміння. Конфліктна ситуація свідчить не так про соціальне явище насилля в заможних родинах, скільки про аксіологічний аспект: як сприймається в суспільстві побутове насилля та яка роль відводиться дружині в патріархальній родині, повністю підпорядкованій волі чоловіка, а від дружини вимагається лише вміння будь-якою ціною втримати біля себе чоловіка, а значить, фінансове благополуччя за ціннісною ієрархією ставиться набагато вище, ніж особистісне й духовне зростання. Феміністична проблематика в повісті не наголошується, вона залишається в глибокому підтексті, виникаючи лише на рівні окремих епізодів, що позначені нерозгорнутою конфліктністю, а в іншому випадку (якби це був роман з іншою видовою домінантою) міг би розростися в окрему сюжетну лінію. Однак І. Роздобудько акцентує не соціальний аспект, а проблему особистого щастя жінки, яка у своєму житті не звикла керуватися власними думками й емоціями, а радше пануючими в суспільстві стереотипами.

Повість написана емоційно, особистісно, герої-оповідачі переймаються власними переживаннями, світоусвідомленням, що певною мірою надає ліричності зображенню діалогів, внутрішньому мовленню та описам. Оповідь ліризована (зосередженість на внутрішньому світі героїв та образність, метафоричність, психологічність описів) й драматизована (підкреслення межового стану героїні, максималізм у її світосприйнятті й діях, висловлюваннях, насиченість оповіді діалогами). Цей факт вплинув на вибір домінантних оповідних прийомів. Серед них – майже похвилинне стенографіювання внутрішнього світу Мирослави з моменту, як вона дізналася про лікарський вирок, із зазначенням часу, коли виникає переживання, викликане певною дією, спогадом чи асоціацією. Зв'язок між цими структурними частинками, наче актами в драмі, позначеними часом події, виділений не лише змістовим, але й графічним способом. Наприклад, частина, позначена часом 8 годин 25 хвилини, завершується фразою: “Оце так. Виявляється, у мене з’явилися “свої” [7, с. 24], а наступна (8 годин 55 хвилин) – починається так: “...свої?... // Я не багата на друзів” [7, с. 24]. Такі фрази підкреслюють асоціативність смислового розгортання сюжету та принцип випадкового нанизування подій. У жанровому аспекті цей прийом викликає образ вінку сонетів, де кожна наступна частина починається з фінального рядка попередньої. Разом із тим варто зазначити, що епічна родова специфіка є превалюючою, адже всі події у творі логічно обґрунтовані, пов’язані між собою не стільки асоціативно, скільки причинно-наслідково та розгортаються в суворо часовій послідовності. Важливу роль відіграють мисленнєві екскурси в минуле розповідачів – Мирослави та чоловіка, якого вона зустріла. Зважаючи на те, що як оповідний принцип обрано переживання людиною емоцій і рефлектування протягом дня, відбувається певна деформація родових ознак твору. Але таке деформування – лише оповідний прийом, бо твір зберігає основні властивості епічного твору: наявність і розгортання подієвої сюжетної лінії, розподіл персонажів на головних і другорядних, частина з яких виписана психологічно достовірно, а інші виконують переважно композиційну функцію, оповідь підпорядкована виявленню закономірностей буття, зокрема життя жінки в сучасному світі сучасної України, проблемі можливості щастя для неї, оповідна стратегія передбачає зміну нараторів, завдяки чому твір набуває поліфонічності звучання, головне питання репрезентується з двох протилежних поглядів – чоловіка та жінки, які за своїм інтелектуальним, особистісним та емоційним розвитком знаходяться на одному рівні, твір має чітко визначені компоненти сюжетної композиції – зав’язку, розвиток дії, кульмінацію, розв’язку, але фінал все одно залишається відкритим. Авторка завершила сюжетну лінію емоційного самоусвідомлення та еволюції героїні, проте відсутня крапка в історії стосунків Мирослави з новим обранцем. І. Роздобудько залишає читачу домалювати сюжетний зовнішньо-подієвий фінал: чи будуть герої разом,

чи Мирослава житиме новим життям. Авторське слово, незважаючи на домінуючий тип Я-нарації, все ж таки присутнє як цементуюче оповідь, адже Мирослава говорить так, щоб не пропустити якийсь логічний ланцюжок, і тому Я-нарація сприймається досить умовно, наприклад: “Після цього випадку мене таки призначили “ученицею”, а пан Петро перейшов до іншого салону” [7, с. 62]. Ніби героїня переповідає свою історію комусь сторонньому, а не її нарація звернена лише на себе, як за концепцією твору мало б бути. Кожна ситуація має епічне завершення залежно від мети її наведення.

Ірен Роздобудько часто послуговується прийомом часткового замовчування інформації, як у випадку з ситуацією, коли Мирослава по телефону говорила з незнайомкою – жінкою чоловіка, який забув телефон на лаві. Ця жінка в повісті відіграє одну з ключових ролей – вона наче пуант у новелі. У її слова вкладено авторську інтенцію і ключову фразу для розуміння логіки розгортання сюжету та подальших змін у самоусвідомленні героїні та її вчинках. Мирослава, яка до того жила тихенько, як усі, щоб не виділятися, й брала від життя лише те, що дозволялося традиційною мораллю (стандартизація поглядів людини на власну роль у структуруванні власного життя), чує таке: “...зроби щось приємне для себе. Я ж знаю, як ви живете – затуркані, середньостатистичні баби...” [7, с. 90]. Отже, незнайомка виконала роль психотерапевта – змусила Мирославу поглянути на себе відсторонено та визнати проблему. Й водночас незнайомка виступає у ролі чарівниці, казкової феї – дарує не стільки надію, скільки впевненість у можливості змінити власну долю, саме вона переконує Мирославу слухати життя й користуватися його підказками для покращення своєї долі: “...кожній людині випадає двадцять один шанс на день щось змінити або хоча б трошки зрушити в своєму житті... Ніхто ніколи не помічає справжніх шансів, не бачить їх і не вміє ними скористатися, бо вони малі й, на перший погляд, зовсім незначні. Власне, кожен наш день – це ланцюжок шансів. Якщо ти помічаєш і використовуєш перший – на нього відразу ж нанизуються другий, третій. І все вибудовується в правильному порядку. Ось такі пироги...” [7, с. 83].

Надзавдання авторської нарації знаходиться на поверхні твору – переконати жінок (а власне на них й орієнтована повість) користуватися можливостями, які надає їм життя. Така неприхована орієнтація тексту на позалітературні чинники (безпосередній вплив не стільки на смисложиттєві цінності, скільки на поведінкові стереотипи) стимулює його сприйняття як егалітарного твору, спрямованого на невибагливого читача. На цю думку наштовхує й підкреслена соціальність повісті (чітке групування персонажів за соціальною ознакою, обігрування соціальних стереотипів), яка залишається хоч і актуалізованою та жанрово вагомою, проте недостатньо, навіть поверхово розробленою. Важко назвати якогось із персонажів характерами. Авторка свідомо відходить від традиційного реалістичного психологізму. Її персонажі скоріше

нагадують маски, це типажі, наділені певним комплексом упізнаваних характеристик, проте без належної глибини розкриття, без внутрішньої еволюції. Певне виключення становить головна героїня, оскільки зміна ставлення до життя та самої себе як основна подія покладена в основу сюжету. Важко сказати, чи зазначена якість повісті свідчить про нову жанрову тенденцію в літературі (тяжіння великих прозових форм до використання художніх прийомів і жанрових ознак наративів малої прози), чи про власне поетикальну тенденцію, зумовлену авторською націленістю на прозорість провідної ідеї та приховану глибину проблематики, яка зазначена, проте не розроблена, залишена на “дочитування” реципієнту.

Література

1. Поветкін Євген. Політична риторика в оленячій шкірі / Євген Поветкін // Інтернет-часопис про культуру [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://kut.org.ua/books_a0182.php. **2. Владимірова К.** Чорна троянда мсьє Паскаля / Ксенія Владимірова // Інтернет-часопис про культуру [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://kut.org.ua/books_a0138.php. **3. Василькова С.** Гроші, на які можна було придбати аж дві шоколадки з цілим лісовим горіхом. Відгук на роман “Амулет Паскаля” Ірен Роздобудько / Серафіма Василькова // Інтернет-часопис про культуру [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.culbit.com/index.phtmld2=2&s=154&p=47&r=7>. **4. Галич А. О.** Асоціоніми в романі Ірен Роздобудько “Оленіум”: естетичні функції / Артем Галич // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 14 (177). – С. 36 – 42. **5. Качак Т. Б.** Сучасна українська дитяча література: аспекти гендерної інтерпретації / Т. Б. Качак [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Apsf_lil/2009_20/Kachak.pdf. **6. Майна Н.** Ірен Роздобудько: “Ми вже перейшли межу апокаліпсису” / Інтерв'ю Надії Майни // Главред. – 26.10.2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.glavred.info **7. Роздобудько І.** Все, що я хотіла сьогодні... / Ірен Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2011. – 154 с.

Кропивко І. В. Художньо-архітектонічні особливості повісті І. Роздобудько “Все, що я хотіла сьогодні...”

Аналізується повість Ірен Роздобудько “Все, що я хотіла сьогодні...” в аспекті виявлення художніх прийомів оповіді та особливостей архітектоніки. Авторка свідомо відходить від традиційного реалістичного психологізму. Її персонажі скоріше нагадують маски, це типажі, наділені певним комплексом упізнаваних характеристик, проте без належної глибини розкриття, без внутрішньої еволюції.

Ключові слова: художній прийом, жанр, наратив, персонажна система, архітектоніка, Ірен Роздобудько.

Кропивко І. В. Художественно-архитектонические особенности повести И. Роздобудько “Все, что я хотела сегодня...”

Анализується повість Ірен Роздобудько “Все, що я хотіла сьогодні...” в аспекті виявлення художественних прийомів повествовання і особливостей архітекtonіки. Автор свідомо відходить від традиційного реалістичного психологізму. Її персонажі скоріше нагадують маски, це типи, наділені певним комплексом відомих характеристик, але без належної глибини розкриття, без внутрішньої еволюції.

Ключевые слова: художественный прием, жанр, нарратив, персонажная система, архитекtonика, Ірен Роздобудько.

Kropyvko I. V. The artistic and architectural features of the story by I. Rozdobudko “All I wanted today....”

The story “All I wanted today...” by Irene Rozdobudko is treated in the aspect of analyzing of its artistic techniques and narrative features of the architectonics. The author deliberately departs from the traditional realistic psychologism. Her heroes resemble masks; there are types, which are allotted with some complex of known characteristics but without proper intensity of opening, without inner evolution.

Key words: artistic technique, genre, narrative, system of characters, architectonics, Irene Rozdobudko.

УДК 821.161.2–3

М. І. Лаврусенко

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПОВІДАННЯ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА “ЧЕРЕМХОВА ВІХОЛА”

Володимир Даниленко – сучасний український письменник, представник “житомирської прозової школи”. Популярності серед сучасного читача він набув як укладач антологій “Квіти в темній кімнаті”: сучасна українська новела: Найкращі зразки української новелістики за останні 15 років” (1997), “Опудало: Українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90-х років двадцятого століття” (1997) та “Вечеря на 12 персон: Житомирська прозова школа” (1997), як творець повісті “Місто Тіровиван” (2001), збірки оповідань “Сон із дзьоба стрижа” (2006), есе “Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес” (2008), романів “Газелі бідного Ремзі” (2008), “Капелюх Сікорського” (2010), “Кохання в стилі бароко” (2011), а також як автор низки літературознавчих статей з психоаналізу.

Для стильової манери творів В. Даниленка не характерним є гра із чужими словами, цитування, намагання епатувати читача нецензурною лексикою чи описом насильницьких сцен. Проза письменника початку ХХІ століття по-самобутньому продовжує традиції української художньої психологічної літератури. Яскравим свідченням цьому є його збірка “Сон із дзьоба стрижа”, у передмові до якої П. Білоус зазначає: “В оповіданнях В. Даниленка є все те, що привабило б читача в цьому жанрі: і розважлива оповідність, і цікаві сюжетні ходи, і колоритність персонажів, і спостережливі описи, і мовно-стилістичні розкошування, і ностальгічне, майже забуте в наші часи, легке філософствування на житейські теми” [1, с. 5].

Усі ці ознаки простежуємо й в оповіданні “Черемхова віхола”, яке входить до згадуваної вище збірки. Воно й стане об’єктом уваги нашої розвідки, мета якої – пояснити, як літературні уподобання письменника вплинули на його стиль, прокоментувати історію написання аналізованого твору, розкрити його жанрово-стильові особливості. У своїх спостереженнях ми апелюватимемо до розвідок П. Білоуса [1; 2], Я. Поліщука [3] та ін., присвячених доробку митця, посилатимемося й на Інтернет-публікації та листування автора дослідження з письменником. Уважаємо, що обрана тема статті є актуальною, оскільки в нашій науці відсутній цілісний аналіз творів прозаїка зі збірки “Сон із дзьоба стрижа”.

В. Даниленко – один із тих небагатьох українських літераторів, які сміло й відкрито ведуть розмову із читачами на книжкових форумах, автограф-сесіях, під час поїздок Україною, діляться секретами своєї творчої лабораторії. Автор зізнається, що на формування його манери письма вплинула прозова спадщина багатьох авторів: українців М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Г. Квітки-Основ’яненка, В. Підмогильного, аргентинця Х. Кортасара, японця К. Абе, норвежця К. Гамсуна, американців Ф. С. Фіцджеральда і Дж. Д. Селінджера, поляка Б. Шульца. Взірцем для наслідування слугує для В. Даниленка стилістика таких майстрів слова, як Вал. Шевчук, Н. Бічуя, Ю. Косач. “Із сучасних українських письменників вважаю першокласними прозаїками Олександра Жовну, Галину Пагутяк, Любов Пономаренко, Василя Габора” [4].

Доробок письменника засвідчує, що він володіє оригінальною стильовою манерою, у його творах про наше сучасне буття присутня і гумористично-сатирична оцінка реалій теперішньої України, і містичний, і психоаналітичний підхід до зображення дійсності й внутрішнього світу окремої людини, який характерний і для стильової манери творів його натхненників. Тонке психологічне письмо, яким володіє В. Даниленко, здатне, на думку П. Білоуса, давати неповторний художній текст – “кількарівневий, образний, ритмічно заданий, з широким діапазоном підтексту” [2, с. 39].

В одному з інтерв'ю письменник зізнається: “Я завжди описую те, що пережив, і можу точно відтворити рефлексії, зафіксовані в пам'яті. З моєї пам'яті легко стирається абстрактна інформація, яка не стосується пережитого досвіду, але добре зберігаються психічні реакції на реальні події” [5]. Що ж стосується оповідання “Черемхова віхола”, то митець, як він сам зізнається, написав цей твір під впливом пісні Ірини Шинкарук з такою ж назвою [4]. У пісні авторки-співачки – сповідь-сум закоханої людини через невзаємне кохання:

...Ми зустрілися чужими
І чужими ми розстанемося ...[6].

Головний ж конфлікт Даниленкового твору – це пошук відповіді на питання: жити чи вмерти молодій вродливій дівчині із заможної родини Юлії, що переможе: хвороба доньки чи батькові гроші? Авторське філософствування над одвічною людською проблемою життя і смерті в оповіданні подано в доволі оригінальний спосіб.

З перших сторінок “Черемхової віхоли” реципієнт ставиться перед фактом: Юлія в лікарні і фахівці не можуть знайти панацеї від її хвороби. Головний лікар радить батькам не загострювати уваги доньки на хворобі, відволікти, наповнити життя дівчини новими враженнями. Вони влаштовують зустріч дівчини з гарним хлопцем, у якого вона закохується, і хвороба відступає. Юнка мріє бути поруч зі своїм омріяним коханим, та коли випадково зустрічає його в місті, то Сашко (так його звали), образ якого спочатку побачила Юлія у своїх снах, а потім наяву, – актор і його купив батько на один вечір, аби той закохав юну мрійницю у себе, цим подарувавши надію на життя. Як тільки правда відкрилась, донька померла.

Сюжетний і фабульний час оповідання збігаються. Щоправда, експозицію твору автор подає у спогадах Юлії, коли знайомить читача з минулим родини, розповідає про те, як бідна професорська сім'я стала заможною, як збудувала будинок і заснувала власний бізнес. Композицію твору складають також сни головної героїні, у символах-знаках яких прочитується розв'язка долі дівчини. “Черемхова віхола” містить також портретні характеристики персонажів, описи інтер'єрів, пейзажі, суголосні проблемно-настрійовому контексту оповідання.

Конфлікт “життя – смерть” визначає і групування персонажів твору. У боротьбі за власне життя Юлія залишається самотньою. Ні лікарі, ні батьки і їхні друзі, ні “наречений” актор Сашко не в змозі повернути здоров'я дівчині, більше того – вони не здатні зрозуміти її душевних поривань, подарувати любов.

З перших рядків знайомства з головною героїнею оповідання “Черемхова віхола” В. Даниленко натякає читачеві на безвиході її долі. Автор говорить, що “хвороба вчепилась до неї на Миколая” [7, с. 28]. А це той день, коли діти отримують подарунки. Це свято християнського заступника й рятівника людей. Для Юлії ж такого дива не сталося.

“Даниленко – справний обсерватор. Він уміє, не розтікаючись мислю по древу, дати образ, уміє створити ощадливий у засобах і виразний настроєво опис,...” – зазначив Я. Поліщук у рецензії на роман письменника “Газелі бідного Ремзі” [3]. Цю рису його творчої манери ми простежуємо й в аналізованому оповіданні. Скупі портретні деталі уже на початку твору готують читача до розуміння того, що життю дівчини приходить край: “Її обличчя схоже на снігову маску” [7, с. 29], а “прозорі трубочки, прикріплені до її рук, схожі на зальодянілі дроти” [7, с. 29]. Сон про весну, який бачить Юлія в лікарні, також нічого доброго не віщує. Пробудження природи, цвітіння черемхи у видавах дівчини позначене передчуттям небезпеки: “курився гіркий дим”, “диміла (не пахла! – уточнення наше – М. Л.) молода кашка нерозпущеного бузку, ... повзали червоні дерев’яні клопи і мурашки, божеволіли в цвіту горобці, і десь тужливо кувала зозуля” [7, с. 30] (підкреслення наше – М. Л.). І далі символи зі сну вказували на біду, бо зозуля закувала, але “спів обірвався” [7, с. 30], “всі стежки в Кичминому яру нагадують розірвані вісімки” [7, с. 31] (тобто знак безконечності, тривалості життя – розірваний). “На твоїх вустах ніжних слів мед, А в твоїх очах лід”, – співає І. Шинкарук [6]. І в обранця Юлії – “нареченого черемхової віхоли” “була холодна рука” [7, с. 31]. Автор підкреслює, що його героїні ці деталі-знаки зі сну зрозумілі, вона розкодувала побачене у сні: “Мабуть, це по мене прийшла смерть” [7, с. 31].

Змальовуючи організовану батьками зустріч дівчини з її вимріяним коханим, автор навіть у такий щасливий для героїні момент життя не дає читачеві надії на позитивну розв’язку. На нереальність спільного майбутнього молодих людей указує письменницька акцентація на місці побачення героїв. Зимовий сад будинку нафтового багатія створює ілюзію весняно-літньої краси, але ця краса – штучно створена, це своєрідна гра людини з природою, така ж, яку батьки вигадали для хворої доньки. На нездійсненність мрій Юлії вказують й інші художні деталі твору. Побачивши хлопця, що мав очі “світло-голубі, наче сніг на світанку” [7, с. 38], одягненого в біле вбрання (зауважимо, що білий і блакитний кольори – це символи чистоти, але, водночас, це й знаки смерті!), у своїх внутрішніх роздумах дівчина заперечує щасливий фінал їхніх стосунків: “Він забере мене від хвороби і смерті, – подумала раптом, – але ж він розтане, втече в сон” [7, с. 38]. Передчуття героїні справдилися: “... коли почали розходитися гості, вона загубила його між людьми” [7, с. 38].

Образ Юлії, на наш погляд, виписаний як образ непересічної людини, яка усвідомлює, відчуває і з мужністю сприймає фатальність власної долі. Ця героїня приваблює реципієнта чистотою своєї душі, вихованістю, вмінням відчувати фальш життя. Юлія була щасливою, коли її родина жила бідно: “У неї збереглися чорно-білі фотографії тих років, на яких ще молоді тато з мамою і великим бантом, скромно одягнені і щасливі” [7, с. 32] (підкреслення наше – М. Л.). А от коли

“розбагатіли раптово” [7, с. 32], дівчина втратила сенс існування. В. Даниленко підкреслює, що героїню гнітила велич батькового двоповерхового будинку з мансардою, що стояв “між повоєнних халуп серед смітників і похилених тинів біля Батієвої гори” [7, с. 33], її вражала людська недбалість, коли бачила, як на хвилях річки Либідь “підстрибували примхливі міські рибки – бляшанки з-під пива” [7, с. 33], бентежило й відвертало обивательське середовище новоспечених бізнесменів.

У боротьбі зі своєю хворобою головна героїня “Черемхової віхоли” не самотня. Батьки справді завжди поруч із хворою донькою і готові на будь-які жертви. Але ці “жертви” – тільки гроші, але за них, як відомо, здоров’я не купиш. В. Даниленко кілька разів зупиняє увагу читача на тому, що пріоритетом життя рідні Юлі стало матеріальне. “Я вам плачу, а ви нічого не робите”, – говорить батько лікареві на початку твору [7, с. 28]. Апогеєм його віри у всесильність грошей стане купівля актора, який зіграв роль нареченого зі снів доньки. Цей вчинок стане останньою крапкою, що хитнули шальки терезів долі Юлії у бік смерті, бо до неї приходить усвідомлення того, що найрідніші люди, прагнучи порятувати від смерті, знищують її мрії.

Донька заможної родини добре розуміє, що життєві пріоритети батьків підтримують і їхні друзі. Вони також жодного кроку не роблять без власної вигоди. Автор через внутрішні міркування дівчини наголошує на духовній обмеженості багатих людей. Героїня з іронією констатує, що на дні народження бензинового барона Михайла Жадька (прізвище, на наш погляд, обране з підтекстом і відповідає суті натури героя) зібралася тільки потрібна публіка: “Біля нього сиділо кілька відомих співаків і політиків, генерал СБУ, начальник Київського УБОЗу, полковник податкової міліції, міністр палива та енергетики, генеральний прокурор, власниця борделю на Подолі Фая Фідер, начальник Лук’янівського СІЗО, кримінальний авторитет Жора Презло і директор Байкового кладовища” [7, с. 38]. Та й інші запрошені на вечірку позбавлені потягу до прекрасного. Власниця продуктових крамниць Зіна, наприклад, носила на собі “чароїт і сапфір, бо вважала, що саме ці камені дають їй здоров’я і прибуток” [7, с. 34]. А характеризуючи “чесноти” іншого знайомого Юлі Віталія Гандзія, письменник обмежується однією фразою: “Він торгував зброєю і був веселим чоловіком” [7, с. 35].

Головна героїня оповідання не приймає життєвих пріоритетів новоспеченої бізнес-еліти й цей факт пришвидшує її смерть. Таким духовно багатим і вразливим людям, як вона, важко вижити у світі, де культивуються матеріальні блага.

Внутрішній конфлікт з бездуховним, меркантильним соціумом, який переживає Юлія, прочитується і в картинах природи, інтер’єру. На трагічність майбутнього молоді дівчини вказує уже перший пейзажно-психологічний малюнок оповідання: “На підвіконня впала льодяна бурулька, зацвірінькали горобці, і в замерзлу шибку заглянув більмастий

ранок” [7, с. 28]. У цій картині зимової природи – передчуття лихого. Бурулька, що впала, символізує завершеність земного існування дівчини, а цвірінькання горобців – це не природній спів, а крик сполоханих птахів і він також прочитується як символ смерті. Фатальністю, приреченістю позначені й згадувані вище пейзажі зі сну Юлії, описи забрудненої природи поблизу будинку героїні та ін.

Оповідання В. Даниленка “Черемхова віхола” – це твір, у якому простежуються риси постмодерного естетико-стилістичного змалювання дійсності. Насамперед, Юля зображена як виняткова самотня особистість. Основну увагу автор зосереджує на розмові про внутрішній світ головної героїні, який розкривається через її роздуми і сни. Земне існування для дівчини парадоксальне, бо її бажання не зрозумілі нікому, у тому числі й найближчим людям. Своє майбутнє героїня бачить лише песимістично. Вона розгублена, відчужена, бо опинилась в абсурдній ситуації: її долею, почуттями намагаються маніпулювати батьки. Оповідання побудоване на принципі гри. Класичні морально-етичні цінності, які сповідує Юлія, заперечуються оточенням. Загальноприйняті норми поведінки між людьми для багатіїв-бізнесменів мертві, вони ними не живуть, вони їх нівелюють і вибудовують власний, відмінний від традиційних гуманістичних правил спілкування, канон стосунків у суспільстві, у якому рівень матеріальних благ визначає ставлення до особистості.

У підтексті сюжету оповідання В. Даниленка “Черемхова віхола” прочитуються філософські міркування автора над одвічною проблемою життя і смерті, браком любові і взаєморозуміння між людьми, причиною руйнації духовних цінностей у світі. Указуючи на парадоксальність, абсурдність моральних правил і законів сучасної дійсності, прозаїк у своєму творі змалював психологію непересічної, тонко організованої особистості, доля котрої в суспільстві, яке переймається тільки меркантильними інтересами, приречена на трагічний кінець.

Насамкінець зауважимо, що пропоноване дослідження є першою спробою автора досягнути таланти В. Даниленка, доробок якого гідний системного осмислення.

Література

- 1. Білоус П.** Між першою та останньою чашкою кави / Петро Білоус // Сон із дзьоба стрижа: оповідання / Володимир Даниленко. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2007. – С. 4 – 17.
- 2. Білоус П.** Письменники житомирського кола / Петро Білоус // Українська мова і література. – 2008. – Ч. 43 – 44 (587 – 588). – С. 38 – 39.
- 3. Поліщук Я.** Східний диван Володимира Даниленка / Ярослав Поліщук [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://vsiknygy.net.ua/neformat/5128/>.
- 4. Із приватного листування** М. Лаврусенко з В. Даниленком.
- 5. Кононенко Є.** Володимир Даниленко і література з пробірки / Євгенія Кононенко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/810/164/29496/>.

6. Шинкарук І. Черемхова віхола / Ірина Шинкарук [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.musictext.org.ua/lyricsid-66346.html>.

7. Даниленко В. Черемхова віхола / Володимир Даниленко // Сон із дзьоба стрижа: оповідання. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2007. – С. 28 – 41.

Лаврусенко М. І. Жанрово-стильові особливості оповідання Володимира Даниленка “Черемхова віхола”

У статті акцентується на постмодерній стильовій манері твору, специфіці його сюжету, композиції, конфлікту, проблем, змалювання персонажів. У підтексті сюжету оповідання В. Даниленка “Черемхова віхола” прочитуються філософські міркування автора над одвічними проблемами життя і смерті, браком любові і взаєморозуміння між людьми, причиною руйнації духовних цінностей у світі.

Ключові слова: сюжет, композиція, конфлікт, проблема, стиль, жанр, постмодернізм, художня деталь.

Лаврусенко М. И. Жанрово-стилевые особенности рассказа Владимира Даниленко “Черемуховая вихола”

В статье акцентируется постмодерная стилевая манера произведения, специфика его сюжета, композиции, конфликта, проблем, создания персонажей. В подтексте сюжета рассказа В. Даниленко “Черемуховая вихола” прочитываются философские размышления автора над вечными проблемами жизни и смерти, дефицитом любви и взаимопонимания между людьми, причиной уничтожения духовных ценностей в мире.

Ключевые слова: сюжет, композиция, конфликт, проблема, стиль, жанр, постмодернизм, художественная деталь.

Lavrusenko M. I. Genre and stylistic peculiarities of the short story “Bird cherry tree snowstorm” by Volodymyr Danilenko

In the article of Volodymyr Danilenko the accent is made on the postmodern stylistic manner of his story, specificity of its plot, composition, conflict, problems, portraying of the characters. Philosophical reflections by the author about eternal problems of life and death, deficiency of love and mutual understanding between people, the cause of destruction of spiritual values in the world, are reflected in the plot’s implication of the short story by V. Danilenko.

Key words: plot, composition, conflict, problem, style, genre, postmodernizm, artistic detail.

УДК 821.161.2–2 Карпенко.09

М. І. Сироватська

**МОТИВ ХВОРОБИ
У ДРАМАТУРГІЇ ЄЛИСЕЯ КАРПЕНКА 1920-х РОКІВ**

Актуальність теми статті визначається недостатнім рівнем вивчення п'єс Єлисея Карпенка 1920-х років як оригінальних зразків модерністичної драми. Твори маловідомого автора генетично близькі до європейської, зокрема символістської драматургічної традиції межі ХІХ – ХХ століть, що дає змогу цілком правомірно розглядати їх у контексті світової літератури. Дослідження художнього світу письменника як у минулому, так і сьогодні малочисельні та одноаспектні, що зумовлює необхідність вивчення особливостей поетики його драматичних текстів. Серед провідних науковців, які зверталися до аналізу п'єс митця, слід назвати Л. Залеську-Онишкевич [4], І. Кремінську [13], Н. Малютіну [15], С. Хороба [23] та ін., у роботах яких окреслені тематико-проблемні площини вивчення його драматургії та в загальних рисах представлені її основні змістотвірні та формотвірні елементи. Одним із концептуальних мотивів художнього світу Єлисея Карпенка, на що звернула увагу Л. Залеська-Онишкевич, є мотив хворобливості, який акцентовано низкою таких філософських підтем, як “щирість і правдомовність”, “особистий вибір одиниці шляхом чесності із собою”. Дослідниця також підкреслила зв'язок ідейної основи драматичних творів митця із поглядами Ф. Ніцше (реальність та ілюзія; правда і повна відданість правді; вибір способу життя згідно з індивідуальними переконаннями, а не згідно з загальноприйнятими нормами; творення сильної, вільної – “надлюдини”) [4, с. 194]. С. Хороб відзначив особливу символістську манеру (“не лише на рівні образної системи, а й на рівні діалогічного й монологічного мовлення”) драматургії Єлисея Карпенка, за допомогою якої той реалізує мотив хворобливої жертвовності [23, с. 124]. За словами Н. Малютіної, актуалізовані письменником сюжетні мотиви (хвороба, смерть), на перший погляд, родинно-побутових драм, виявляють міфопоетичні архетипні джерела [15, с. 235]. Отже, студії, присвячені вивченню творчості митця, засвідчили актуальність обраного нами ракурсу дослідження заявленої проблеми, відтак завданням статті передбачено проінтерпретувати своєрідність поетики, зокрема способів актуалізації мотиву хвороби драматургом-модерністом.

Мистецтво доби модернізму акцентує увагу на болісних стосунках людини зі світом, її конфліктному існуванні (суперечність між можливостями та прагненнями особистості, між чуттєвим та раціональним), а тому й на пошуках шляхів подолання її відчуженості, звільнення від усіх видів поневолення – культури, цивілізації

[14, с. 23; 21, с. 451]. Важливі зміни відбулися і в драматургії межі ХІХ – ХХ століть, маніфестованої явищем “нової драми”, провідним базовим конфліктом якої виступає протистояння “людина – стіна”, яке розкривається через переважання словесного начала над подієвим [23, с. 164]. Українські письменники початку ХХ століття прагнуть у творчості презентувати дисгармонійний світ, тому мотив хвороби в текстах модерністів є одним із концептуальних.

У контексті вищезазначеного варто звернути увагу на те, що літературознавчий аспект, заявлений у заголовку нашої статті, буде розглядатися з урахуванням суміжної проблематики літературних творів цього періоду. Отже, актуалізація мотиву хвороби у творчості різних письменників є свідченням одного із можливих ракурсів бачення буття, приміром, новелістика В. Стефаніка, драма Лесі Українки “Блакитна троянда”, творчість В. Винниченка, драматургія М. Ірчана, частково п’єси М. Куліша, а також п’єси Єлисея Карпенка 1920-х років.

Дисгармонійність світу драматург зображує за допомогою актуалізації мотиву хвороби – душевних (неврози, агресія, божевілля) або тілесних (сліпота, слабкість у ногах, сухоти) вад. Це зумовлює доцільність побіжного огляду з теорії дискурсу тілесності. За словами В. Косяка, провідного дослідника-філософа, “тілесність є чимось ширшим, ніж тіло. Це присутність тіла при інших людських атрибутах, його базисність і фундаментальність, необхідність і неминучість, загальне детермінуюче самовиявлення через те, що в людині не є тілом, але неможливе без нього” [12, с. 12]. В. Осипова, спираючись на ідеї Ж. Бодрієра, констатувала, що “для кожної знакової системи характерна власна форма викривленого бачення тіла” [20, с. 10], зокрема, припустимо, й для модернізму. Отже, текстуальність і тілесність перехрещуються в символічному просторі знаку. До цієї думки пристає й О. Гомілко, котра розуміла тіло як “соціокультурний конструкт, як задану суспільством матрицю та засіб керування й репродукування культурних цінностей, ідей, норм та настанов” [3, с. 11]. Якщо говорити власне про філософські аспекти вчення про хворобу, слід звернутися до ідей А. Адо, який наголошував на двох основних тенденціях у розумінні цього аспекту – “матеріалістичному та ідеалістичному” [1, с. 15].

Дисонанс людини й деформованої дійсності у драматургії Єлисея Карпенка, як уже неодноразово зазначалося, актуалізується через розкриття аномального, патологічного начала, що виступає спонукою до подій твору. Мотив хвороби є важливим прийомом, за допомогою якого митець оприявнює дисгармонійність цього світу або подекуди руйнує позірну ілюзорну гармонію сучасного йому “культурного” суспільства. Варто зазначити, що реалізація цієї ідеї може відбуватися на різних рівнях: персонажному (частина дійових осіб має відверті фізичні чи психологічні вади); вербальному (нерідко персонажі озвучують власні хворобливі відчуття) і на символічному рівні (система образів-символів дає змогу створити цілісне уявлення про стан загальної хворобливості

середовища). У цьому контексті доцільним буде сказати, що ми розглядаємо символістські тексти Єлисея Карпенка (таке визначення його стильової манери засвідчене провідними літературознавцями [4; 15; 23]) як цілісність, своєрідний цикл творів, відтак заявлений мотив є автотекстуальним.

Мотив фізичних вад прямо чи опосередковано акцентовано у п'єсах “Едельвайс” і “Земля” Єлисея Карпенка. В обох творах персонажі хворі на сухоти – Марія й Харитон – є особистостями, які втомилися від сповненого обмежень і болю існування, що змушує їх у прямому сенсі задихатися від неправди та марніти від зради найближчих та найдорожчих людей (Марія [“Едельвайс”] – через коханого та подруги; Харитон [“Земля”] – через батька). Парадоксально, але хворі персонажі добровільно або з чієїсь волі постають жертвами в ім'я поновлення гармонії. Так батько, персонаж п'єси “Земля”, відмовляє синові Харитону у грошах на лікування, оскільки прагне купити земельний наділ (Харитон); коханий Роман зраджує дружині Марії зі здоровою жінкою, у союзі з якою матиме дитину (“Едельвайс”). Дійсно, такий незвичайний вектор опозиції “хворий – жертва”, як з'ясувалося у ході дослідження, характерний саме для творчості модерніста Єлисея Карпенка. Тут наявні посилання на ідею Ф. Ніцше про переоцінку цінностей, відповідно до якої не існує вічних цінностей, немає Бога, моралі, натомість є лише уявлення про природну “співмірність”: “людина, яка стоїть по той бік добра і зла, господар своїх чеснот, володар величезного запасу волі (волі до влади) – ось що має називатися величністю” [18; 19, с. 102].

Ідіот Тось (п'єса “В долині сліз”), наймолодший з родини, на думку його брата і сестри, є перешкодою для сімейного щастя (своїм безглуздим існуванням заважає їм отримати спадок багатой родички), натомість його талант та щиросердність виявляються єдиною надією на майбутнє відродження та спокутування гріхів його рідних. Типова модерністська іпостась хворого-митця (герой захоплюється грою на сопілці) дає змогу авторові розкрити проблему “обраності” неповноцінної особистості, яка з метою заповнити порожнечу, що роз'ятрює душу, висловити все те наболіле, про що мало просто сказати, звертається до мистецтва. Мотив божевілля також відіграє важливу роль у п'єсі отрута (“Радій”) М. Ірчана [5], де батько, що втратив здоровий глузд у результаті трагічної загибелі ще зовсім молодого сина через одержимість керівника фабрики матеріальним збагаченням, виявляється чи не єдиним, хто здатен тверезо поглянути правді в обличчя та знайти винних у перетворенні живих людей на механізм із подальшим знищенням.

Проблема патологічної одержимості розкривається у драматичних творах “В долині сліз” та “Земля”, різниця полягає лише в конкретному об'єкті захоплення (відповідно, це чи то грошове збагачення, чи то багатство землі). Тут виявляється аналогія з “Fata morgana”

М. Коцюбинського та “Землею” О. Кобилянської. Письменник-модерніст із неабияким умінням зображує людину-раба власних ілюзорних бажань, яка позбавляє себе та рідних життя заради примари. Так вчені брат Миро та сестра Іра з бідної сім’ї (п’єса “В долині сліз”) задля порятунку вирішують позбутися єдиної перешкоди на шляху отримання спадку від багатой родички – рідного брата-ідіота, цим же аморальним планом вони знищують родину, штовхаючи батька на вбивство рідного сина – символічна духовна загибель цих персонажів є очевидною.

У драмі “Земля” Єлисей Карпенко теж подібним чином актуалізує мотив хворобливої одержимості: Трохим, син, брат, чоловік, батько, через власне аномальне захоплення (патологічне бажання за будь-яку ціну зібрати необхідну суму грошей для викупу земляного наділу) “вбиває” спочатку сина Харитона (відмовляє у грошовій допомозі, необхідній для негайного лікування), а згодом і брата. Хворими в цьому випадку можна також назвати й інших членів родини: Діда, який повністю підтримує божевілья Трохима, допомагаючи зібрати необхідну суму; дружину Устю, яка через патріархальні переконання, потурає нелюдським рішенням чоловіка, пояснюючи “...добре, що хоч не б’є...” [8, с. 21], та дочку Олену, яка навпаки, усвідомлюючи увесь жах ситуації, вдається до насильства над батьком, спочатку просто погрожуючи, а далі вже за допомогою фізичної сили. У цьому контексті можна згадати роман-хроніку “Пани Головлєви” М. Салтикова-Щедрина, де основний сенс життя родини полягає у стяганні, накопиченні багатства та боротьбі за нього. Навіть власні діти для головної героїні Арини Петрівни “зайві роти”, на які необхідно витратити здобуті статки та за зубожінням і смертю яких вона спокійно спостерігає збоку. До проблеми викривленості стосунків батьки-діти звертався і Ф. Достоевський у романі “Брати Карамазови” (гульвіса Федір Павлович нехтує власними синами, “пророкує” їм “втрачене майбутнє”). Порівнюючи зразки драматичних творів Єлисея Карпенка з драматургією М. Ірчана в контексті втілення такого смислового аспекту, як “особистість у боротьбі”, що передусім розглядається як хвороба, слід звернути увагу на деякі принципові відмінності. Момот Нір, центральний персонаж однойменного твору, є революціонером, він щиро кохає Логину. Можна відзначити, що його бунтарське начало поступається чуттевому (далі події розвиваються таким чином, що Момот отримує взаємність коханої та бореться вже за її честь). Івась М. Ірчана (експресіоністська драма “Родина щіткарів”), засліплений утопічною ідеєю насильницького покращення життя, жорстоко відхиляє будь-які спроби налагодження романтичних стосунків від колись любой йому Ади, мотивуючи це протилежністю їхніх ідеологічних переконань.

Ще одним зразком утілення ідеї хворобливого світу можна назвати одноактну п’єсу “Едельвайс”, у центрі якої стосунки бездітного подружжя. В основі фабули твору – подвійна зрада коханого та подруги. Дружина Марія розуміючи бажання чоловіка мати дитину, самотійно

робить вибір, вимагаючи, щоб той пішов від неї з вагітною коханкою. Фізично хвора героїня не вимагає від чоловіка нічого, окрім щирості, на яку він виявляється нездатним. Порівнюючи її з альпійською квіткою, що росте на верхів'ях гір, автор підкреслює її жертвне прагнення залишитись самотньою. Тут яскраво проявляється поетика символізму, домінантна у драматургії Єлисея Карпенка. Альтернативною версією розгортання подібного конфлікту є п'єса "Закон" В. Винниченка, де хвора героїня розробляє план сурогатного материнства [2], різниця полягає лише у способі передачі основного змісту проблеми бездітності. Адже письменники відмінні, за словами Л. Залеської-Онишкевич, "під оглядом стилю: Карпенко більше неоромантик-символіст, натомість Винниченко – неонатураліст-реаліст" [4, с. 192], тому у творах Єлисея Карпенка менше іронії, більше вияву самопожертви, яка постає своєрідною реакцією на навколишній аномальний світ із його прагматичними законами.

Драматичні твори В. Винниченка в межах модерністського світобачення типологічно споріднені з драматургією Єлисея Карпенка, звідси й спільність проблематики. Так анонсований у заголовку мотив актуалізується через проблему одержимості як загрози життю рідних, зокрема дитини. Це вже згаданий Трохим, який цінє сина менше, ніж "благодатну" землю ("Земля" Єлисея Карпенка) та художник Корній, якого надихають смертні муки маленького Лесика ("Чорна Пантера і Білий Медвідь" В. Винниченка) [8; 2]. На нашу думку, в обох випадках об'єкт захоплення відіграє другорядну роль поряд із самим патологічним вибором особистості, яка внаслідок кардинальної зміни світобачення, посилення ірраціональності подій та зміщення рівноваги між Добром і Злом поступово втрачає відчуття реальності. Вибір жертви не є випадковим, оскільки, як відомо, за християнськими принципами, саме діти покликані відповісти за гріхи батьків. Можливо, саме через це дійові особи аналізованих творів "спокутують" скоєне пращурами та власну провину.

Героїня одноактної п'єси "Осінньої ночі" сліпа дівчина сповіщає рідним про загибель матері та скаржиться на свою тяжку долю, яку навіть смерть оминає: автор порушує проблему сліпоти людства, яке не може адекватно оцінювати дійсність, оскільки її виразником постає сліпець, від природи неповноцінний тілесно, але багатий відчуттям правди та достовірності, оскільки не "засліплений" ірраціональністю довкілля. На прикладі цього твору митець також акцентує мотив зайвості, покинутості людини, зокрема неповноцінної, в атмосфері "культурного" суспільства (розмова Сліпої з осокорами, що шумлять навколо). Проблема духовного каліцтва також є однією з головних у повісті "Ніоба" О. Кобилянської, у цьому творі, як і в п'єсі Єлисея Карпенка, наявний образ беззорого, онука Анни Яхнович: він є найближчим до старої та глибше від усіх розуміє її, незважаючи на фізичну ваду, хлопець наділений духовним, внутрішнім зором [11]. До

мотиву символічної сліпоти всієї людськості зверталися й інші письменники того часу: варто згадати притчу про незрячого гіганта Оріона, який під проводом хлопчика йшов до сонця, але постійно збивався з правильного шляху (поема “Мойсей” І. Франка [22]) та групи німецьких чоловіків та жінок, які прагнуть досягнути світ, але не можуть “побачити” мертвого священника-поводиря серед один одного (п’єса “Сліпці” М. Метерлінка [16]). Невипадково сліпота у таких творах завжди пов’язується зі смертю – таким чином, мотив хворобливості посилює типологічно близький йому мотив смерті. Подібний мотивний вузол заявлений у п’єсі “Родина щіткарів” М. Ірчана, одного з найвідоміших українських драматургів початку ХХ століття, котрий також творив закордоном. Загальна трагічна настроєність твору, позначеного експресіоністською похмурістю поетичного колориту, властива його драмі, пов’язана передусім з узагальненим трагічним образом сліпої сім’ї, людей, котрі від народження позбавлені зору, не такі, як усі, котрих об’єднує спадкова хвороба – сліпота (лише єдиний син Івась втрачає зір на фронті через отруєння газом). М. Ірчан прагне передати читачеві поряд із побутовими проблемами й сутність психології хворої людини, показати певні особливості їх типу світосприйняття. Хворий, той, хто має певну патологію, не має змоги існувати передусім згідно із загальноприйнятими нормами, уповні реалізуватися в цьому житті, світі “нормальності” і “норми”. Це люди нещасні, нерідко самотні, відтак їх прагнення, думки, часто незрозумілі для інших, видаються дивними, навіть абсурдними для оточення, вони, як правило, сприймають довкілля песимістично, трагічно, намагаючись або знайти вихід із ситуації (діти – Івась та Єва), або примиритись із нею (батьки – Антін та Марія).

Доцільним для нашого аналізу буде також звернути увагу на певну схожість проблематики п’єс Єлисея Карпенка та російського літератора Л. Андрєєва, твори якого є яскравим прикладом “новітньої драматургії” межі ХІХ – ХХ століть. Як відзначила провідна дослідниця його творчості І. Московкіна, “у художньому світі Андрєєва у різні періоди його існування завжди, хоча й по-різному, синтезувалися творчі принципи, характерні для символізму, імпресіонізму, експресіонізму та сміхової культури” [17, с. 265]. Цю думку цілком правомірно науковці [4; 23] прикладають і до поезики українського драматурга-емігранта. Дійсно, драматургія Єлисея Карпенка дивним чином представляє нове бачення модерністичної проблематики, а “запозичений матеріал” постає у його творах повністю видозміненим (або, якщо можна так сказати, “стилезміненим”).

Підбиваючи підсумки, відзначмо, що Єлисей Карпенко як письменник-модерніст, намагався відобразити аномальність світу кризи, звертаючись до мотиву хвороби, який, власне, є лейтмотивом драматургічної спадщини письменника 1920-х років. У ході дослідження також було встановлено ідейний зв’язок драматурга з поглядами

Ф. Ніцше, одного з філософів-фундаторів новітнього бачення дійсності межі XIX – XX століть (переоцінка цінностей, воля до влади, “надлюдина” тощо). Також за допомогою уваги до різноманітних способів реалізації мотиву хвороби вдалося з’ясувати особливості концепції світу Єлисея Карпенка, серед яких поліфонічність, інтертекстуальність, увага до підтексту поєднуються за допомогою доміантного символістського світосприйняття. Залучений літературний контекст (твори В. Винниченка, М. Ірчана, М. Метерлінка, М. Салтикова-Щедрина, І. Франка тощо) ілюструє зв’язки автора зі світовою літературною традицією та цілком адекватне відчуття ним часу й епохи. Подальше дослідження мотивної структури й специфіки буттєвої моделі драматургії Єлисея Карпенка є важливим завданням сучасного літературознавства, бо дозволить у майбутньому зробити висновки щодо типологічних особливостей розвитку драми XX століття в українській літературі.

Література

- 1. Адо А. Д.** Некоторые философские аспекты учения о болезни / А. Д. Адо // Библиотечка “Философские проблемы медицины”. – М. : Знание, 1967. – Вып. 2. – С. 3 – 59.
- 2. Винниченко В. В.** Вибрані п’єси / В. В. Винниченко. – К. : Мистецтво, 1991. – 604 с.
- 3. Гомілко О. Є.** Феномен тілесності соціокультурного простору сучасного суспільства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / Гомілко Ольга Євгенівна. – К., 2007. – 36 с.
- 4. Залеська-Онишкевич Л. М. Л.** Текст і гра : Модерна українська драма / Лариса М. Л. Залеська-Онишкевич. – Нью-Йорк, Львів : Літопис, 2009. – 471 с.
- 5. Ірчан М.** Вибрані твори : в 2 т. Т. 1. / Мирослав Ірчан; вст. ст. Л. Новиченка. – К. : Держ. вид-во худож. літ., 1958. – 484 с.
- 6. Карпенко Єлисей.** В долині сліз / Єлисей Карпенко. – К. – Відень : Театр, 1921. – 59 с.
- 7. Карпенко Єлисей.** Едельвайс / Єлисей Карпенко. – К. – Відень : Театр, 1921. – 20 с.
- 8. Карпенко Єлисей.** Земля / Єлисей Карпенко. – К. – Відень : Театр, 1921. – 61 с.
- 9. Карпенко Єлисей.** Момот Нір / Єлисей Карпенко. – К. – Відень : Театр, 1920. – 48 с.
- 10. Карпенко Єлисей.** Осінньої ночі / Єлисей Карпенко. – К. – Відень : Театр, 1920. – 16 с.
- 11. Кобилянська О.** Ніоба / Ольга Кобилянська. – Ужгород : Карпати, 1981. – 408 с.
- 12. Косяк В. А.** Людина та її тілесність у різних формах культури : досвід філософської інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук : спец. 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / Косяк Валерій Андрійович. – К., 2006. – 36 с.
- 13. Кремінська І. М.** Мотив моря в п’єсі Є. Карпенка “Білі ночі” / І. М. Кремінська // Актуальні проблеми слов’янської філології. Сер. : Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. – Бердянськ, 2011. – Вип. XXIV. – Ч. 3. – С. 54 – 62.

- 14. Куликова І. С.** Філософія і искусство модернізму / І. С. Куликова. – 2-е изд., доп. – М. : Политиздат, 1980. – 272 с.
- 15. Малютіна Н. П.** Українська драматургія кінця 19 – початку 20 століття : [навчальний посібник] / Н. П. Малютіна. – К. : Академвидав, 2010. – 256 с.
- 16. Метерлінк М.** Полное собрание сочинений / М. Метерлінк. – Петроград : Издание Т-ва А. Ф. Маркс, 1915. – 236 с.
- 17. Московкіна І. І.** Между “pro” и “contra” : координаты художественного мира Леонида Андреева : [монографія] / І. І. Московкіна. – Х. : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2005. – 288 с.
- 18. Ніцше Ф.** По той бік добра і зла. Генеологія моралі / Фрідріх Ніцше. – Львів : Літопис, 2002. – 320 с.
- 19. Ніцше Ф.** Так говорив Заратустра. Книга для всіх і ні для кого / Фрідріх Ніцше. – М. : Інтербук, 1990. – 301 с.
- 20. Осипова В. Ю.** Текстуальність як феномен соціокультурного простору сучасного суспільства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / Осипова Валерія Юріївна. – Х., 2011. – 17 с.
- 21. Філософія** : [підручник] / за ред. О. П. Сидоренка. – К. : Знання, 2008. – 891 с.
- 22. Франко І.** Мойсей / Іван Якович Франко. – Х. : Держвидав, 1930. – 100 с.
- 23. Хороб С.** На літературних теренах : дослідження, статті, рецензії / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2006. – 410 с.

Сироватська М. І. Мотив хвороби у драматургії Єлисея Карпенка 1920-х років

У статті проаналізовано механізми художнього оприявлення мотиву хвороби – душевних або тілесних вад – у драматургічній спадщині одного із представників української літератури в еміграції початку ХХ століття Єлисея Карпенка. За допомогою залученого літературного контексту вдалося виокремити та дослідити своєрідність концепції художнього світу драматурга-модерніста.

Ключові слова: драматургія, модернізм, “нова драма”, мотив, хвороба, тіло, тілесність.

Сыроватская М. И. Мотив болезни в драматургии Елисея Карпенка 1920-х годов

В статье проанализированы механизмы художественного воплощения мотива болезни – душевных или телесных пороков – в драматургическом наследии одного из представителей украинской литературы в эмиграции начала ХХ века Елисея Карпенка. С помощью привлеченного литературного контекста удалось выделить и исследовать своеобразие концепции художественного мира драматурга-модерниста.

Ключевые слова: драматургия, модернизм, “новая драма”, мотив, болезнь, тело, телесность.

Syrovatska M. I. The motif of the disease in the drama by Yelisey Karpenko 1920-th

Mechanisms of the artistic realization of a mental and physical disability motif in Karpenko's dramatic heritage that was one of the representatives of Ukrainian literature of early XX-th century in emigration have been analyzed in this article. Peculiarity of dramatist-modernist conception of artistic world has been determined and analyzed by means of the literary context proceeded.

Key words: drama, modernism, "the new drama", motif, body, disease, tilesnist.

Література рідного краю

УДК 82.02

Н. В. Майборода

БОРИС ГРІНЧЕНКО ТА СПИРИДОН ЧЕРКАСЕНКО ПРО ЖИТТЯ ШАХТАРІВ ДОНБАСУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Література рідного краю на сьогодні вивчається, хоч і поверхово, у кожному загальноосвітньому навчальному закладі та в окремих вишах України (і в тому числі – у ПВНЗ “Донецький інститут соціальної освіти”). Зрозуміло, що в кожному регіоні література рідного краю має свою специфіку, зокрема, для Донбасу актуальним є вивчення літературного процесу Донецької та Луганської областей.

Такі наукові студії розпочалися ще у середині ХХ ст. і тривають і донині, однак слід наголосити, що, незважаючи на вагомий ряд імен науковців, які досліджують літературне краєзнавство (В. Оліфіренко, В. Романько, О. Неживий тощо), у вивченні літератури Донеччини та Луганщини наявні ще чимало “білих плям”, зокрема, бракує вичерпного посібника, який би охоплював творчість усіх письменників, що так чи інакше пов’язані із нашим краєм.

Ґрунтовним та об’ємним, на наш погляд, є посібник В. Романька “Література донецького краю” (2006), у якому подано систему уроків з літературного краєзнавства для загальноосвітньої школи. Однак у цьому виданні відсутні відомості про двох письменників, чия творчість певних етапів нерозривно пов’язана із Донеччиною: Бориса Грінченка та Спиридона Черкасенка. Обидва письменники були народними вчителями, працювали на Донбасі наприкінці ХІХ (Грінченко) – на початку ХХ ст. (Черкасенко) і залишили ряд творів про життя луганських та донецьких шахтарів, тому оминати увагою їх творчість не варто. Щоправда, творчість Б. Д. Грінченка вивчається у загальному курсі “Українська література” у 6 класі ЗОШ, тому, можливо, у розділі “Література рідного краю” його спадщина й не згадується (хоча так звані “шахтарські” оповідання тут не досліджуються), а от постаті С. Ф. Черкасенка загалом уваги у програмі не приділено.

Власне, у розгляді оповідань цих письменників про життя шахтарів і вбачаємо мету нашого дослідження. Актуальність статті обумовлюється недостатньою дослідженістю творів С. Черкасенка у сучасній літературознавчій науці, зокрема, його “шахтарських” оповідань, та відсутністю творів обох письменників в окремих програмах з літератури рідного краю.

Щоправда, слід наголосити, що розробки уроків із вищезазначених тем зроблено користувачами сайту В. В. Оліфіренка “Література рідного краю” [1], зокрема, це стосується оповідань “Панько” і “Чорний блиск”. В. В. Оліфіренко також розробив програму з літератури рідного краю для ЗОШ [2], яка не втрачає своєї актуальності і донині.

Вивчення творів обох письменників доречно як на уроках української літератури у загальноосвітній школі, так і під час вивчення курсу “Література рідного краю” у вищих навчальних закладах Донеччини. Щоправда, у шкільному курсі української літератури на вивчення ЛРК відводиться 2 години на рік, тому говорити про детальне дослідження творчості будь-якого письменника рідного краю недоречно. В. Оліфіренко пропонує вивчати “шахтарські” оповідання С. Черкасенка та Б. Грінченка у 8 класі:

УРОК ТРЕТІЙ. Оповідання Б. Д. Грінченка та С. Ф. Черкасенка про шахтарську працю.

Б. Д. Грінченко. “Панько. Відтворення в оповіданні праці і побуту донецьких шахтарів. Героїчний вчинок Панька, яким він рятує від смерті своїх товаришів. Переконливе зображення письменником внутрішнього світу героя, лагідність його душі. С. Ф. Черкасенко. “Чорний блиск”. Реалістичне відтворення важкої нужденної долі старого шахтаря Лавріна. Уміння письменника передати порухи душі, внутрішніх переживань героя. Засудження соціальної нерівності. Гуманістичний пафос оповідання [2, с. 16].

Приділити дещо більше часу на вивчення творчості письменників-земляків дає можливість спецкурс “Література рідного краю” у вищому навчальному закладі. Тому майбутнім учителям-словесникам пропонується для прочитання більша кількість творів вищезазначених авторів.

Так звана “мала проза” **Бориса Грінченка** доволі різноманітна за тематикою і проблематикою, і далеко не останнє місце у ній належить творам, що змальовують життя людей праці. Зокрема, під час свого вчителювання в Олексіївці (Луганська область) він написав кілька оповідань, звернених до відтворення шахтарського побуту та нелегких умов праці на тогочасних копальнях. Йдеться у першу чергу про оповідання “Панько” та “Батько і дочка”.

Ці твори є загальновідомими і неодноразово ставали предметом уваги українських літературознавців, тому ми не зупиняємось на їх розгляді детально, наголосимо лише, що вони передають враження автора від життя на рудниках Луганщини.

Оповідання “Панько” звернене до відтворення психологічного стану людини в екстремальних умовах. Головний герой твору пожертвував собою заради товаришів, незважаючи на те, що мав вдома маленького сина і молоду дружину, про яких згадував незадовго до загибелі. Аналізуючи на занятті цей твір, варто звернути увагу не лише

на психологічний аспект (хоча він тут є провідним), а й на соціальні мотиви: відтворення тих умов, в яких працювали шахтарі, поміркувати, чому загалом сталася ця аварія, чи дотримувались на шахті правил техніки безпеки тощо.

У творі “Батько і дочка” також ідеться про аварію на шахті та намагання ліквідувати її наслідки, однак провідним тут є мотив дитячої любові до батька. Головний герой твору – Максим – втратив дружину і був змушений взяти з собою на рудники дочку. Автор детально описує побут цієї родини, намагання малої Марусі створити затишок для батька. Дівчинка надто рано змушена подорослішати і стати господинею у хаті, однак найсуворіші випробовування чекають на неї попереду. Під час аварії на шахті її батько залишився внизу, і кілька днів про його долю нічого не було відомо. Маруся ні на хвилину не втрачала надії, сиділа біля затопленої шахти, доки відкачували воду, і таки вимолила батька, адже він один із небагатьох залишився живим.

Під час аналізу цього оповідання викладач повинен звернути увагу студентів (учнів) на умови, в яких жили Максим та Маруся, на те, що дівчинка рано стала дорослою через життєві обставини, і, найбільшою мірою, – на силу любові до рідної людини, яка здатна перебороти навіть трагедію. Варто приділити увагу тому факту, що Максим та Маруся хотіли повернутися жити на село, купити хату і землю, для чого збирали гроші. І найстрашніше те, що аварія сталася тоді, коли Максим майже назбирав гроші і мав відпрацювати ще кілька днів, а тому мрії родини мало не розбилися об жорстоку дійсність.

Працюючи учителем, Борис Грінченко навіть у творах соціальної проблематики, звернених до відтворення умов нелегкої праці дорослих, звертає увагу на життя дітей, як, наприклад, у нижченаведеному творі, адже “дитяча” тематика в його творчості є однією з провідних.

Спиридон Черкасенко вчителював на Лідіївському руднику (сучасний Кіровський район міста Донецька), і під враженням від побаченого неодноразово звертався до відтворення життя шахтарів і в ліричних творах (цикл “В царстві праці”), і в оповіданнях (“Чорний блиск”, “Чепуха”, “Необережність”, “П’яниця”, “Ахметка”, “Вони перемогли”, “Блажчукове весілля”, “Юдита”), й у драмах (“Ураган”, “Хуртовина”, “Повинен”, “Петро Кирилук” тощо).

До життя шахтарських дітей автор звертався у кількох оповіданнях, скажімо, у творі “Маленький горбань”, у якому йдеться про дитячу жорстокість. Головний герой твору – Павлик – має горб, а відтак із ним відмовляються грати хлопці, хоча люблять дівчатка за лагідну вдачу. Один із центральних епізодів твору розкриває глибину душі Павлика, який не побоявся виступити проти сильних хлопців, щоб захистити пташині гнізда. За те, що не дав хлопцям видерти із гніздечок малих пташенят, Павлик був жорстоко побитий їхнім лідером Захарком, а потім ще раз продемонстрував своє благородство, не давши дідові покарати кривдника. Тут варто провести паралелі із “дитячими” творами

В. Винниченка, зокрема, з оповіданням “Федько-халамидник”, у якому також постають проблеми дитячого милосердя і взаємодопомоги.

Оповідання “Маленький горбань” містить також описи тогочасного шахтарського побуту, розкриває ряд соціальних проблем, зокрема, слід звернути увагу на те, чому Павлик виховується матір’ю та дідом (його батько був п’яницею, що і стало причиною каліцтва хлопчика).

Оповідання “Яма” має трагічний характер: у ньому відтворено смерть маленького підпасича Василька та пастуха діда Сили. Трагедія сталася на місці залишеного шурфу, який ніхто не потурбувався закрити. Хлопець і старий отруїлися випаровуванням із шахти, і, по суті, загинули через людську недбалість. Оповідання коротке за обсягом, однак автор, крім опису власне трагедії, встигає описати щоденний побут маленького підпасича, його допитливість, його мрії, наголошує, як його любить мати, зазначає, що у хлопця немає батька, від чого читач має відчуття ще більший сум з приводу загибелі дитини.

Промовистим є своєрідний пейзаж, який побудовано на протиставленні степу (“такий пишний, різнобарвний по весні”) та брудних шахт (“огидними гнояними виразками здаються ці шахти на дивнім лоні чарівного запашного степу”) [3, с. 64].

Крім творів, у яких головними персонажами постають діти, Спиридон Черкасенко написав і ряд оповідань, що містять суто соціальну проблематику, передаючи несправедливість тогочасного суспільства: “Чорний блиск”, “Чепуха”, “Необережність”, “П’яниця”, “Воронько” (збірка оповідань “На шахті”).

Щоправда, в останньому центральною проблемою є жорстоке ставлення людини до тварин, яка розкривається через образ шахтного коня Воронька, якого взято із зовнішнього світу і спущено під землю, де він ніколи не бачить сонця. Лише на схилі життя, коли стомлені хворі ноги відмовляються працювати, Воронька вирішують підняти нагору. При цьому зі змісту твору невідомо, чи його відпустять, чи відправлять на бойню (скоріше за все, останнє), однак кінь, піднявшись на землю, втратив зір: “За довге пробування в темній проклятій шахті Воронько одвик од світла, а люди, розумні люди, підіймаючи сердегу нагору, забули зав’язати йому ганчіркою очі...” [3, с. 42]. При розгляді цього оповідання варто згадати, скажімо, твори А. Чехова (“Каштанка”) чи Е. Септон-Томпсона (“Розповідь про тварин”) і зробити висновки про те, яким має бути ставлення людей до тварин.

Інші твори із вищезгаданої збірки містять ряд проблем, яких єднає одне: повна безправність робочої людини у тогочасному суспільстві, зокрема, на шахтах. Помирає на роботі, замерзнувши, дід Лаврін (“Чорний блиск”), який з дитинства важко працював, був колись глейщиком, забойщиком, а під старість не мав змоги відпочити і змушений був працювати бодай рукоятчиком, аби вижити. За все своє довге життя він не зміг накопичити грошей на спокійну старість і

працював до останнього. Шахта забрала в нього здоров'я, і старий ненавидів її і те, що її представляло – чорний блиск вугілля. “Останньою подякою старому за його працю” були жорстокі слова штейгера: “Бач, не знайшов іншого місця пропасти, собака!” [3, с. 21].

Байдужість тих, хто має владу на шахтах, до долі простих робітників, підкреслено й в оповіданні “Чепуха”. Для штейгера Довганя є “чепухою” те, що два шахтарі билися мало не до смерті за дружину одного з них, і невідомо, чи вони виживуть. Штейгера більше турбує його власний картярський борг. Але його провина у трагедії була також чимала, адже він відмовився відселити холостого чоловіка від родини, хоча Цюпцюра (побитий шахтар) задалегідь просив це зробити, попереджаючи про можливі наслідки.

Старий шахтар Панас Латкин (твір “Необережність”) втратив у шахті сина, але не може отримати компенсацію за його смерть, адже інженер повернув справу так, начебто Панас сам був у цьому винен (хлопця засипало у шахті, його відкопали товариші, але коли батько на radoшах обнімав сина, на того впала велика брила). Отже, за словами інженера, трагедія, що сталася, є не нещасним випадком, а необережністю.

Хвилат Мишурич (оповідання “П’яниця”) втратив дружину, але відпустку йому не надали, і чоловік, працюючи на машині, покалічив людей, адже від пережитого був неуважним. Він попереджав про можливу трагедію інженера, але той назвав Хвилата п’яницею і був упевнений, що всі проблеми на шахті лише від горілки.

Напевне, тільки черстві душою люди могли бути на шахті штейгерами та інженерами. Головного героя оповідання “Весною” штейгера Сосновського мучить те, що він має спускатися під землю, далеко від світла. Тим паче, що нагорі весна, цвіт степ, дихає, живе, а Сосновський має лізти у темряву шахти. Загибель одного з шахтарів приводить до того, що штейгер непритомніє і розуміє, що ця робота не для нього.

Навіть побіжний огляд оповідань Б. Грінченка та С. Черкасенка, у яких звернено увагу на життя і побут шахтарів Донбасу наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., засвідчує перспективність подальшого опрацювання цієї теми і вивчення її у навчальних закладах Донеччини та Луганщини, адже молодь має знати історію рідного краю, втілену у тому числі й у художніх творах.

Література

1. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.donbaslit.skif.net>. 2. **Оліфіренко В.** Орієнтовне планування уроків літератури рідного краю в 5 – 11 кл. / Вадим Оліфіренко // Вивчення літератури рідного краю в школі. – Донецьк : Український культурологічний центр, 1996. 3. **Черкасенко С.** Твори : у 2-х томах / Спиридон Черкасенко. – Т. 2 : Оповідання. – К. : Дніпро, 1991. – 561 с.

Майборода Н. В. Борис Грінченко та Спиридон Черкасенко про життя шахтарів Донбасу кінця XIX – початку XX ст.

Стаття має методичний характер і стосується особливостей вивчення літератури рідного краю у вищому навчальному закладі. Звернено увагу на оповідання Б. Грінченка та С. Черкасенка, в яких ідеться про відтворення шахтарського життя на Донбасі наприкінці XIX – на початку XX ст.

Ключові слова: літературне краєзнавство, література рідного краю, художні образи, проблематика.

Майборода Н. В. Борис Грінченко и Спиридон Черкасенко про жизнь шахтеров Донбасса конца XIX – начала XX вв.

Статья имеет методический характер и касается особенностей изучения литературы родного края в высшем учебном заведении. Обращено внимание на рассказы Б. Гринченко и С. Черкасенко, в которых отображена жизнь шахтеров на Донбассе конца XIX – начала XX вв.

Ключевые слова: литературное краеведение, литература родного края, художественные образы, проблематика.

Mayboroda N. V. Borys Grynchenko and Spyrydon Cherkasenko about miners' life of Donbass in the end of XIX – the beginning of XX centuries

The article has a methodical character and concerns the peculiarities of study of native country literature in the higher educational establishment. The consideration is given to the stories by B. Grinchenko and S. Cherkasenko, in which the miners' life of Donbass in the end of XIX – the beginning of XX centuries is highlighted.

Key words: literary country study, native country literature, artistic images, range of problems.

УДК 821.161.2 – 3.09 + 929 Ночовний-Богорада

В. Г. Фоменко

**ПРОСТІР У ХУДОЖНЬОМУ ЗАЛОМЛЕННІ:
ЛОКУСИ МІСТА В ПРОЗІ МИКОЛИ НОЧОВНОГО-БОГАРАДА**

Простір у художньому мисленні постає універсальною картиною людського мислення – це “філософська категорія, за допомогою якої позначаються форми буття речей і явищ, які відбивають їх співіснування” [4, с. 804]. У сучасних літературознавчих дослідженнях, щодо просторових уявлень відтворених письменниками постають місце і

тло. Класичні концепції художнього простору досліджували П. Флоренський, М. Бахтін, Д. Лихачов, Ю. Лотман, В. Топоров та інші. Художній простір не ідентичний реальності і дійсності, тому художній текст це світ який створюється автором і в той чи інший спосіб пов'язаний із моделлю світу.

Посилена увага науковців до просторових образів, що знаходять своє відбиття у художніх текстах вимагає певної класифікації. Із філософії та природничих наук запозичені терміни *топос* і *локус*. Уперше термін “локус” починає широко використовувати Ю. Лотман, який прив'язує героя твору до певного місця, локусу. “Локус входить у філологію з певним усталеним понятійним ядром: етимологічно (від лат. *locus*) означає місце, “ділянку”, в антропоцентричному аспекті він може бути зовнішнім і внутрішнім” [6, с. 88]. Російська дослідниця О. Фролова акцентує увагу, що під текстовим локусом розуміється просторовий референт художнього тексту, який є результатом вибору письменником місця, де будуть розгортатися події [7, с. 27]. Серед локусів визначаються наступні типи: 1) приватні локуси, що позначають житло персонажів (маєток, квартира, хутір, хата); 2) соціальні локуси (департамент); 3) природні локуси (степ, море); 4) комплексні локуси (бал, гра в карти); 5) динамічні локуси (дорога) [6, с. 94]. Уся багатоманітність досліджуваних локусів в українській художній прозі зводиться до основних – ДІМ, КРАЇНА, СЕЛО, МІСТО. Місто потрактовується з різних позицій: “1) як знак з численними значеннями: такі вислови як “метрополь мислення” мають на увазі місто як локус думки, об'єкт мисленнєвої картографії; 2) як літературний текст, відкритий аналізу у синхронічній і в діахронічній перспективі; 3) як об'єкт порівняльного дослідження – в інтернаціональному (європейському) контексті; 4) як вузол міждисциплінарних зв'язків, поле співвідношення словесності з іншими формами мистецтва” [2, с. 99].

Досліджуючи у вищезазначеному аспекті роман луганського письменника Миколи Ночовного-Богарада “Вчора була нелюбов” можна визначити, що локус міста у творі постає певним асоціативним відображенням дійсності і викликає у читача певні уявлення, які формуються чуттєвими сприйняттями дійсності, пам'яттю тощо. Події розгортаються у місті і локалізуються у приватних локусах: майстерні та дачі головного героя; соціальних локусах: лікарні, ресторани; динамічному локусі: дорозі.

Майстерня головного героя – це місце, в якому він рятується від проблем зовнішнього світу, обмежений опис помешкання відбиває внутрішній стан героя (який був художником, а в скрутні роки (буремні 90-ті – В. Ф.) заробляє на життя таксистом): “Майстерня має триметрову висоту. Їх не вистачає, та є для таких випадків майстерня в художньому кабінеті. Влітку в ній жарко, взимку холодно, замовлення під пори року не підлаштовуються. Зігріті руки біля включеної електроплитки, кава, бутерброди тримають у тонусі” [5, с. 32]. Майстерня – вираження

внутрішнього стану і думок героя, тут він під впливом знайомства із Даною (колишньою студенткою, яка силою обставин перетворилась на безхатченка), повертається до малювання. Для художника Любов є найважливішою цінністю: “Воно завжди так: щось притіняється, зника, щось вмирає, а щось народжується. У Любові і творчості, а Любов – Творчість відмирання й народження є закономірним. У полотна є свої межі – їх немає у Любові” [5, с. 32]. Постає головного героя двоїста він і таксист і художник: “Під вечір у мені пробудився перевізник художник легкожив, підсміювався, перевізник часом не звертав на нього уваги, інколи на кпини відповідав стусаном, їм було важко вжитися, мені примирити обох” [5, с. 164]. Майстерня – мушля, в якій по-справжньому живе герой, адже на нього очікує Дана, яка потребує його уваги і допомоги. Герой себе відчуває потрібним, так зароджується почуття: “Якось я проснувся серед ночі не то з думкою, не то з відчуттям: я втік з країни нелюбові, знаходжуся на кордоні з країною Любові” [5, с. 32]. Найкраща картина художника “Дівчина з хризантемами” надихає героя на усвідомлення, що “світло руху, світло кольору – прояв Життя й Любові за великим рахунком” [5, с. 44], перед героєм відкриваються нові горизонти на які він не очікує, Любов розкриває його талант художника, істинне диво, на його думку, в Любові. Історія взаємин з Даною – випробовування, яке розкриє внутрішню сутність героя, визначить його Людяність, Любов, Відповідальність.

Динамічний локус дороги у романі має кілька символічних значень: а) повернення до самого себе, своєї сутності: “Дорога додому – повернення до самого себе, місцями наївного” [5, с. 15]; б) набуття досвіду: “Дорогою додому причепливим цуциком вчепився гіркий досвід, тягнучи мене за холошу осторонь від краси, молодості. Цуцик плував кроки. Вона цього не помічала: то відставала, то випереджала, то йшла поруч, дражнячи цуцика” [5, с. 33]; в) дорога як поєднання минулого і майбутнього; г) дорога як шлях до Любові.

Розглядаючи місто у романі, як певний соціальний організм необхідно виділи елементи які складають його сутність. По-перше – це анатомія міста, яка представлена у творі описами певних районів, вулиць, площ: “Старе місто починається на окраїнах, забудованих помешканнями з мергелю, частіше одноповерховими. Вузькі вулиці гадючаться внапівтемряві, провулки в непрогляді”, або “старе місто розташувалося на високому узгір’ї” [5, с. 29]. Відповідно до таких описів вимальовується емоційний стан героя. Невпорядкованість у місті автор проектує на проблеми у суспільстві, які локалізуються якраз у місті: невдоволення людей рівнем життя, політична діяльність: “...народ приморений нестатками, безкінечними дефіцитами в магазинах при владі й устрою соціалістичному, в лад капіталістичний одні не знають, як вписатися, втрачають все й самих себе, інші лізуть нахрапом, більшість же пробує хоч якось пристосуватися, щоб вижити. Дожити день до вечора, а далі – видно буде. І – вдивляються, намагаючись побачити

сторожові вогні у непрогяді” [5, с. 135]. Наступним елементом міста як соціального організму виступає “фізіологія міста”. Відомий російський дослідник М. Анциферов виділяє наступні складові “фізіології міста”: “1) міста спільного проживання; 2) торгівельний і промисловий центр; 3) лікувальний центр; 4) транспортний центр; 5) адміністративний; б) осередок духовного та культурного життя” [1, с. 7 – 8]. Сприйняття міста як певного організму є кроком до його персоніфікації, коли місту надаються ознаки людини, рис характеру тощо: “Безцільно блукаю містом. В ньому себе загубив ні раніше, ні зараз, воно мене не знайшло. Звичка терпимості в обох виробилася” [5, с. 20]. Розвиток людини, її удосконалення лежить через удосконалення міста. Місто в романі має свою мову, воно говорить вулицями, будівлями і має неоднорідну структуру.

У сенсі пошуків людиною самої себе, досить цікавою у романі, постає опозиція село – місто, яка є традиційною для української ментальності. “Місто – це людина у спілці з технікою. Село – людина у співпраці з природою. Людина без техніки – ніщо. Залежність від техніки, комфорт і нервовість” [8, с. 42]. Герой роману народився і виріс у селі, там живе його старший брат; сільське життя і селяни для нього ближчі: “Сільські люди відкритіші міських, простодушніші” [5, с. 57]. Але в той же час, він не усвідомлює себе у сільському соціумі: “Ким я був, ким можу бути в цьому колись рідному селі? Ким був – забув, майже забув, на цьому крапка” [5, с. 73]. Село занурене у природу, воно живе повільно, новин вкрай мало, тут панують звичаї, сталий спосіб життя: “У сільського життя свій ритм, сповільнений, романтично-сонливий; у міста інша ритміка” [5, с. 77]. Письменник створює в селі певний культ простору, простору людської особистості, спокою, занурення у себе: “З містом розділю безсонну ніч. Інколи воно і ніч прихильні до мене. Відсипатися вертаюся на дачу – сни на сіні, під небом, зі співом цвіркунів, не рівня міським” [5, с. 82]. Поєднують село і місто в Україні перетворення, що докорінно змінили не лише державний устрій, а й привели до зміни ціннісних орієнтацій у суспільстві, спотворили і скалічили чимало людських доль: “Безробіття й безгрошів’я не тільки в місті, в селі його ще більше – колгоспи перестали існувати, техніка, приміщення розпродані, розорені, розкрадені, обробляється зовсім мало землі, більше бур’янами заростає, “гуляє земля” кажуть у селі” [5, с. 144]. Використовуючи прийом опозиційності, автор протиставляє героя і його кохану Дану, яка за своєю внутрішньою сутністю – городянка і не уявляє своє життя в селі: “Дана урбаністка”, тоді як його “сільський спокій урівноважує” [5, с. 156], але це дивним чином об’єднує їх. Село – занурення у природу, а також у свою сутність. Після нещастя, яке сталося із Даною (вона залишилася у інвалідному візку), дівчина усвідомлює цілющу силу природи, яка йшла їй на користь, бо “рум’янець повернувся до щік, блиск до очей, все в ній ставало плавкішим, жіночнішим” [5, с. 195]. Інвалідність Дани стала

випробуванням для головного героя, який жодного разу не засумнівався у своїх почуттях до дівчини, кохання стало для нього “вічною піснею Любові”, на закиди колишньої дружини про жінку-інваліда, з якою він живе, яку любить, якою опікується, він відповідає: “Вона справді така, бо – моя. Кожен шукає свою жінку, свого чоловіка, не кожен знаходить. Ось у чому печаль” [5, с. 201]. Головний герой роману намагається слідувати моральним цінностям, він усвідомлює ціну і значущість Любові, життя, бо за твердженням Д. Гільдебранда: “Людська особа може стати носієм моральних цінностей лише за умови, що вона усвідомила цінність людського життя і моральну значимість відповідної ситуації, що вона також зрозуміла моральний заклик утрутитися в цю ситуацію” [3, с. 155]. Особистість лише тоді є носієм моральних цінностей, коли вона не лише про них говорить а діє.

Таким чином, урбанізований простір другої половини ХХ століття – це не лише місто з його інфраструктурою та інформаційно-комунікативною мережею, за всім цим стоїть головна дійова особа – людина. Луганський письменник Микола Ночовний-Богарада аналізує та відтворює спосіб життя, який став звичною моделлю для великої частини української нації. Місто постійно змінюється разом із умовами життя, його проблемами, воно прискорює процеси суспільного розвитку та багатьох видів діяльності людини, воно є джерелом багатовікової інформації. Місто в прозі – це завжди локус, де розгортаються події, де дуже часто людина повинна, але не завжди спроможна зробити вибір.

Наступні розвідки будуть присвячені дослідженню міста як тексту в прозі М. Ночовного-Богарада.

Література

- 1. Анциферов Н.** Пути достижения города как социального организма. Опыт комплексного подхода / Н. П. Анциферов. – Л. : Наука, 1984. – 217 с.
- 2. Венедиктова Т.** Город как дискурс / Т. Венедиктова, Т. Боровинская, Е. Кулик // Вестник Московского университета. Сер. филология. – 2004. – № 3. – С. 98 – 111.
- 3. Гільдебранд Д.** Способи участі людини в цінностях / Дітріх фон Гільдебранд // Досвід людської особи: Нариси з філософської антропології. – Львів : Свічадо, 2000. – 388 с.
- 4. Новейший** энциклопедический словарь. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – 1280 с.
- 5. Ночовний-Богарада М.** Вчора була нелюбов. Роман, повісті / Микола Ночовний-Богарада. – Луганськ : Глобус, 2011. – 312 с.
- 6. Прокофьева В.** Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – С. 87 – 94.
- 7. Фролова О.** Содержательные и методические интерпретации категории “пространство” / О. Е. Фролова. – М. : Изд-во МГУ, 1996. – 297 с.

Фоменко В. Г. Простір у художньому заломленні: локуси міста в прозі Миколи Ночовного-Богарада

У статті досліджуються категорії простору і локусу міста у творі луганського письменника М. Ночовного-Богарада. У результаті аналізу визначені складові міста як єдиного організму та особливості опозиції село – місто. Урбанізований простір другої половини ХХ століття – це не лише місто з його інфраструктурою та інформаційно-комунікативною мережею, за всім цим стоїть головна дійова особа – людина.

Ключові слова: місто, простір, локус, категорія, людина.

Фоменко В. Г. Пространство в художественном изломе: локусы города в прозе Николая Ночовного-Богарада

В статье исследуются категории пространства и локуса города в произведении луганского писателя Н. Ночовного-Богарада. В результате анализа определены составляющие города как единого организма и особенности оппозиции село – город. Урбанизированное пространство второй половины ХХ столетия – это не только город с его инфраструктурой и информационно-коммуникативной сетью, за всем этим стоит главная действующая личность – человек.

Ключевые слова: город, пространство, локус, категория, человек.

Fomenko V. G. Space in the artistic interpretation: locuses of the city in the prose of M. Nochovniy-Bogarada

Categories of space and locus of the city in the work by Luhansk writer M. Nochovniy-Bogarada are examined in the article. As a result the constituents of the city as an indivisible organism and the peculiarities of the opposition village – city were designated. Urbanized space of the second half of XXth century is not only the city with its information and communicative network, but also a man as the main hero of this space.

Key words: city, space, locus, category.

Рецензії

УДК 373.5.016:821.161.2.09

В. Ю. Пустовіт

“НЕМАЄ НАМ БРАТЕ, ДРУГОЇ ДОРОГИ”

(Рецензія на навчальний посібник: Куцевол О. М. “Народився він для бою...” (Вивчення творчості Івана Багряного в школі) : навч. посіб. / Ольга Куцевол. – Вінниця : ТОВ “Ландо ЛТД”, 2011. – 288 с.).

Взяті для назви рецензії слова Івана Багряного якнайкраще характеризують стан сучасної літературознавчої й методичної науки. Науковцям, педагогам, усім освіченим українцям немає іншого шляху як нести зерно правди, національної гідності й гордості за свою Україну в душі юнацтва та молоді. Нинішні студенти мають змогу вивчати творчість маловідомих, забутих, заборонених митців, знайомитися з архівами українських письменників, працювати з новими, ідеологічно незаангажованими підручниками. Саме такою є мета рецензованої книги професора Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського Ольги Миколаївни Куцевол, присвяченої творчості Івана Багряного.

Творчість Івана Павловича Багряного відкрилась широкому українському загалу з часу незалежності України, а згодом була введена до шкільних програм. У сучасному літературознавстві продовжується освоєння його багатогранної спадщини: видається письменницький епістолярій, публіцистика, ширше досліджуються поетичні, епічні та драматичні твори не лише в контексті традиційної української, а й модернової європейської літератури. Відтак усе вищесказане зумовлює актуальність проблеми університетського та шкільного вивчення багрянівської творчості. Отже, О. Куцевол своїм посібником відгукнулась на нагальну проблему сучасної методичної науки та шкільної практики.

У цій навчальній книзі авторка спирається на узагальнення та систематизацію праць відомих дослідників творчості І. Багряного: М. Жулинського, І. Дзюби, Г. Клочека, М. Балаклицького, М. Гетьманця, М. Сподарця, Н. Колощук, Ю. Мариненка, Н. Миронець, Л. Череватенка; спогади його сучасників Д. Нитченка, У. Самчука, Г. Костюка, Ю. Шереха, І. Качуровського, В. Гришка; епістолярій письменника. На цій науковій основі ґрунтується її методична система вивчення творчості І. Багряного в середніх загальноосвітніх закладах. Прикметно, що

О. Куцевол пропонує варіанти уроків для загальноосвітнього та профільного рівня, що дасть змогу реалізувати принципи диференціації, індивідуалізації та профілізації навчального процесу.

Авторка виклала літературознавчу інформацію на високому методичному рівні, застосувавши досвід свого вчителювання, а також викладацької діяльності в університеті й концептуальні засади докторської дисертації, присвяченої проблемі формування творчого вчителя-словесника. У посібнику системно висвітлено питання опрацювання основних віх життя і творчості І. Багряного на уроках літератури та в позакласній діяльності учнями старшої ланки. Проф. О. М. Куцевол вибудовує свою систему уроків на міцному науковому підґрунті, використанні міжпредметних зв'язків з історією, урахуванні психолого-вікових особливостей учнів старшого підліткового (9 кл.) та молодшого юнацького (11 кл.) віку.

Змістовний матеріал логічно структуровано, кожний з трьох розділів містить кілька рубрик (“З архівів музи Клію”, “Путівник читача”, “У дзеркалі критики”, “Цікаво знати”), у яких викладена інформація, яка, на думку авторки посібника, необхідна для глибшого осмислення учнями творчої постаті і прози І. Багряного.

Учителям-словесникам буде корисно апробувати у своїй практичній діяльності, а студентам – познайомитися із запропонованими вченим-методистом інноваційними технологіями, методами, прийомами, типами уроків. Це, на нашу думку, матиме позитивний вплив на зацікавлення сучасної молоді творами українського письменства.

Позитивом цієї навчальної книги є намагання представити постать І. Багряного як яскраву особистість, а не забронзовілого класика. Цьому, безсумнівно, слугуватиме також рубрика “Поетична сторінка”, що містить художні твори про письменника його колег та земляків-аматорів, зокрема В. Біляйва, І. Немченка, В. Онуфрієнка, О. Ющенко, О. Галкіна, К. Квітчастої, Н. Барвінок та ін. У списку використаних джерел також знаходимо чимало художніх творів про І. Багряного, матеріал яких допоможе вчителю зробити свої уроки яскравими, дискусійними та неповторними (Д. Павличко, І. Качуровський, Є. Білоусов, О. Шугай, П. Маляр та ін.).

Книга зручна в користуванні, дає відповіді на актуальні питання реалізації шкільної літературної освіти.

Варто відзначити художнє оформлення посібника. Зроблена в небесних тонах палітра обкладинки заворожує на приємну подорож у творчу лабораторію письменника, на ній портрет І. Багряного, зразки видань його творів і звичайно слова самого письменника, які по праву можна вважати афоризмом: “Ми є. Були. І будемо МИ! Й Вітчизна наша з нами!”.

Рекомендуємо, ураховуючи захоплення сучасної шкільної молоді комп'ютером та Інтернетом, доповнити банк завдань для самостійної роботи такими, при виконанні та демонструванні яких учні могли б

використовувати мультимедійні засоби. Доцільно також подати електронні адреси сайтів, на яких розміщені твори І. Багряного та літературознавчі матеріали про нього.

У цілому рецензований навчальний посібник достатньо повно й науково точно висвітлює основні питання вивчення творчості І. Багряного в середніх навчальних закладах різного типу. Він, на наше переконання, буде корисним для вчителів-словесників, студентів і магістрантів філологічних факультетів спеціальності “Українська мова і література”, ним можуть послуговуватися також шкільні організатори позакласної роботи, бібліотекарі та всі, кому не байдужі рідна мова та красне українське письменство. Переконана, що підручник допоможе студентам у підготовці до заліків, іспитів, зорієнтує у виконанні різного виду письмових робіт та організації самостійної роботи. Для глибшого опрацювання окремих питань студенти можуть звернутися до рекомендованого списку джерел. Посібник зорієнтує самоствердження кожного свідомого студента як гідного спадкоємця своїх попередників в утвердженні та популяризації рідного слова, як представника нації, причетного до великих набутків, якими є твори Івана Багряного.

Відомості про авторів

Акулова Надія Юріївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Атрошенко Ганна Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Бабич Дар'я Володимирівна – студентка III курсу філологічного факультету Запорізького національного університету.

Білоstinна Віра Володимирівна – магістрант спеціальності “Філологія. Українська мова” Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Бондар Юлія Володимирівна – асистент кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Ващенко Юлія Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Веретюк Тетяна Володимирівна – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного університету імені Г. С. Сковороди.

Вірченко Тетяна Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Галич Артем Олександрович – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Галич Олександр Андрійович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”, директор Східного філіалу Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

Голова Ксенія Костянтинівна – магістрант кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Грищенко Ірина Василівна – кандидат філологічних наук, докторант кафедри фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Єгорова Юлія Миколаївна – аспірант Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Зайдлер Наталія Василівна – кандидат філологічних наук, доцент Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Карачова Дар'я Володимирівна – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Кизилова Віталіна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Козлов Роман Анатолійович – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Копйцева Людмила Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Кропивко Ірина Валентинівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Куцевол Ольга Вікторівна – аспірант кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Лаврусенко Марія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Майборода Наталія Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри філології ПВНЗ “Донецький інститут соціальної освіти”.

Пінчук Тетяна Степанівна – кандидат філологічних наук, професор, декан факультету української філології ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Пустовіт Валерія Юріївна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Сироватська Марина Ігорівна – аспірант кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Стасик Микола Васильович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Запорізького національного університету.

Усова Анжеліка Юріївна – аспірант Криворізького національного університету.

Фоменко Віра Григорівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та методики її викладання ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

Частакова Надія Сергіївна – аспірант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Шарова Тетяна Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Наукове видання

ВІСНИК

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Частина II

Відповідальні за випуск:

проф. Галич О. А.,
доц. Бойцун І. Є.

Коректор: Калина Н. Ю.

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. 23,72. Наклад 200 прим. Зам. № 26.

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.