

ISSN 2227 – 2844

# ВІСНИК

---

ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

---

**№ 4 (263) ЛЮТИЙ**

---

**2013**

# **ВІСНИК**

## **ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

---

### **ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ**

**№ 4 (263) лютий 2013**

#### **Частина I**

Засновано в 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

Журнал включено до переліку видань реферативної бази даних  
„Україніка наукова” (угода про інформаційну співпрацю  
№ 30-05 від 30.03.2005 р.)

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради  
Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(протокол № 6 від 24 січня 2013 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 **Бровко О. О.,**

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

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

доктор філологічних наук, професор **Єгоров Б. Ф.,**

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

доктор філологічних наук, професор **Садомська Н. Д.,**

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

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

доктор філологічних наук, професор **Шестопалова Т. П.,**

доктор філологічних наук, професор **Штайнер І. Ф.**

**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, правє й лівє) — 3,8 см; верхній колонтитул — 1,25 см, нижній — 3,2 см. У верхньому колонтитулі зазначається: Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № \*\* (\*\*\*), 2013.

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 „Список використаної літератури” або після слів „Список використаної літератури 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 не менше 8 рядків українською, російською та англійською мовами із зазначенням прізвища, ім’я та по-батькові автора, назви статті та ключовими словами (3 – 5 термінів). Стаття повинна супроводжуватися рецензією провідного фахівця (доктора, професора).

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

## ЗМІСТ

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

1. <b>Бровко О. О.</b> Сучасний роман-антиутопія: луганська версія .....	5
2. <b>Галич О. А.</b> Постать Олександра Корнійчука в псевдомемуарах Віктора Некрасова .....	12
3. <b>Макєєв О. О.</b> Дослідження конструкції „mise en abyme”: історіографія питання .....	19
4. <b>Назарець В. М.</b> Теоретичні питання жанрово-родової належності послання .....	24
5. <b>Тищук Д. С.</b> Асоціонім як троп: специфіка інтелектуальної природи .....	32

### Регіональна література: теоретичний, історико-літературний, компаративний, методичний аспекти дослідження

6. <b>Бондар Ю. В.</b> Жанрові особливості мемуарних творів Пантелеймона Куліша .....	40
7. <b>Клеймьонова І. О.</b> Прийоми живописно-пластичного портретування у спогадах Тереня Масенка .....	50
8. <b>Ковпик С. І.</b> Поетика сапористичного в оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка .....	59
9. <b>Кравченко О. Л.</b> Спогади М. Галич і Б. Антоненка-Давидовича про Є. Плужника .....	67
10. <b>Куцевол О. В.</b> Реалізація концепту ленініани в трилогії Юрія Шовкопляса „Людина живе двічі” .....	74
11. <b>Максименко О. Л., Сиротенко В. П.</b> Розширюючи літературні горизонти: маловідомі твори П. Трейдуба та Б. Горбатова .....	80
12. <b>Рева Л. В.</b> Наративна структура оповідань В. Підмогильного .....	88
13. <b>Хом'як Т. В.</b> „Я син твій, нене Україно, народу парост я твого...” (характер ліричного героя в поезії І. Манжури) .....	96
14. <b>Шарова Т. М.</b> Кость Гордієнко: художні обрії творів митця .....	104

### **Інтерпретація літературних творів**

15. **Гавриш І. П.** Художні пошуки М. М. Цуканової в жанрі роману ..... 111
16. **Жила Н. В.** Засади циклізації книги „Перед метаморфозою” Е. Штрітматтера ..... 119
17. **Кизилова В. В.** Ігровий стиль як засіб актуалізації іронічного бачення дійсності у пригодницько-фантастичній повісті Ксенії Ковальської „Канікули прибульців із Салатти” ..... 127
18. **Лепьохін Є. О.** Роман „Американська мрія” Нормана Мейлера як один із взірців американського естетичного екзистенціалізму ..... 136
19. **Новохатский Д. В.** Альтернативно-историческая природа романа Роберта Харрриса „Фатерланд” ..... 143
20. **Руденко А. С.** Внутрішня мова або „потік свідомості” як одна з центральних форм зображення дійсності в романі М. Делібеса „П’ять годин з Маріо” ..... 152
21. **Цєпа О. В.** Авторське осмислення національно свідомих сучасників і нащадків (на матеріалі поезій Тараса Шевченка 1837 – 1847 років) ..... 160
22. **Шаталова І. О.** „Шарітка з Рунгу” Валерії Врублевської як синтез жіночої прози і традицій художньо-біографічного письма ..... 168
23. **Шевєрдіна А. П.** Концепція особистості українських митців у збірці біографічних есе Яреми Гояна „Присвята” ..... 173
24. **Яковенко Г. О.** Феномен Патриції Килини в колі поетів Нью-Йоркської групи ..... 180
25. **Яценко О. О.** Тип жінки-борця козацької доби в українській літературі XIX – XX ст. .... 187

### **Журналістика, видавнича справа та рекламна діяльність на Сході України**

26. **Сізова К. Л.** Міський глянцевиий журнал: нові шляхи розвитку регіональної преси ..... 196
27. **Хаджі Мухаммад Хідер Мавлюд.** Роль спортивної періодики України та Іракського Курдистану кінця XX – початку XXI ст. у процесах державотворення ..... 202
28. **Якименко Л. М.** Публіцистичний доробок Надії Суровцової ..... 208
- Відомості про авторів** ..... 218

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

УДК 821.161.1 – 31.09 : 7.038.51

**О. О. Бровко**

**СУЧАСНИЙ РОМАН-АНТИУТОПІЯ: ЛУГАНСЬКА ВЕРСІЯ**

Переконструювання фрагментів історичного буття продовжує привертати увагу як істориків, так і письменників та літературознавців. „Протягом останніх кількох десятиріч, – пише Е. Доманська, – історія як дисципліна, що виробляє обов’язкове знання, була об’єктом критики збоку дослідників, які репрезентують авангардні напрямки сучасної гуманітаристики (конструктивізм, деконструкція, текстуалізм, наративізм, новий історизм). Ця критика була спрямована, зокрема, проти класичної концепції істини, об’єктивності історичного знання та „прозорого” розуміння джерела” [1, с. 14].

Твердження про нове прочитання, реінтерпретацію історичних подій, міфологізацію минулого в масовій свідомості, спроби переписування або творення альтернативної історії впродовж останніх років залишаються предметом дискусій істориків різних країн і є виявом загального стану гуманітаристики межі ХХ – ХХІ ст.

Актуальні питання міфологізації історичної свідомості, ідеологічної практики поширення наративних версій історичних фактів не один раз опинялися в центрі дискусій [2 – 5]. Зокрема, різні аспекти такого перегляду й осмислення історичного матеріалу висвітлено в роботах О. Лобіна, Д. Володихіна, В. Новикова, І. Чорного, М. Лисакової, Б. Ланіна, Ю. Арської, В. Халізева, Ю. Шатіна, О. Еткінда та інших авторів. Проблема ревізії історії сучасною художньою літературою та письменницькі версії ймовірного майбутнього продовжують привертати увагу дослідників.

Метою пропонованої студії є спроба поглянути на роман-антиутопію луганського автора Г. Боброва „Епоха мертвонароджених” у контексті інших версій альтернативного моделювання історії в сучасній літературі. Матеріалом для роздумів обрано твори, що дають змогу простежити найбільш поширені, на нашу думку, моделі кореляції історичної та художньої свідомості. Частина з них має художню цінність, частину вважають передусім текстом-провокацією, орієнтованою на масового читача, або пропагандистським проектом.

Відоме зображення альтернативної Росії в романі В. Аксьонова „Острів Крим” (1979, 1981). „Фатерланд” (1992) – роман-трилер англійського письменника Р. Харріса, який розповідає про події 1964 року після перемоги Третього рейху. Можливій війні СРСР і Японії присвячено твір Н. Сорде „Апельсини Ялти” (1996). С. Штирлінг у жанрі антиутопії вибудовує версію історії нацистського майбутнього у „Марші через Грузію” (1991). С. Корнвелл пропонує модель світового панування Третього рейху у творі „Філадельфійський експеримент II” (1992). У паралельній дійсності, де переміг нацизм, перебуває героїня повісті Д. Куїнна „Після Дахау” (2001). М. Фарнеті у творі „Нова імперія Сходу” (2006) уявляє Італію як наддержаву від Ефіопії до Уральських гір, що разом із Британією і США перемогла Радянський Союз.

Чимало авторів звертаються до гротескної манери письма, фольклорно-анекдотичних традицій в осмисленні історичних альтернатив, як В. Кожелянко у свідомо провокативному романі „Дефіляда” (2000).

Роман О. Громова „Ісландська карта” (2006) написано в жанрі не тільки альтернативної історії, а й альтернативної географії. На початку ХХІ ст. російська монархічна держава змагається за глобальний вплив із Німеччиною, Великобританією та Францією. Карта світу в романі О. Громова суттєво відрізняється від справжньої, адже на ній немає ані Північної, ані Південної Америки, а всю цю територію охоплює океан [8].

У літературно-критичних студіях наявні діаметрально протилежні погляди на такі тексти: від думок про домінування альтернативних художніх версій історичного минулого в сучасній літературі до повного неприйняття такого підходу. Особливо гострі оцінки викликали твори двох тематичних груп. По-перше, це тексти, де картина ймовірного майбутнього вибудовується не за принципом антиутопії, а постає як версія можливого Ельдорадо. Так, С. Абрамов у повісті-фантазмагорії „Тихий ангел пролетів” (1999) змальовує Росію після поразки Німеччини як демократичну державу західного зразка. Схожі настрої спостерігаємо в романі А. Лазарчука „Інше небо” („Иное небо”) (1993).

По-друге, поділ карти України, візуалізований у ЗМІ в ході виборчої кампанії 2004 р., має свої літературні версії. Як відомо, ще О. Ірванець у романі „Рівне / Ровно (Стіна)”, а також Д. Губенко у повісті „Сходославія” та інші автори намагалися спрогнозувати проблеми, спричинені розігруванням політичної карти. Широкого розголосу набули проекти Г. Савицького „Поле бою – Україна. Зламаний тризуб”, С. Бунтовського та М. Калашникова „Незалежна Україна. Крах проекту”, Ф. Березіна „Війна 2010. Український фронт”, Г. Боброва „Епоха мертвонароджених”.

Особистий досвід Г. Боброва, безсумнівно, став основою для відображення бойових дій у романі „Епоха мертвонароджених”, написаному 2005 – 2007 року в Луганську [7]. Незаперечною є

обізнаність Г. Боброва щодо військової техніки та видів зброї, про що свідчать чисельні примітки до роману („АМВешка”, „КПВТ” „РПГ - 7”, „Кончар”, „ПК”, „АТС”, „СВД” – „ТКСВ”, РПО „Шмель” „АКМ” / „АКМО”, „БПЛА”, „РЛС” тощо). Сповнений текст і військового сленгу („подствольник”, „розгрузка”, „пиджак”, „махровые”, „контрабас”, „стройбатиться” та ін.), жаргонної, а також ненормативної лексики. Відчувається відгомін оповідань цього автора на близьку йому тему війни в Афганістані.

Роман „Епоха мертвонароджених” анований як найкраща антиутопія на тему громадянської війни в Україні. За авторською моделлю ймовірних подій причиною збройного конфлікту стала русофобська політика „помаранчевих”. Протистояти „западенцям”, яких підтримує НАТО, здатна тільки Східна Малоросія, мешканці якої відповідають окупантам партизанською війною. „Мы кротами зарылись на линии гостиница „Турист” – автобаза УВД – Острая Могила и, из последних сил вцепившись обломками зубов в плавящийся бетон подвалов и развалин бывшего ВАУШа, стоим с упорством защитников Брестской крепости у последних рубежей прикрытия трассы Краснодар – российская граница” [7].

Роман викликав суперечливі оцінки, висловлені передусім на інтернет-форумах, де спроби літературно-критичного поцінування межують із висновками суспільно-політичного характеру.

Читач відчуває авторський біль через прийдешню епохою мертвонароджених як можливий сценарій майбутнього, сповненого політичними пристрастями й ідеологічними баталіями, небезпеку, яку несе розпалювання міжетнічних конфліктів в будь-якій країні. Журналіст Деркулов, захоплений виром партизанської війни, усвідомлює глибину не тільки політичної, а й духовної кризи: „Братъ – так все, везде и сразу! И одна икона – зеркало! Вот и все секреты, брат. Да и всегда так было... – Больше стало, друг, сейчас” [7].

Ці думки увиразнює натуралістичність згаданої головним героєм сцени на зупинці біля луганського торговельного комплексу „Будинок одягу” („Советская! Ты должен помнить эту улицу. Три шага до „Перника” и „России”. Центровее только площадь Героев Великой Отечественной войны, через одну остановку”): „Бери от жизни все” – это механизм порабощения нового века. Еще чуть-чуть, и штыки уже не понадобятся: как только в мобильники вмонтируют компьютер, телефон станет показывать кино и ТВ в реал-тайме да сравняется по цене с блоком сигарет – тогда обойдутся вообще без армий. К пиву, что даже и не пиво теперь, а какая-то сбивающая шары слабоалкоголка, уже всех приучили, как к норме, даже детей. Проповедники всех мастей уже давно у нас – стадами пасутся. Да и вообще... Нищая страна, в которой земными богами являются охмелевшие от вседозволенности чинуши и достигшие вершин потребительского рая мелкие лавочники, в то время как ведущие журналисты областного масштаба прозябают, в лучшем



случае, на триста баксов в месяц, – обречена по определению. Войны теперь ведут не полководцы – то хохлы поторопились, а те, кто на общественное мнение влияет. Недолго осталось ждать... Вэлком в эпоху модернизированного неокOLONIALИЗМА. Пендосы, на своем большом острове, по-прежнему рулят туземцами... И горе побежденным! Вот он – новый Рим..." [7].

У передостанній сцені романі в розмові з Душаном Деркулов озвучує свій вибір:

„ – И ты решил теперь сдаться? Вместо борьбы?!

– Нет, Душан! Нет!!! Я решил лишить их самой сути этой битвы. Главного приза – ради чего их кукловодами все и затеяно... Решил спасти свою бессмертную душу" [7].

Однак не стільки ці ідейні акценти домінують у творі. Попри спроби автора увиразнити безперспективність громадянського протистояння, наголосити на чоловічій дружбі, яка витримує випробовування війною, проєкції пережитого в Афганістані на бойові дії, перенесені на реалії Луганщини (простір роману сповнений знайомих топонімів: Урало-Кавказ, Сутоган, Краснодар, Сіверськодонецьк, Родаково, Врубівка, Кременна, Красний Луч, Антрацит, Лисичанськ, Рубіжне, Новоайдар, Городище, Станиця, Алчевськ та ін.), яскраві краєзнавчі деталі; у діалогах роману увиразнено думки про загальну шкідливість прояву національної ідентичності.

Як відомо, Ю. Лотман писав, що дослідник, який шукає ідею в окремих цитатах, нагадує людину, яка, дізнавшись, що будинок має план, руйнує споруду в його пошуках. Справа ця марна, адже план не міститься в окремих цеглинках. Він реалізований у пропорціях будівлі, він – ідея архітектора. Закони жанру антиутопії передбачають загострення суспільно-політичної проблематики, однак міркування, вкладені в уста персонажів роману, передусім головного героя Кирила Андрійовича Деркулова – потік відвертої українофобії. Деркулов озвучує авторську позицію: „...постулювати... На чем стоят потом до последнего" [7]. Таких аргументів на підтвердження розпалювання антиукраїнських настроїв у тексті предостаньо.

„– Первое – украинцев, как нации, не существует. Второе – все считающие себя украинцами – обманутые русские. Следующее. Украинский язык – это сознательно исковерканный русский с массовой примесью инородных слов. Дальше: обман длится не одно столетие, направлен на раскол русских, как нации, и отрыв от России исконных территорий – ее исторического сердца. И последнее: каждый свидомый украинец – предатель!

– Всё?

– Всё! Остальное – производное от базы.

– Вот за это тебя и повесят...

– За это – готов быть повешенным..." [7].

І тут автор не стримує власних емоцій, серед яких переважає саме

відверта зневага до власної держави. Ідеться не про окремі цитати, а про антиукраїнський дух, який має різні вияви. Це і навколо лінгвістичні пасажі на зразок реплік про лисицю, Шекспіра та записи в паспортах тощо, і вкраплення в текст фрагмента „Гимна Нэпокори”, початок і мелодія якого збігаються з Гімном України, і низка жаргонізмів, наприклад: „эсэсовские” (жарг.) – „презрительное наименование, произошедшее от аббревиатуры самоназвания „Січові Стрільці” добровольческих полков (куренів) Республики Галичина, поддерживающей ЦУР по всему спектру вопросов” [7]. І це, на нашу думку, не стільки художньо вмотивовані літературні прийоми, а радше вияв авторської позиції.

Г. Бобров відомий претензійними навколо літературознавчими студіями, а саме, виданою у співавторстві з К. Дерев’янко та М. Грековим опусом про Т. Шевченка, та останнім трактатом, присвяченим Лесі Українці, який сколихнув громадськість України. Автотекстуальні перегуки з цими працями спостерігаємо і на сторінках „Епохи мертвонароджених”: „Ладно, история – по сто раз переписываемая наука. Возьмите культуру... <...> Почему хохлов не смущает, что все три столпа – бесноватые мракобесы?!” [7].

„– Ты про менталитет – забыл...

– Было бы что забывать! В одном наперстке поместится... Что культура, что мировоззрение – мелкая убогая задрота! Сама „мова” всю жизнь была и остается языком села! Одним словом – хуторское, местечковое, кумовское крысятничество. „Моя хата с краю” – центральная мировоззренческая доктрина... Да вообще, не углубляясь, вслушайтесь в само название – Окраина, окраинцы, окраинная культура. Культурная обочина. Страну неправильно назвали. Правильно – Маргиналия. Понимаете?!” [7].

Загалом викликає подивування зухвалість автора, який, декларуючи небезпеку „русофобської політики”, дозволяє собі висловлювання на зразок: „Вопрос даже не в уродстве этого – который языком вдруг провозгласили – у\*\*\*щного (нецензурна лайка – О. Б.) диалекта. Вопрос в отрыве, с мясом, целого куса народа. Помните кучмовскую „Украина не Россия”. Вот в чем фишка! Все направлено на отстройку, на отторжение от общности. Любая тема хороша, хоть Мазепа, хоть голодомор, хоть бандеровцы. Что угодно! Но главное – язык, почему им и задирали сверх всякой меры” [7].

Як бачимо, декларуючи свободу від „кукловодів” та усвідомлення ролі пропаганди, герой Г. Боброва успішно перетворюється на рупор декларацій, оцінити антидержавницький характер яких, мабуть, є справою фахівців не стільки літературознавчої галузі.

В оповіданні сучасного сербського письменника В. Ч. Казимира „Певне судження про Візантію” образно окреслено імовірний подальший діалог між історичними й літературними наративами: „Таким чином, величезну порожнечу поміж далекими світами минувшини і нами усе

більше й більше починають заповнювати флюїдні диваки сакрального вигляду. Сморід склепів, страх лікарень і попеляста барва античності є справою літератури. І якої літератури!” [8, с. 118].

Чи є справою літератури, називатися якою в останні роки претендує все більше різнорідної продукції, спекуляція на подіях минулого, наприклад, захоплене моделювання утопічної країни Сонця, побудованої після перемоги Німеччини, а не СРСР у 1945 році? Чи є справою літератури нестримне бажання автора вилити на читача потік ненависті до всього українського (тобто, за Г. Бобровим, „українського”)? І де закорінені джерела такого „флюїдного простору” тексту Г. Боброва, у якому незначні, але все-таки наявні позитивні моменти роману-антиутопії нівелюються декларованою українофобією, сповненою бруталної лайки?

Можна продовжувати ігнорувати цей факт, але „Епоха мертвонароджених”, разом з іншими творами члена Спілки письменників Росії та його співавторів увійшла до частини літературної карти Луганщини (принаймні як предмет розмови). Слід зауважити, що в сучасній літературі концепт карти набуває різних акцентів. Цікавими є думки про відмінності карти в семіотичному, вербальному сенсі від географічного світу як території („Карта не є територія” А. Коржибські, „Карта перечитування” Г. Блума, „Карта і територія” М. Уельбека). Епоха мертвонароджених сприймається як симулякр розіграної політичної карти, закоріненої в політологічно-медійний дискурс, продукт масового письменства, далекий від справжньої літератури. Роман луганського автора Г. Боброва за своїми ідейно-настроями домінантами разом із „літературознавчими” пошуками цього автора становить політизований тенденційний метатекст, сповнений антиукраїнських настроїв та великодержавного пафосу.

Загалом у результаті огляду творів, об’єднаних спробою альтернативного моделювання та інтерпретації історичних подій, виявлено наступне:

1. Подієвий конструкт може розгортатися як версія іншого ходу історичних подій. Зокрема, низку творів зосереджено на тому, яким би було життя у світі за умов збереження Росією статусу монархії, перемоги Німеччини у Другій світовій війні, руйнування цілісності України тощо.

2. Елементи гри і фантастики стають продуктивними засобами художньої організації творів історичної тематики. Тут пріоритетним є введення в структуру художнього тексту псевдодокументів, карт вигаданих, імовірних або реальних територій тощо.

3. Ідеться про наявність двох тенденцій моделювання альтернативної історії: переміщення в часі і просторі – катастрофізм, утілений переважно в жанрі антиутопії суспільно-політичної проблематики, і фантасмагорія, іронія, вільна гра з історичними фактами й фіктивними відомостями.

4. Фантастичні версії минулого й гіпотетичного майбутнього продовжують поставати у творчій уяві письменників, які пропонують тексти різного художнього рівня, частина з яких – пропагандистський продукт, який грає на емоціях реципієнтів.

Предметом подальших досліджень може стати аналіз сучасних антиутопій та міфологізація суспільної свідомості, відображена в літературі різної художньої якості.

#### **Список використаної літератури**

1. **Доманська Е.** Історія та сучасна гуманітаристика : дослідження з теорії знання про минуле / Ева Доманська ; [перекл. з польськ. та англ. В. Склокін / ред. В. Склокін і С. Троян]. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 264 с.
2. **Володихин Д.** Антиквары против мифотворцев / Дмитрий Володихин // Знамя. – 2006. – № 10. – С. 162 – 167.
3. **Володихин Д.** Не разогнать ли нам артель „Напрасный труд”? // Родина. – 2007. – № 2. – С. 2 – 6.
4. **Черный И.** „Ах, обмануть меня нетрудно, я сам обманываться рад” / Игорь Черный // Знамя. – 2006. – № 3. – С. 139 – 150.
5. **Лобин А.** О путях развития исторической прозы в русской литературе начала XXI века [Електронний ресурс] / Александр Лобин. – Режим доступу : <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/lobin.htm>.
6. **Громов А.** Исландская карта / Александр Громов. – М. : ЭКСМО, 2006. – 448 с.
7. **Бобров Г.** Эпоха мертворожденных [Електронний ресурс] / Г. Бобров. – М. : Яуза, Эксмо, 2008. – Режим доступу: <http://www.fenzin.org>.
8. **Казимир В. Ч.** Певне судження про Візантію / Велимир Чургус Казимир // Дам'янов С. Антологія сербської постмодерної фантастики. – Л. : Піраміда, 2004. – С. 116 – 135.

#### **Бровко О. О. Сучасний роман-антиутопія: луганська версія**

Метою цієї статті є спроба розглянути роман-антиутопію луганського автора Г. Боброва „Епоха мертвонароджених” у контексті інших версій альтернативного моделювання історії в сучасній літературі. Матеріалом для спостережень слугують твори, що дають змогу простежити найбільш поширені, на нашу думку, моделі кореляції історичної і художньої свідомості. Частина з них має художню цінність, частину вважають передусім текстом-провокацією, орієнтованою на масового читача.

*Ключові слова:* роман-антиутопія, альтернативне моделювання, історія, інтерпретація.

**Бровко Е. А. Современный роман-антиутопия: луганская версия**

Целью этой статьи является попытка рассмотреть роман-антиутопию луганского автора Г. Боброва „Эпоха мертворожденных” в контексте альтернативного моделирования истории в современной литературе. Материалом для наблюдений служат произведения, предоставляющие возможность проследить наиболее распространенные, по нашему мнению, модели корреляции исторического и художественного сознания. Часть из них имеет художественную ценность, часть считают прежде всего текстом-провокацией, ориентированной на массового читателя.

*Ключевые слова:* роман-антиутопия, альтернативное моделирование, история, интерпретация.

**Brovko O. O. Modern antiutopia novel: the Lugansk version**

The goal of this article is the attempt to review antiutopia novel „Epokha mertvorozhdennykh” by G. Bobrov. This novel considers in the context of the another versions of the alternative analogue formation in the modern literature. The research is based on novels which let to us identify the most popular models of correlation of historical and artistic consciousness. The part of them has an artistic value but another part is the provocative lyrics which aimed at the general reader.

*Key words:* antiutopia novel, alternative analogue formation, history, interpretation.

Стаття надійшла до редакції 09.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Галич О. А.

УДК 821.161.1 – 94.09

**О. А. Галич**

**ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА КОРНІЙЧУКА  
В ПСЕВДОМЕМУАРАХ ВІКТОРА НЕКРАСОВА**

Творчість видатного російськомовного письменника-дисидента Віктора Платоновича Некрасова, автора знаменитого роману „В окопах Сталинграда” (1946), що своїм народженням і багатолітнім проживанням був безпосередньо пов’язаним з Україною, досі є ще не достатньо вивченою. Народився він у Києві 4 (17) червня 1911 року. 1936 року закінчив архітектурний факультет Київського будівельного інституту.

Одночасно навчався в театральній студії, що згодом дало можливість працювати актором і художником у російських театрах Вятки, Владивостока і Ростова-на-Дону. Майбутній письменник був учасником Великої Вітчизняної війни, мав бойові нагороди. Після згаданого роману, написаного по свіжих слідах війни, відзначеного в 1947 році Сталінською премією, у нього з'явилися повісті „У рідному місті” (1954), „Перше знайомство” (1958), „Кіра Георгіївна” (1961), збірки оповідань „Вася Конаков” (1961), „Друга ніч” (1965), публіцистичні твори. За подорожні нариси, що друкувалися після поїздки по країнах Західної Європи і Сполучених Штатів Америки і відображали життя в низці держав старого світу та США, В. Некрасова звинуватили в плазуванні й запобіганні перед Заходом. Пізніше за звинуваченнями в ідеологічних збоченнях його виключили з партії й почали політично переслідувати. „Розглядали на парткомі справу Некрасова [Віктора]. Тяжка була розмова. В усіх розуміннях тяжка. Цілу ніч після того не спав. Як нам жити далі? Коли сьогодні вже гуманізм стає лайкою... Чи не наступає затемнення умів?” [1, с. 36], – залишив з цього приводу в щоденнику Олесь Гончар далеко не риторичні питання. У вересні 1974 року гнаний і переслідуваний владою Віктор Некрасов змушений був залишити Радянський Союз, виїхавши спершу до Лозанни (Швейцарія), а потім – до Франції, де прожив понад два десятиліття до самої смерті 3 вересня 1987 року. Про твори В. Некрасова, надруковані в роки еміграції в Парижі, Франкфурті-на-Майні, Лондоні, „Записки зевачи” (1975), „Взгляд и ничто” (1977), „По обе стороны стены” (1978 – 1979), „Из дальних странствий возвратясь...” (1979 – 1981), „Сталинград” (1981), „Саперлипотет, или Если бы да кабы, да во рту росли грибы” (1983), „Маленька печальная повесть” (1986), досі написано зовсім мало. Практично, зроблені лише перші кроки у фаховому аналізі його оповідання „Пограбування століття, або Бог правду бачить, та не скоро скаже”, що було створено незадовго до від'їзду київського письменника в еміграцію до Франції в 1974 році. Чи не єдиний виняток становить стаття Т. Свербілової, надрукована в журналі „Слово і час”, у якій аналізуються твори, видані за рубежем, у тому числі й згадане оповідання. Дослідниця наголошує, що „твори, написані за кордоном, мають незвичну жанрову структуру: це поєднання подорожніх записок і вражень від європейських країн та людей з мемуарами про київське життя й київські зустрічі, різновид так званої ліричної прози 60 – 70-х рр. минулого століття, яку вирізняли, зокрема, у радянській літературі” [2, с. 54].

Актуальність даної публікації полягає в тому, що автор розглядає назване вище оповідання В. Некрасова як квазі-мемуарний твір, повністю побудований на містифікації. Схоже, що такої ж думки дотримувався й В. Анісімов, автор невеличкої передмови до публікації праці В. Некрасова. Він слушно зазначав, що в тексті письменника „головний принцип справжньої творчості тут явлено якомога випукло: так не було,

але так цілком могло бути” [3, с. 110]. Тобто, мова йде про те, що незважаючи на наявність постатей реальних героїв, відтворених в оповіданні, подій, що розгортаються в цілком реальному місті, – столиці тодішньої Радянської України – Києві, сюжет твору є повністю вигаданим, побудованим на бурхливій фантазії, домислі на вимислі, тобто fiction. Це нагадує відомі погляди давньогрецького мислителя Аристотеля, який першим відзначив важливу роль художнього вимислу, домислу і фантазії у творчому процесі. Він розумів різницю між художнім і науковим мисленням. Поезія говорить „не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче” [4, с. 67]. Історію Геродота теж можна було б викласти віршами, проте вона все одно залишилася б історією, бо поет говорить про те, що могло статися, а історик про те, що сталося.

Автор статті ставить за мету довести, що у випадку з твором В. Некрасова „Пограбування століття, або Бог правду бачить, та не скоро скаже”, ми маємо справу не з мемуарним твором, а справді художнім, який лише імітує справжні мемуари, які належать до літератури non fiction.

Реальні образи героїв оповідання В. Некрасова (самого автора, письменників Олександра Корнійчука, Василя Козаченка, Віктора Кондратенка) нагадують симулякри постмодерністів. „Ж. Бодріяр вбачав у симулякрах наслідки кібернетичної симуляції, процес формування гіперреального за допомогою фіктивних копій дійсності, позбавлених власних реалій” [5, с. 394]. Не забуваймо, що мемуари – це специфічне метажанрове утворення, в основі якого знаходиться суб’єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху конкретно-історичної постаті, здійснене письменником у художній формі із залученням ним справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду з внутрішнім світом своїх героїв, соціальною та психологічною природою їхніх учинків. Спогадам обов’язково притаманна суб’єктивність. Однак, оскільки герої В. Некрасова є симулякрами, то для їхнього зображення характерним є спотворення дійсності, її гіпертрофоване викривлення, що тяжіє до абсурду, починаючи від зовнішнього вигляду головного персонажу, його дій і вчинків й закінчуючи повною втратою ним зв’язків з навколишньою реальністю.

Т. Свербілова визначає жанр твору В. Некрасова як „гротескно-фантастичний есей” [2, с. 55]. Справді, у творі є й елементи фантастики, їдкої сатири, сарказму, пастишу; для нього характерна досить вільна композиція, однак все ж за жанром, дивлячись на його невеличкий обсяг, малу кількість героїв, відтворення практично всього декількох епізодів – відвідин автором відомого радянського культового драматурга О. Корнійчука, зустрічі в парткомі Спілки письменників з її керівниками В. Козаченком і В. Кондратенком, розмови з О. Корнійчуком на пляжі і нарешті отримання пакета від нього – це оповідання, що імітує спогади

В. Некрасова про одного з найбільш одіозних і впливових письменників Радянської України, з яким він тривалий час був особисто знайомим, оскільки саме О. Корнійчук очолював Спілку радянських письменників України, коли до неї було прийнято автора одного з перших у СРСР романів про Велику Вітчизняну війну „В окопах Сталинграда”.

Уже в зав’язці оповідання постає неореалістичний портрет елітного радянського класика в останні роки його життя, що репрезентував певний соціальний тип високопоставленого представника творчої радянської номенклатури: „Він постарішав, обрешкнун, злегка якомсь обліз – я давно його не бачив, років чотири, не менше. На ньому була з найтонкішою замші, очевидно, японська куртка на блискавці, на ногах капці. У руках окуляри. На негритянських губах грала вже багато років знайома мені фальшиво-привітна посмішка” [3, с. 110]. Після того, як автор тикнув О. Корнійчука пістолетом під ліве ребро, вираз обличчя драматурга став суттєво змінюватися, поступово набираючи натуралістичних рис: „Уперше в житті я побачив, як людина на очах блідне. Звичайно рожеве й гладке (зараз дещо менш гладке, ніж раніше) обличчя його з рожевого стало попільнастим, потім просто білим” [3, с. 111]. Під час другої зустрічі, що відбулася на пляжі, зовнішність О. Корнійчука знову набуває ознак натуралістичності: „Червоний і спітнілий, у повній викладці з краваткою і, звичайно ж, з депутатським значком на лацкані піджака” [3, с. 116]. Оця промовиста деталь – депутатський значок – засвідчує, з одного боку, приналежність О. Корнійчука до касти недоторканих, а, з іншого, в оповіданні В. Некрасова додає постаті високопоставленого радянського класика гротескних сатиричних рис.

Неореалістичне забарвлення має й інтер’єр помешкання О. Корнійчука: „Кабінет був таким, яким і повинен бути в нього. Багато книжок, письмовий стіл, на шафах глечики, фотографія дружини в офіцерській шинелі. Пару років тому десь тут же, поруч, висіла, ймовірно, його власна, усміхнена, разом з теж усміхненим Хрущовим, „з нашим дорогим Микитою Сергійовичем”, як він звичайно завжди говорив...” [3, с. 111].

Розмова в парткомі Спілки письменників з Козаченком і Кондратенком з приводу письмової скарги Корнійчука також подається в неореалістичній тональності: „Я сів і закурив, допитливо подивившись спершу на одного, потім на іншого. У Козаченка фізіономія стала зовсім круглою, як місяць, а я пам’ятаю, коли він був ще молоденьким, майже тоненьким. Кондратенко сидів у торці столу і складав учетверо якийсь папірець” [2, с. 113]. Автор своїм байдужим виглядом переконливо показав, що не має ніякого відношення до відвідин квартири Корнійчука, а його скарга є ознакою якоїсь психічної хвороби останнього, інакше навіщо було йому підписувати нову книгу „Шановному Вікторові в пам’ять нашої дружньої зустрічі. З любов’ю О. Корнійчук” [3, с. 112]. Автограф на власній книзі Корнійчук залишив у день пограбування,



поставивши на вимогу В. Некрасова дату на два дні вперед. Вона збігалася з датою розмови в парткомі Спілки і свідчила про дружні стосунки драматурга з автором оповідання. Автор передбачав, що його візит до Корнійчука матиме саме такі наслідки, а автограф на книжці буде свідчити саме на його користь.

Розв'язка псевдомемуарного оповідання В. Некрасова також несе в собі елементи гротеску, фантастики: „...Корнійчук, кажуть (це мені наш будинковий слюсар повідомив), оббив свої парадні двері зсередини броньованим листом в п'ять міліметрів і до вічка у дверях приробив при дзвонику фотоапарат, що автоматично робить знімок. (Про це розповів друг-фотограф із ВОКС'у, що проявляв йому плівку). А телефонний монтер клявся мені (щоправда після ста грамів), що за двадцять карбованців замінив йому спіральний шнур на телефоні на якийсь особливий, сталевий... Тепер він може спокійно спати” [3, с. 119]. Тобто, страхуючи себе від можливих і далі подібних візитів, Олександр Корнійчук технічно убезпечив себе на майбутнє.

Т. Свербілова схильна вважати твір В. Некрасова біографічним, для цього вона аналізує існуючі в сучасному літературознавстві, російському й західному, визначення: белетризована біографія, художня біографія, стилізована біографія, квазібіографія, псевдобіографія, супербіографія тощо. Очевидно, що жодне з цих жанрових визначень у даному випадку не годиться. Адже, крім справжніх імен самого автора, Корнійчука, Козаченка й Кондратенка, нічого реального в тексті твору немає. Тобто, не справджується закладене в самому терміні біографія – опис життя – значення. Зате більш переконливим є віднесення цього тексту В. Некрасова до мемуарів, адже описана в оповідання фантастична детективна історія нагадує спогади, щоправда спогади про те, чого не було насправді, а тому „Пограбування століття, або Бог правду бачить, та не скоро скаже”, є псевдомемуарним твором, що лише імітує документальний текст, тобто квазі-мемуарами.

Симулякризований світ псевдомемуарів В. Некрасова суттєво впливає на їхню змістову складову, вводячи до тексту неймовірні з точки зору правди життя події: збройне пограбування класика радянської літератури, примус його погодитися на неприйнятні для ортодокса умови – передачу дорогоцінностей у Фонд Миру, висунення опального О. Солженіцина на Ленінську премію, згоду домогтися звільнення дисидентів А. Сінявського й Ю. Данієля й присвоєння їм звання Героя Радянського Союзу, призначення І. Дзюби редактором журналу „Вітчизна” й обрання членом-кореспондентом АН УРСР. Як драматург, О. Корнійчук під тиском погоджується на неймовірне в тодішніх ідеологічних умовах: написати п'єсу, в якій засуджувався б панарабізм, а позитивним героєм мав бути тодішній міністр оборони Ізраїлю Моше Даян, якого в радянській пресі тих часів називали не інакше як яструбом. А ще Корнійчук дав згоду відмовитися від виступу на черговому з'їзді

письменників (досі такого не траплялося), що теж для нього було неймовірним.

Аналіз твору В. Некрасова переконує, що враховуючи все більшу популярність у літературі ХХ століття мемуарних творів, письменники активніше починають використовувати тексти, у яких імітуються спогади, що є підставою до віднесення їх до псевдомемуарів. Такий підхід, з одного боку, стимулює інтерес читачів до подібних творів, а з іншого, – примушує письменника шукати нові нестандартні рішення конфліктів. Саме таким є оповідання „Пограбування століття, або Бог правду бачить, та не скоро скаже”, яке хоча й із запізненням, але дійшло до свого читача.

Ця публікація є фрагментом великого монографічного дослідження, присвяченого вивченню квазі-документальної літератури в умовах глобалізації.

#### **Список використаної літератури**

**1. Гончар О. Т.** Щоденники : У 3-х т. : Т. 2 (1968 – 1983) – 2-ге вид, випр. / Олесь Гончар. – К. : Веселка, 2008. – 607 с. **2. Свєрбілова Тетяна.** Фантастична біографія радянського письменника як жанр масової культури (О. Корнійчук – герой гротескних мемуарів В. Некрасова) / Тетяна Свєрбілова // Слово і час. – 2011. – № 12. – С. 53 – 67. **3. Некрасов Виктор.** Ограбление века, или Бог правду видит, да не скоро скажет / Виктор Некрасов // Звезда. – 2005. – № 10. – С. 110 – 119. **4. Аристотель.** Поэтика / Аристотель. – М. : Гослитиздат, 1957. – 183 с. **5. Літературознавча** енциклопедія : у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 624 с.

#### **Галич О. А. Постать Олександра Корнійчука в псевдомемуарах Віктора Некрасова**

Аналіз твору В. Некрасова переконує, що враховуючи все більшу популярність у літературі ХХ століття мемуарних творів, письменники активніше починають використовувати тексти, у яких імітуються спогади, що є підставою до віднесення їх до псевдомемуарів. Саме таким є оповідання „Пограбування століття, або Бог правду бачить, та не скоро скаже”. Спогадам обов’язково притаманна суб’єктивність. Однак, оскільки герої В. Некрасова є симулякрами, то для їхнього зображення характерним є спотворення дійсності, її викривлення, що тяжіє до абсурду, починаючи від зовнішнього вигляду персонажу, його дій і вчинків й закінчуючи повною втратою ним зв’язків з реальністю.

*Ключові слова:* мемуари, псевдомемуари, fiction.

**Галич А. А. Личность Александра Корнейчука в псевдомемуарах Виктора Некрасова**

Анализ произведения В. Некрасова убеждает, что учитывая все большую популярность в литературе XX века мемуарных произведений, писатели активнее начинают использовать тексты, в которых имитируются воспоминания, что является основанием отнести их к псевдомемуарам. Именно таким есть рассказ „Ограбление века, или Бог правду видит, да не скоро скажет”. Для воспоминаний обязательно присуща субъективность. Однако, если герои В. Некрасова являются симулякрами, то для их изображения характерным есть искажение действительности, ее искривление, что тяготеет к абсурду, начиная от внешнего вида персонажа, его действий и поступков, и заканчивая полной потерей ним связей с реальностью.

*Ключевые слова:* мемуары, псевдомемуары, fiction.

**Halych O. A. The personality of Alexander Korneichuk in pseudo memoirs by Victor Nekrasov**

By analyzing the the works of V. Nekrasov which gain a lot of popularity in the XX century like memoirs, we can come to the conclusion that writers more often try to use some thoughts which can be led to pseudo memoirs. To this direction the work „Robbery of the century or the God sees then truth but tells not so soon” can be put. The thoughts must have subjection part. But if the heroes of Nekrasov can be fake so the author should change the reality for their description that leads to absurd beginning with the look of the character, his actions and finishing with the lost of reality.

*Key words:* memoirs, pseudo memoirs, fiction.

Стаття надійшла до редакції 13.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Бровко О. О.

УДК 821.133.1.09'06

**О. О. Макєєв**

**ДОСЛІДЖЕННЯ КОНСТРУКЦІЇ „MISE EN ABYME”:  
ІСТОРІОГРАФІЯ ПИТАННЯ**

Вивчення явища „mise en abyme” є актуальною теоретико-літературною проблемою, оскільки дає змогу поглибити розуміння сучасного мистецтва і прийомів його реалізації. Окремі спостереження подано в працях Л. Далленбаха, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, У. Еко, С. Феврі, В. Осипова та ін. „Mise en abyme” (з фр. „конструкція у вигляді прірви”) як предмет наукових досліджень цікавить культурологів, літературознавців, лінгвістів. Однак аналітико-синтетичне дослідження „mise en abyme” як складової мистецтва, її порівняльно-типологічний аналіз ще попереду. Актуальність роботи зумовлена інтересом до цієї конструкції в літературних текстах, фільмах і творах живопису з позицій структурно-семіотичного аналізу та міжмистецької взаємодії.

Мета пропонованого дослідження полягає у висвітленні особливостей розуміння та інтерпретації конструкції „mise en abyme” у французькому літературознавстві.

Матеріалом теоретичних узагальнень обрано праці Л. Далленбаха, С. Феврі та Ж. Рікарду, частина з яких введена до наукового обігу в нашому перекладі з французької мови.

У 1977 році з’являється робота Люсьєна Далленбаха „Le geste spéculaire. Essai sur la mise en abyme”, яка стала базовою для подальшого трактування дефініції „mise en abyme”. Учений зосередився на спробі визначити поняття так, щоб зробити його поліфункціональним та операційним.

На думку Л. Далленбаха, якому належить спроба типологічної характеристики „mise en abyme” [1], основними ознаками цього явища є його мета, величина й досяжність.

По-перше, критерієм побудови типологічного ряду модифікацій аналізованої конструкції є комунікативна стратегія. Висловлений роздум – це повернення, нагадування „результату продуктивного акту”. „Mise en abyme” вказує на „референційний обсяг розказаної історії” або текстовий „буквальний аспект осмисленої організації” [5]. Натомість роздум про висловлювання складається зі здобуття або формування контексту.

По-друге, виокремлено три істотні фігурні величини:

- проста редуплікація, яка складається з повідомлення елементарної подібності;
- повторна редуплікація або нескінченність, у якій фрагмент передбачає те, що включає твір;

– повторна редуплікація, що здається правдоподібною, у якій передбачаємо, що фрагмент включає твір, який його включає [1, с. 52].

По-третє, щодо критерію досяжності, то тут типологічно виокремлено три види „mise en abyme”, які відображають три форми невідповідності між поданою історією та її часовими вимірами:

– перспектива „mise en abyme”, що достроково відображає історію [1, с. 83];

– ретроспектива „mise en abyme”, що відображає завершену історію [1, с. 87];

– ретро-перспектива, що відображає історію, виявляючи подію прийдешню та подальшу за її місцем у розповіді [1, с. 89].

У першій структурній частині дослідження Л. Далленбах зупиняється на генезі поняття, у другій виробляє типологію розповіді, і в третій вдається до діахронічного вивчення цієї конструкції.

Звернімося докладніше до кожної з трьох частин його праці. Першу частину Л. Далленбах починає тим, що „... розглядає статут, який надає „mise en abyme” право на існування в літературі” [1, с. 16], тобто чудовий уривок Андре Жида з журналу 1893 року (видавництво Gallimard, 1948). Цей часто згадуваний, але не пояснений, фрагмент представляє складність, яку автор намагається скрупульозно з’ясувати. Перші зроблені кроки дають змогу представити наступне визначення „mise en abyme” – це анклав, що підтримує відношення подібності з твором, який її містить” [1, с. 18]. Далі дослідник відновлює живописні й літературні приклади, названі А. Жидом, щоб потім обґрунтувати хибність висновків свого попередника, оскільки „... ніщо з цих прикладів абсолютно не справедливо” [1, с. 15].

У другій частині, надихаючись лінгвістичною моделлю, Л. Далленбах розглядає три типи „mise en abyme” як тимчасове об’єднання різних напрямів у пошуку мінімальної єдності. Удаючись до схеми лінгвістичного зв’язку, дослідник обирає потрібний розподіл можливих роздумів, який закінчується наступним визначенням „... роздум – вислів, який посилає до формулювання, до вимови або до коду розповіді” [1, с. 62]. В останньому розділі, поданому в другій частині під назвою „Виникнення типів”, він помічає, що жодна з конструкцій не постає в чистому вигляді. Детальніше вивчаючи „режим” їх існування, Л. Далленбах говорить, що ці елементарні конструкції „...можуть увійти до складу всіх типів, але в стані витягнення „mise en abyme” з висловлювання” [1, с. 141]. За твердженням дослідника, те, що було проблемою, стає в теорії, яка практично доведена, неодмінною умовою існування типів, коли умова була сформульована таким чином, „... оскільки виявляється, що ця конструкція вислову – єдиний термін, який завжди опиняється у формулюванні трьох типів, доходимо з потреби до цієї ідеї, що їй слід також їх утворювати” [1, с. 142].

Теоретичний матеріал, поданий у другій частині праці, підкріплений багатьма прикладами. Ці приклади полегшують розуміння

тексту, який з урахуванням усіх тонкощів аналізу, інколи відзначається герметичністю. Поданий у роботі Л. Далленбах теоретичний матеріал став своєрідним джерелом натхнення для подальших дослідників, оскільки третя частина праці пропонує висновки, осмислені, зокрема, Ж. Рікарду. Л. Далленбах вибудовує свою поетику в діахронічному вимірі, що йому дає можливість виявити еволюцію „mise en abyme” від 50-х до 70-х рр.

Жан Рікарду у своїх роботах зосередився на практичному вияві „mise en abyme” у поетиці „нового роману”. Дослідник визначив засади всіх подальших роздумів у трьох параграфах: „Mise en abyme”, „Суперечка mise en abyme”, „Відкриття mise en abyme” [2]. Але в новому виданні, що з’явилося в 1990 році [3], він уточнює, що мінімальні виправлення, які він прагнув принести, стосуються головним чином третього параграфа і виникли внаслідок зауважень фахівця.

Оскільки таке системне вивчення було здійснено вперше, справедливо, що Жан Рікарду присвятив „mise en abyme” 190 сторінок і ці сторінки містять присутні наукові результати.

Ж. Рікарду відкриває свою працю „le récit abymé” (з фр. „пошкоджена або зіпсована розповідь”) грою слів (abymé/abîmé) [4]. В одній із глав студії, присвяченій „récit en procès” (з фр. „розповідь у процесі”), є пояснення цього поняття. Для Ж. Рікарду „mise en abyme” має дві головні функції: викриття й антитези. „Функція викриття є з одного боку функцією повторення, з іншого боку, згідно з різним межами, функцією конденсації або прогнозу. Антитетична функція має силу, яка прагне розбити метонімічну єдність нашарованих метафоричних розповідей” [5].

Л. Далленбах описує „mise en abyme” як „спосіб семантичного перевантаження, що дозволяє розповіді братися за тему”. Результат – продукція метатексту. Але як можна характеризувати таке відношення? На думку Ж. Рікарду, саме підтримка опозиції характеризує відношення, за якими, об’єкт, що вміщує інший в оправу, і об’єкт, вставлений в оправу, послаблюють власну презентативність: „Там де сенс володарює, текст прагне до розсіювання; там де текст володарює, напрям протягує проблематику” [5]. Ж. Рікарду та Л. Далленбах упевнені, що традиції наслідування мистецтва – це є спосіб суперечки. Ж. Рікарду аналізує „mise en abyme” як структурний „заколот” фрагмента розповіді проти цілісної сукупності, яка її містить.

Слід зауважити, що „mise en abyme” не зводиться лише до „роману в романі”, „картини в картині” або „фільмі у фільмі”, оскільки ця конструкція може запропонувати також різні інкорпорації – комікс у фільмі, п’єса в романі, картина у фотографії тощо. Ця конфігурація відзначається динамікою та множинністю модифікацій.

Ще одним ученим, який вніс істотну ясність у вивчення цієї конструкції, став Себастьян Феврі, який у своєму дослідженні [6] спробував порівняти „mise en abyme” в літературі та в кінематографі,

зосередившись на відмінностях звукових конструкцій, що навіть супроводжуються шумовим оформленням, розмовних або музичних та письмових форм висловлювання. „Так, конструкція „mise en abyme” розгортається в письмовому й кінематографічному мистецтвах, головним чином у літературі, де вона набуває найбільшого успіху. Під впливом Андре Жида та Нового Роману, конструкція швидко виявляється як одна з найбільш плідних у літературі, виключаючи своєю назвою багаточисленні теоретичні роздуми” [6, с. 9].

Перша частина його дослідження складена таким чином, що в ній висвітлені різноманітні випадки семіотичного вживання конструкції в кінематографі (усна мова, картина, шум, музика). С. Феврі роздумує над питанням оповідної досяжності. „Коротко проаналізувавши „mise en abyme” в літературі й кінематографі, – пише він, – ми будемо в змозі пропонувати ефективне визначення конструкції в кіно. Відповідно за допомогою методології ми нарешті встановимо інструкцію з експлуатації нашої майбутньої типології” [6, с. 15]. Пропонована вченим типологія спирається на значну кількість прикладів, узятих із фільмів Жана-Люка Годара, Федеріко Фелліні, Орсона Веллса тощо. С. Феврі особливо акцентує думку про те, що коли фільм вставлений в інший під виглядом кінематографічної рефлексивності, він може бути або однорідним, або різнорідним, згідно з використаними предметами вираження. У свою чергу, коли він є однорідним, то він не розгортається лише в єдиному напрямку, образному чи звуковому, наприклад за допомогою графічних реквізитів, нестійких зображень, чуток, музики, голосів і так далі.

У другій частині дослідження робляться спроби зіставити теорію з художньою практикою. С. Феврі обирає „Trans – Europe – Express” А. Роб-Гріє. Він був невдоволений тим, що, підтверджуючи відповідність вільного теоретичного апарату, аналіз фільму „...залучає читача до чарівливої дзеркальної дороги і загострює свою увагу на багатстві кінематографічного прочитання” [6, с. 78]. У свою чергу Алан Роб-Гріє приходить до висновку про те, що суспільство сприйняло „Trans – Europe – Express”, неначебто це був фільм Саши Гітрі, справжнього автора, який пояснює його фільм, що в той же самий час збирається пройти на очах у глядача. Складнощі інтерпретації цього кінематографічного тексту пов’язані передусім із його композиційною організацією. Фільм побудований таким чином, що увиразнюється абсурдність власне авторської позиції, бо не можна бути автором обговорюваного фільму, оскільки, з одного боку, він абсолютно залишав без уваги істотний тематичний аспект, еротичу, і з іншого боку, зі структурної точки зору в нього не було жодного усвідомлення архітектури розповіді і тому він сам був його частиною [6, с. 78].

Слід зауважити, що матеріал для теоретичних узагальнень подано в нашому перекладі з французької мови. Проаналізовані роботи Л. Далленбаха, С. Феврі та Ж. Рікарду стали основою для формування сучасної теорії „mise en abyme” завдяки запропонованим дефініціям

цього поняття, різним моделям типологічних характеристик, а також проєкціям теоретико-літературних пошуків на інтермедійні зв'язки. Підсумовуючи, можемо сказати, що перспективи подальшого дослідження полягають у порівняльно-типологічному аналізі на основі інших спостережень французьких літературознавців.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Dallenbach L.** Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme / L. Dallenbach. – Paris : Seuil, 1977. – 247 p.
- 2. Ricardou J.** Le Nouveau Roman / Ricardou Jean. – Paris : Seuil, 1973. – 190 p.
- 3. Ricardou J.** Le Nouveau Roman / Ricardou Jean. – Paris : Seuil, 1990. – 260 p.
- 4. Ricardou J.** Nouveaux problèmes du roman / Ricardou Jean. – Paris : Seuil, 1978 – 260 p.
- 5. Conant C.** MISE EN ABYME // Mirror text [Електронний ресурс] / Chloé Conant. – Режим доступу : [http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/MISEENABYMEMirrorText\\_n.html](http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/MISEENABYMEMirrorText_n.html).
- 6. Févry S.** La mise en abyme filmique: essai de typologie / Sébastien Févry. – Liège : CEFAL, 2000. – 171 p.

#### **Макєєв О. О. Дослідження конструкції „mise en abyme”: історіографія питання**

У цій статті зроблено огляд праць видатних дослідників конструкції „mise en abyme” з перекладом. По-перше, ідеться про роботу Люсьєна Далленбаха, який дав найбільш точний опис цього терміну. Дослідження Жана Рікарду, який створив власну дефініцію конструкції та розглядає її за допомогою деяких прикладів „mise en abyme” у проблемах „нового роману”. Також ми приділяємо пильну увагу праці Себастьяна Феврі, який порівнює функціонування цього поняття в літературі та кінематографі. Він зазначав, що ця конструкція може нам запропонувати різні смислові зміщення.

*Ключові слова:* „mise en abyme”, діахронічне вивчення, „нові романисти”, редуплікація, семіотичне вживання, генезис поняття, типологія розповіді, семантичне перевантаження, антитеза, еволюція терміну.

#### **Макеев А. А. Исследование конструкции „mise en abyme”: историография вопроса**

В этой сделан обзор трудов выдающихся исследователей конструкции „mise en abyme” с переводом. Во-первых, это работа Люсьєна Далленбаха, который дал наиболее точное описание этого термина. Исследование Жана Рикарду, который создал собственную дефиницию конструкции и рассматривает ее с помощью некоторых примеров „mise en abyme” в проблемах „нового романа”. Также мы уделяем пристальное внимание труду Себастьяна Феври, который сравнивает функционирование термина в литературе и кино. Он отмечал,



что эта конструкция может нам предложить разные смысловые смещения.

*Ключевые слова:* „mise en abyme”, диахроничное изучение, „новые романисты”, редупликация, семиотическое употребление, генезис понятия, типология рассказа, семантическая перегрузка, антитеза, эволюция термина.

**Makieiev O. O. Research of construction „mise en abyme”: historiography of question**

In this article we do the review of labours of prominent researchers of construction of „mise en abyme” with translation. At first work of Lucien Dällenbach, which gave the most exact description of this term. Research of Ricardou Jean, which created own definition of construction and examines it by some examples of „mise en abyme” in the problems of New Novel. Also we spare intent attention of labour of Sebastien Fevri, which compares a term in literature and in the cinema. He marked that this construction can us offer different displacements which quickly win in complication.

*Key words:* „mise en abyme”, diachronicle study, „new novelists”, reduplication, semiotics use, genesis of concept, typology story, semantic overload, antithesis, terme evolution.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Бровко О. О.

УДК 821.161.2 „18-19”

**В. М. Назарець**

**ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ  
ЖАНРОВО-РОДОВОЇ НАЛЕЖНОСТІ ПОСЛАННЯ**

Питання адресованої лірики і, зокрема, жанру поетичного послання в сучасному літературознавстві належать до числа дискусійних (праці О. Квятковського, Л. Гінзбург, І. Поплавської, Л. Кіхней, Є. Дмитрієва, А. Боровської, В. Румянцевої, І. Романової, С. Артёмової та ін.). Узагальнюючи спектр проблем, порушених російськими літературознавцями, можна констатувати, що до найбільш дискусійних питань жанрової теорії послання відносяться: 1) питання його родової належності; 2) жанрової специфіки; 3) побудови типологічних моделей жанрової організації послання. Мета розвідки полягає в систематизації та

узагальненні теоретичних рефлексій жанру послання в працях літературознавців XIX – XX століть.

### **1. Родова належність послання.**

Починаючи вже з XVIII ст. теоретики жанру або доволі непевно визначали родову належність послання або ж намагалися й взагалі ігнорувати це питання. Літературні критики, які були зорієнтовані на поетику класицизму (І. Борн, І. Рижський та ін.), співвідносили послання з так званим дидактичним родом поезії, оскільки даний жанр використовувався поетами-класицистами найчастіше з дидактичною, повчальною метою. І. Левитський в „Курсі російської словесності” (Спб., 1812) вже протиставляв за ознакою родової належності епістолу та послання, першу з яких співвідносив із дидактичним, а друге – з ліричним родом літератури.

Проблематичність чіткого співвіднесення жанру послання з певним літературним родом полягає насамперед у специфічних особливостях його семантичного статусу. Віршована форма, якої може бути надано посланню, обумовлює його генологічний зв’язок із лірикою, водночас послання може існувати й у прозовій, і не лише художній, а й у формі звичайного побутового листа, що вказує на можливість його співвіднесення із епосом. Художня форма поетичного послання поряд із елементами епічної, сюжетно-розповідної манери може використовувати й елементи діалогічної комунікації між автором (адресантом) та його адресатом, що, в свою чергу, може зближувати жанр послання із драматургічною родовою формою побудови художнього твору. Про специфічну мікрородову природу художньо-семантичного буття жанру послання говорить, наприклад, російська дослідниця І. Поплавська, визначаючи його, як „складний ліроепічний жанр, який немовби перебуває не межі ліричного твору та прозового листа. У ньому тісно переплітаються ліричні, епічні та драматургічні елементи” [1, с. 118]. В одному з новітніх російських літературознавчих словників послання ідентифікується як ліричний жанр [2, с. 178], тоді як у більш ранньому в часі „Словнику літературознавчих термінів” за редакцією Л. Тимофєєва та С. Тураєва послання співвідноситься із поезією та публіцистикою [3, с. 270].

В сучасному російському літературознавстві, за невеликим винятком, майже не зустрічаються спроби теоретичного обґрунтування родової належності жанру послання. Більшість теоретиків уникає прямої відповіді на це питання, визначаючи, зазвичай, послання як літературний твір у формі віршованого листа. Родова невизначеність жанру послання до певної міри обумовлює й невизначеність його термінологічних дефініцій. Поряд із терміном „послання” досить часто вживається й інше понятійне означення – „епістола”, а інколи й – „віршований лист”. Значна частина дослідників не вбачає чітко окресленої понятійної різниці між цими термінами, вживаючи їх як синонімічні, зокрема

практика такого понятійного ототожнення стосується й багатьох літературознавчих словників [4; 5; 6]. Інші дослідники намагаються уникати подібної подвійної чи навіть потрійної синонімічної понятійної означеності, втім, теоретично це жодним чином не обґрунтовується (у цих випадках, як правило, найчастіше послуговуються терміном „послання”, який став свого роду універсальним і загальноновживаним). І лише в окремі частці досліджень, переважно тій, що ставить чітко визначені теоретичні цілі, зазначені дефініції вживаються як термінологічно виокремлені за тими або іншими теоретичними ознаками. Найчастіше термін „епістола” вживається у значенні архаїчної форми віршованого послання, що її практикували у XVIII ст. російські поетикласицисти, а віршований лист поряд із посланням та присвятою (а інколи й іншими поетичними жанрами, такими як ода та сатира) розглядають як генологічні форми більш загального поняття адресованої лірики.

Епізодично послання та епістола можуть розрізнятися й за іншими понятійними ознаками, як, наприклад, це робить О. Квятковський у своєму „Поетичному словнику”: „Послання – один з найстаріших жанрів монологічної поезії, великий твір, у якому поет, немовби розмовляючи із адресатом, висловлює свої думки з певного важливого питання. З античної літератури відоме подібне „Послання до Пізонів” Горация, яке є віршознавчим трактатом про поетичне мистецтво” [7, с. 220]; „Епістола – літературний твір, зазвичай віршований у формі листа, в якому викладаються погляди автора з приводу певного предмета; як літературний жанр епістола в Росії існувала з XVIII ст.” [7, с. 357].

## **2. Жанрова специфіка послання.**

Питання жанрової специфіки послання є чи не найбільш дискусійним у сучасному літературознавстві. Вже О. Сумароков, російський поет та теоретик вірша XVIII ст., вважав епістолу гнучким жанром, стиль якого визначається особливостями його власного змісту. Жанрову невизначеність послання, його здатність легко пристосовуватися до генологічних ознак інших ліричних жанрів констатували майже усі теоретики епохи романтизму, більшість з яких виступали і як поети, засвідчуючи генологічні метаморфози жанру послання власною поетичною практикою. Жанровий універсалізм послання зауважують й сучасні російські літературознавці: „послання ніколи не вимагало чітко зафіксованої поетичної форми, адже воно могло бути сонетом і стансами, одою та епіграмою. Формальна жанрова ознака полягає лише у тому, що воно більшою чи меншою мірою імітує лист” [8, с. 97]. Здатність послання змінювати свій „жанровий вигляд”, пристосовуючи його до генологічних ознак інших поетичних форм, втім, зовсім не означає, що саме воно позбавлене чітких жанрових орієнтирів. Так, з одного боку, не заперечуючи здатність послання адаптуватися до

генологічних ознак інших ліричних жанрів, російська дослідниця Л. Кіхней, з іншого боку, чітко відмежовує у посланні власне його відмінні ознаки: „Якщо, враховуючи широкий спектр різних поглядів, усе ж спробувати сформулювати загальну жанрову характеристику послання, то у ньому, на наш погляд, вартувало б акцентувати такі аспекти. Послання – це віршований твір, розрахований на цілком певного реального адресата (індивідуалізованого або узагальненого), названого у самому тексті твору. Головною у посланні є настанова на „діалог” з адресатом на ту або іншу, актуальну для автора тему (предметом розмови можуть бути взаємостосунки кореспондентів, їхні життєві та творчі погляди, філософські, естетичні, суспільно-політичні проблеми)” [9, с. 19 – 20].

Як і Л. Кіхней, більшість теоретиків у ролі головної відмінної жанрової ознаки послання відмічають реалізований у його художній структурі фактор адресації, який створює відповідну, притаманну саме для даного жанру, комунікативну ситуацію: „Жанровою домінантою послання є комунікативна ситуація (її ознаки визначені Р. О. Якобсоном), що передбачає наявність „ідеального” співрозмовника, який стає alter ego автора. Така ситуація обумовлює особливий „інтимний” зміст і особливий код повідомлення, зрозумілий автору і адресату, „тіло листа” як різновид контакту і „особистісний” контекст послання. Незалежно від варіантів жанрової декларації (епістола, лист, власне послання), послання, як правило, містить пряме (називання) або опосередковане (вказівка адресата або адреса) авторське маркування жанру у заголовку” [2, с. 178].

Фактор адресації, на думку іншої дослідниці, А. Боровської „є жанрово визначальним, таким, що дозволяє провести межу між діалогічною лірикою і формами послання, присвяти і листа. Діалогічна поетика послання і суміжних жанрових форм передбачає емпатичний монолог, звернений до адресата. Формально адресація виявляється у заголовковому комплексі, в системі апелятивів, риторичних конструкцій та ін., тобто у такій естетичній організації, яка сугестивно впливає на конвенційно залучених слухачів. Діалогічна інтенція і супутня їй авторська емоційність виступають головними жанроутворюючими факторами, що організують структуру та словесну тканину адресованих поезій, як послань (з експліцитною адресацією), так і присвят (з імпліцитною адресацією)” [10, с. 17].

Діалогічна настанова, введена автором в художньо-комунікативну структуру його ліричного твору, виступає у ролі домінантної генологічної ознаки не тільки для жанру послання, а й для усієї адресованої лірики загалом. На думку Є. Дмитрієва, „адресовані жанри за усієї їхньої „гнучкості” майже не суміщуються з інтроспективними жанрами: любовною медитацією або елегією, навіть за наявності конкретного адресата. Основою любовних монологів є не настанова на спілкування, а рефлексія почуття ліричного героя, аналіз його

внутрішнього світу, який інколи реалізується опосередковано – через „сферу буття” іншого індивіда. Настанова на спілкування є основним формоутворюючим фактором, що організує структуру та словесну тканину адресованих жанрів. Їх зміст завжди „обернений” до адресата, зорієнтований на його сприйняття” [11, с. 321].

### **3. Типологічні моделі жанрової організації послання.**

В теоретичних рефлексіях жанру послання сучасні дослідники намагаються не лише протиставити його в генологічному аспекті іншим ліричним формам, але й виокремити комплекс його внутрішніх, тобто жанроутворюючих ознак, тим самим пропонуючи ту або іншу типологічну модель жанрової організації послання. Теоретичні аргументи та базові принципи, з якими дослідники підходять до вирішення даної проблеми, дещо різняться. Як відомо, будь-яка типологічна модель жанру, як його узагальнена теоретична суть, у своїй першооснові усе ж таки спирається на конкретно-історичний матеріал, а точніше – на історичні видозміни та модифікації жанру, які з найбільшою певністю дозволяють виділити як факультативні, „необов’язкові”, так і домінуючі, „незмінні” його ознаки, що утворюють свого роду канон або, іншими словами, інваріантну модель жанру. Зрозуміло, що найбільш ідеальними, з точки зору „чистоти жанру”, будуть виступати такі історичні періоди його розвитку, в яких цей розвиток відбувався найбільш інтенсивно і оптимально. Саме такими логічними міркуваннями найчастіше мотивують дослідники характер та специфіку розроблюваних ними структурно-семантичних моделей жанру послання. Додатково ця теза аргументується також тим, що історичні періоди найвищого розвитку послання закономірно виявляються й найбільш дослідженими, а це, в свою чергу, створює сприятливий ґрунт для широких теоретичних узагальнень. Саме в такому теоретичному контексті вибудовує свою типологічну модель жанрової організації послання В. Румянцева: „складаючи модель послання ми керувалися дослідженнями літературознавців Б. Томашевського, Ю. Лотмана, М. Степанова, В. Грехнева, Ю. Стенніка, Л. Кіхней, Л. Гінзбург, Є. Дмитрієва, М. Гаспарова. Виявилось, що найбільш дослідженою формою послання є дружнє, причому переважно пушкінського часу, тому у нашій моделі знайшли відображення переважно ознаки дружнього послання. Зрештою ми отримали таку картину: а) жанроутворюючими ознаками послання виступають: автобіографічне „я”; звернення до адресата; домашня семантика. Послання – вільний перебіг думок, невимушена розмова; б) композиційним стрижнем послання є: композиційна свобода; гра на предметному та метафоричному значеннях образу; тематичні перебіги між реальним та ідеальним планами; стильова мішанина” [12, с. 22].

З дещо іншою історичною мотивацією до вирішення даної проблеми підходить С. Артємова, яка вважає, що найбільш

оптимальним для побудови типологічної моделі жанру послання є не романтичний, а класицистичний його літературний інваріант: „таким чином, для жанру ліричного послання притаманна чітка жанрова домінанта: настанова на діалог, створення ілюзії відокремленого від іншої аудиторії дискурсу. Домінанта визначає і структурні ознаки („носії жанру”) класицистичного послання. По-перше, це актуалізована у тексті (у ньому самому і / або в заголовковому комплексі) комунікативна ситуація „я – ти”, при цьому „персонажі” внутрішньотекстового епістолярного дискурсу – відправник листа і особливо його отримувач – вказані в тексті. Якщо адресат – реальна особа, то називається його ім'я, вказуються ініціали або подається інше (можливо, емфатичне, але обов'язково упізнаване ним самим) найменування. Якщо адресат послання узагальнений (поет, читач), то він персоніфікується і наділяється певними рисами, які відрізняють його від іншої читацької аудиторії. Якщо адресат умовний, то у посланні наголошується його „реальність” як співрозмовника і місце у духовному світі автора, адресат наділяється біографічними та психологічними характеристиками, отримує „тілесність” і можливість бути учасником ідеальної комунікації. В будь-якому випадку адресат наділений індивідуальною біографією (реальною або вигаданою), яка відрізняє його від інших й дозволяє об'єктивувати успішну комунікацію.

Друга структурна ознака послання – відправник і адресат завжди на межі умовно-літературного і реально-побутового контекстів. Текст послання завжди „мерехтить” на межі літературної умовності і побутової реальності.

Третя ознака жанру – інтимізація світу адресата і адресанта, відокремленість їх від іншої аудиторії. Відправником передбачено, що дискурс отримувача має той самий код, що й у нього – у співрозмовників має бути спільний код і „загальна пам'ять”, необхідні для успішної комунікації. При цьому дискурс послання інколи містить натяки, які залишаються незрозумілими для іншої читацької аудиторії; у такому випадку не закодовані імпліцитним адресатом факти стають додатковими маркерами адресації послання конкретній особі, яка має код для дешифрування” [13, с. 11].

Інший метод для побудови типологічної моделі послання обрала дослідниця творчості Й. Бродського І. Романова. Вона спробувала виділити жанроутворюючі ознаки послання з точки зору загальних закономірностей його структурно-комунікативної організації, без урахування літературної специфіки його історичного розвитку: „Через деяку розпливчатість жанрових ознак послання ми поставили перед собою завдання на основі емпіричних спостережень виділити більш конкретні структурні ознаки послання. До них відносяться: 1) наявність у назві або у самому тексті слова „лист” або його синонімів; 2) дистантна комунікація, за якої адресат не може безпосередньо сприйняти звернене до нього мовлення; 3) вказівка на письмову форму мовлення; 4) вказівка

на більш або менш конкретного адресата або звернення до нього; у ролі адресата можуть виступати людина, група осіб, літературний або міфологічний персонаж, певний предмет; 5) наявність апеляції до адресата або до інших сил у зв'язку із адресатом; 6) наявність образу адресанта; 7) вказівка на пряму і / або зворотню адресу; 8) вказівка на привід для написання послання.

Тематика послання, випадок, з приводу якого воно створюється, визначають тип послання і можливість його кореляції з іншими віршованими жанрами.

Серед виділених ознак 1-а, 2-а, 4-а, 6-а є структуроутворюючими, доміантними, інші – сукцесивними. Наявність або відсутність у вірші великої кількості ознак, включаючи в першу чергу доміантні, дозволяє віднести його до центру жанру або його периферії” [14, с. 21 – 22].

Отже, враховуючи моменти єдності та розбіжності в теоретичних підходах різних дослідників до побудови типологічної моделі жанрової організації послання, можна говорити про те, що у ролі доміантних ознак жанру виступають: 1) актуалізована у творі ситуація адресованості, настанови на діалог між автором (адресантом) та його адресатом; 2) обов'язкова зазначеність в тексті твору обох учасників діалогу, тобто як його відправника, так і його отримувача; 3) наявна у тексті специфічна комунікативна організація, розрахована на опосередкованість сприйняття змісту адресованого потенційним адресатом, відтак (через неможливість реального спілкування у фактичному часі) реалізована у вигляді уявного діалогу, який імітує безпосереднє, живе спілкування; 4) наявність у тексті (найчастіше у його заголовку) вказівок на пряму або приховану адресацію; 5) композиційна побудова тексту з опорою на використання форм „зверненого слова”.

### **Список використаної літератури**

**1. Поплавская И. А.** Формирование теории жанра послания в русской эстетике и критике / И. А. Поплавская // Проблемы метода и жанра : Сб. статей. Вып. 13. / Отв. ред. Ф. З. Канунова. – Томск : ТГУ, 1986. – С. 104 – 119. **2. Поэтика** : словарь, актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с. **3. Словарь** литературоведческих терминов : сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев; ред. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с. **4. Краткая** литературная энциклопедия. – Т. 5. Мурари-Припев. – М. : Сов. энциклопедия, 1968. – 976 с. **5. Литературная** энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК „Интелвак”, 2001. – 1600 стб. **6. Книгин И. А.** Словарь литературоведческих терминов / И. А. Книгин. – Саратов : Лицей, 2006. – 272 с. **7. Квятковский А. П.** Поэтический словарь / А. П. Квятковский; научный редактор И. Б. Роднянская – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 376 с. **8. Давыдова Т. Т., Пронин В. А.** Теория

литературы : [учебное пособие] / Т. Т. Давыдова, В. А. Пронин. – М. : Логос, 2003. – 232 с. **9. Кихней Л. Г.** Стихотворные послания в русской поэзии начала XX века: дисс... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 – „Русская литература” / Л. Г. Кихней; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1985. – 175 с. **10. Боровская А. А.** Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: автореф. дис. ... доктора филол. наук : спец. 10.01.01 – „Русская литература” / А. А. Боровская; Астраханский государственный университет. – Астрахань, 2009. – 46 с. **11. Дмитриев Е. В.** Фактор адресации в русской поэзии XVIII – начала XX вв. : дис... доктора филол. наук : спец. 10.01.01 – „Русская литература” / Е. В. Дмитриев; Международный независимый эколого-политологический университет. – М., 2004. – 348 с. **12. Румянцева В. Н.** Поэтика послания в структуре стихотворного фельетона середины XIX века / В. Н. Румянцева // Вестник ОГУ. – 2008. – №11. – С. 22 – 26. **13. Артемова С. Ю.** Лирическое послание в литературе XX века : поэтика жанра : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.08 – „Теория литературы” / С. Ю. Артемова; Тверской государственный университет. – Тверь, 2004. – 18 с. **14. Романова И. В.** Поэтика Иосифа Бродского : лирика с коммуникативной точки зрения : автореф. дисс. на соискание уч. степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 – „Русская литература” / И. В. Романова; ГОУ ВПО „Смоленский государственный университет”. – Смоленск, 2007. – 44 с.

**Назарець В. М. Теоретичні питання жанрово-родової належності послання**

У статті систематизовано та узагальнено теоретичні рефлексії жанру послання в працях українських та російських літературознавців XIX – XX століття. Аналізується специфічна міжродова природа художньо-семантичного буття жанру послання, його здатність вступати в художню взаємодію з іншими ліричними жанрами. Досліджено дискусійні питання визначення жанрово-родової належності послання, термінологічні проблеми співвіднесення жанру послання з епістолою та віршованим листом. Характеризуються домінантні та факультативні ознаки, які визначають жанрову специфіку послання.

*Ключові слова:* поетичний рід, ліричний жанр, послання, епістола, діалогічна організація, адресат.

**Назарець В. Н. Теоретические вопросы жанрово-родовой принадлежности послания**

В статье систематизируются и обобщаются теоретические рефлексии жанра послания в работах украинских и российских литературоведов XIX – XX века. Анализируется специфическая межродовая природа художественно-семантического бытия жанра послания, его способность вступать в художественное взаимодействие с другими лирическими жанрами. Исследуются дискуссионные



вопросы определения жанрово-родовой принадлежности послания, терминологические проблемы соотнесения жанра послания с эпистолой и стихотворным письмом. Характеризуются доминантные и факультативные признаки, которые определяют жанровую специфику послания.

*Ключевые слова:* поэтический род, лирический жанр, послание, эпистола, диалогическая организация, адресат.

**Nazarets V. M. Theoretical problems of the message genre gender belonging**

The theoretical reflections of the message genre in the works of Ukrainian and Russian specialists in literature of XIX – XX centuries are systematized and summarized. The specific inter-gender nature of the artistic semantic of the message genre being and its suitability to interact with other lyrical genres are analysed. The debatable problems of the message genre and gender belonging, terminological problems of the message genre with epistle and versified letter correlation are investigated. The dominant and facultative characteristics, which determine the message genre specific are characterised.

*Key words:* poetic gender, lyrical genre, message, epistle, dialogic organization, addressee.

Стаття надійшла до редакції 22.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Галич О. А.

УДК 82. 0

**Д. С. Тищук**

**АСОЦІОНІМ ЯК ТРОП:  
СПЕЦИФІКА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРИРОДИ**

Стан розвитку сучасної літературознавчої науки детермінується всеохопністю інтерференції сентенцій інших наукових дисциплін, що робить характер досліджень в континуумі белетристики більш науковим, глибоким, довершеним. Показовим в окресленому вище контексті є дослідницький дискурс асоціоніма, тропа метафоричної природи з потужним проявом публіцистико-соціального елемента. Глибинне занурення в теорію асоціонімності в цілому засвідчує закономірну зміну вектору досліджень вчених-літературознавців від тяжіння до нонсенсу до

дійсно ґрунтового осмислення сутності тропа як цілісного естетичного утворення.

Отже, метою нашої статті є показ інтелектуальної природи асоціоніма як тропа, генеза наукового вивчення якого уможливило спробу презентації такого підходу (на матеріалі прозових творів І. Роздобудько та Г. Тарасюк).

Джерельну базу дослідження становлять праці М. Бахтіна [1], У. Еко [10], В. Розіна [5], Т. Холодної [8], Т. Гоббса [2] тощо.

Асоціонім – це троп філософічного змісту на метафоричній основі, що реалізується в художній творчості через перехід загальної назви у власну (графічно – через використання великої літери) та виконує роль стимулятора читацького осягнення твору із залученням власного життєвого досвіду, знань з проекцією на реалії сучасного життя.

Естетична самобутність асоціоніма як тропа продукується автором через свідоме наділення загальних назв особливим змістом (у вимірі окремо розглянутого художнього твору), розуміння якого дає змогу читачеві осягнути ідею твору, авторський задум.

Як процес механізм розуміння асоціоніма передбачає первинне існування загальнозрозумілого поняття, значення якого міститься в певному слові; мистецьку інтерпретацію цього значення письменником; вміщення слова, перетвореного на троп, у контекст художнього твору; зіткнення тропа, який формально є загальновідомим словом, із свідомістю читача. Доцільно наголосити на винятковості ролі автора в породженні асоціоніма, оскільки саме автор – носій напружено-активної єдності завершеного цілого, цілого героя та цілого твору, трансґредієнтного кожному окремому його моменту [1, с. 14]. Один з найталановитіших вчених сучасності У. Еко в праці „Структура, що є відсутньою. Вступ до семіології” представив модель передачі інформації опосередкованим шляхом за допомогою приймача. „Джерелом інформації виступає відправник, який, визначившись, що саме він хоче сказати, починає говорити в мікрофон; мікрофон перетворює звуки голосу на інші сигнали, що передаються каналом зв'язку в приймач, який, в свою чергу, перетворює звуки на артикульоване мовлення, яке чує адресат” [10, с. 35]. Стосовно тлумачення змісту асоціоніма читачем подібна перетворювальна функція реалізується через залучення ресурсів мислення людини.

В історії філософії перша рефлексія мислення належить Арістотелю. Давньогрецький філософ визначав мислення як поняття, що „його сутність є відмінною від чуттєвого сприйняття, що йому водночас властиві як уява, так і складання суджень” [5, с. 125]. Навіть від початків наукового дослідження мислення акцентується увага на його цілісному характері, який знаменує взаємодію емпіричного та наукового, значеннєвого, як ключовій властивості мислення як процесу. „Мислення, від сприйняття і навички до понятійного та рефлексивного мислення, має

на меті об'єднання значення, а будь-яке значення передбачає зв'язок між означаючою та означеною сферами" [4, с. 178]. У структурі асоціоніма такими сферами виступають зміст загального значення, трансформований авторською свідомістю, та результат рефлексії сприйнятої читачем інформації.

„Інтелектуальна здібність людини визначається як індивідуально-своєрідна характеристика особистості, що є умовою успішності розв'язання певного завдання (проблеми): здатність розкривати значення слів, знаходити протиріччя в проблемній ситуації, формулювати новий підхід у вивченні певної предметної області" [8, с. 138]. У процесі трактування асоціоніма читачем-реципієнтом функціонують процесуальні, конвергентні та дивергентні властивості інтелекту.

„Процесуальні властивості інтелекту характеризують елементарні процеси переробки інформації, а також операції, прийоми та стратегії інтелектуальної діяльності. Призначення конвергентних здібностей – вміння комбінувати в різноманітних варіаціях елементи проблемної ситуації та власних знань. Дивергентні здібності (креативність) – це здатність породжувати безліч оригінальних ідей у нерегламентованих умовах діяльності" [8, с. 139 – 141]. Наприклад, смислоутворювальним тропом в романі Г. Тарасюк „Храм на болоті" є асоціонім Храм. Для розуміння глибини авторського творчого ходу читач має, по-перше, усвідомити з епіграфу, що ідея твору перебуває в концептуальному полі реалій та сентенцій, пов'язаних із Чорнобильською трагедією, по-друге, співвіднести власні знання про Чорнобиль з естетичним виміром роману; по-третє, зробити висновки щодо пам'яті про жахи квітня 1986 року для українства в цілому та кожного громадянина осібно.

Питання про природу та рівень інтелектуальних здібностей людини перебуває в полі уваги зарубіжних вчених вже тривалий час, що не є випадковим, адже виняткова роль інтелекту в осягненні дійсності – це факт, що не підлягає спростуванню. Мистецький твір є особливим витвором фантазії однієї особистості, яка спрямовує своє дітище оточенню, суспільству, світу. Розуміння сутності художнього твору, в процесі якого тропи виконують таку ж важливу роль як система образів, вимагає від читача консолідації певного пласту знань, помножених на суб'єктивні естетичні вподобання, прагнення, бажання, переконання.

Проблема інтелектуальності літературної комунікації загострюється з огляду на пріоритет авторської креативності як висхідної позиції творчості. За концепцією американського дослідника Т. Торранса, „креативність – це здатність до загостреного сприйняття недоліків, пробілів у знаннях, дисгармонії тощо. Творчий акт містить в собі відчуття складності, пошуків, рішень, виникнення та формулювання гіпотез стосовно відсутніх елементів, перевірку та переперевірку цих гіпотез, можливість їх модифікації" [9, с. 300]. Кожен представлений в дискурсі художнього твору троп позначений креативністю як ознакою

єдності автора і твору, що детермінує подібний зв'язок відповідно читачеві і твору.

Якщо креативність позначає творчий аспект розумової обробки сприйнятої читачем інформації, до здатність людини до роздумування обумовлює асоціювання сприйнятих з текстів творів сентенцій безпосередньо з внутрішнім світом читача. Цікаву дефініцію роздуму знаходимо у Т. Гоббса. „Роздум – це підраховування (складання та віднімання) зв'язків загальних імен з метою відзначити та означити власні думки” [2, с. 31]. Щодо естетичної сутності асоціоніма не можемо не звернути увагу на наступну тезу Т. Гоббса. „Одне загальне ім'я застосовується для багатьох речей через їх подібність в контексті певної якості, тоді як власне ім'я викликає в пам'яті лише одну річ, загальне ж викликає будь-яку з цих багатьох речей” [2, с. 24]. Асоціонім, який за формою є трансформованим у власну назву загальним ім'ям, стимулює процес роздумування в читача в окреслених тропом семантичних межах, проте робота думки реципієнта має не змикатися в одній крапці, а актуалізувати систему набутих раніше знань і життєвого досвіду для роз'яснення спочатку одного аспекту ідейного змісту твору, згодом – сутності твору в цілому, а в стадії апогею сприйняття – провести паралелі між власним внутрішнім світом та актуальними реаліями життя.

Для показу продуктивності використання сучасними вітчизняними письменниками асоціоніма як концептуального тропу розглянемо засоби образності, представлені в романі І. Роздобудько „Гудзик” та прозових творах Г. Тарасюк (романі „Сестра моєї самотності” та новелі „Бермудський трикутник”).

Роман І. Роздобудько „Гудзик” описує життєві колізії актриси Єлизавети, закоханого в неї оператора Дениса та її доньки Ліки, яка за іронією долі покохає чоловіка, серце якого крається від нерозділених почуттів до її матері. Життєва драма героїв – у жорстокій правді: Ліка випадково дізнається про ставлення чоловіка до матері, Єлизавета відчуває провину за ненавмисно понівечене життя доньки, чоловік розуміє, що назавжди втратив єдину жінку, яка кохала його посправжньому.

Письменниця через асоціоніми натякає читачеві на природу внутрішніх зламів головних героїв твору. Біль Єлизавети, талановитої та амбітної актриси, красивої жінки, яка прагне особистого щастя, – у неможливості підкоритися нищівній радянській системі відбору до елітного мистецького кола: „Усе, що викликало захоплення та ейфорію на початку, тепер гнітило її. Поволі стихали найчесніші голоси, а СИСТЕМА продовжувала існування. Вона нагадувала Лізі пісковий годинник: перевернеш – і знову сиплеться, тільки у зворотний бік... І Ліза вирішила пливати за течією” [3, с. 92]. Жінка зсередини руйнувалася думкою про те, що жертва заради кар'єри – її принципи, переконання, прагнення, зрада яким означала самовбивство усього живого та справжнього в собі, в тому числі – й невідомого щастя

материнства. Асоціонім СИСТЕМА уособлює деструктивний для справжнього митця характер у сфері культури радянського часу.

Життя Дениса – одвічне роздвоєння: почуття до Лізи і ставлення до Ліки, прагнення здійнятися професійними сходами та усвідомлення того, що твій талант непотрібен суспільству. Нерозділене кохання грає з чоловіком у злий жарт, адже він руйнує людське життя, а сам протягом свого земного існування весь час картає себе. Герой відвертий сам із собою: „Навіть тоді, коли мені ХОТІЛОСЯ йти до неї, я змушував себе звертати в „Суок” чи в сауну або взагалі – йшов ночувати до когось в майстерню. Це неподобство тривало доти, доки я раптом зрозумів: це все непотрібне! Адже Ліка жодним чином не протестувала проти моїх проявів свободи, не сприймала їх, як бунт...” [3, с. 112]. Він переконує себе, що молода дружина – це дійсно його людина, але хворобливе тяжіння від цього не зменшується: „Я трохи хвилювався, ніби вона й справді була маленькою дитиною. Але з кожним застебнутим гудзиком в мені піднімалася ледь чутна хвилька радості, що вона їде, що я зможу побути сам, СПРОБУВАТИ побути сам, без неї” [3, с. 121].

Безумовно, найдраматичніший образ роману – Ліка. Дружина, жінка з щирою дитячою душею, вона йшла за покликом серця, відчайдушно бажаючи розчинитися в коханому чоловікові, щоб робити його щасливим і самій зростати від цих шалених відчуттів і у творчому, і в особистісному планах. Лейтмотив ідейної концепції образу Ліки полягає в ідеї приреченості образу по-справжньому талановитої молодій жінки, якій для повноцінного гармонійного життя потрібні творчість і кохання, що перебувають у стані перманентної взаємозалежності та взаємодоповнюваності. Втрата одного з двох частин цілого неминуче веде до загибелі цього цілого – так само й Ліка зазнала трагічне моральне спустошення, дізнавшись про почуття чоловіка до матері.

Ліка, під час розмови з чоловіком, пояснює йому: „До зустрічі з тобою мене гнітила власна безпорадність. Мені казали, що я добре малюю, і майже вірила в це. Але потім я зрозуміла: якщо не бути ВЕЛИКИМ художником, краще не бути ним узагалі! Можна втішатися тим, що робиш щось „для себе”. Але, як на мене, це смішно!” [3, с. 108]. У тропі відчувається емоційне піднесення героїні, бажання реалізуватися в мистецтві, та протилежне закладено в наступний асоціонім: „Я ж цитувала про себе слова Мандельштама, з якими він колись звернувся до своєї дружини: „А хто сказав, що ти ПОВИННА бути щасливою? Справді – хто?” [3, с. 201]. Ліку вбито: вона не думає про творчу реалізацію, дівчина втратила сенс життя і не бачить перспектив для подальших внутрішнього просування вперед.

Таким чином, асоціоніми, представлені І. Роздобудько в романі „Гудзик”, філософські, екзистенційні та ліричні водночас.

У новелі „Бермудський трикутник” Г. Тарасюк представляє класичний любовний трикутник: він, вона, дружина. Старіючи синхронно з плином часу, він болісно роздумує над причинами

регресивної зміни життєвого вектору. Одним з аргументів є такий: „І все тому, що, як ніхто, знав, що то за нутро справжнє у тих демократів і патріотів, в отих деформованих вилупків Системи... І що ж – його забули в ту ж мить, як він вимкнув телефон, що зовсім легко при перенасиченому новими, різномасними „героями” в інформаційному просторі” [6, с. 141]. Система асоціюється із жахливим моральним занепадом часу переходу від радянського режиму до демократичного, коли за бортом життя опиняюся по-справжньому вірні та розумні люди, які не мають можливості повернути своє становище.

Роман Г. Тарасюк „Сестра моєї самотності” посідає особливе місце у творчому доробку письменниці. Цей твір сповнений драматизму, внутрішнього надриву, автобіографічних сентенцій.

Сюжет та ідейно-проблематичний мікрокосм роману розгортається навколо головних героїнь – Олександри Рибенко-Ясінської та Лариси Орленко. Долі цих жінок були абсолютно протилежними, але нескінченно пов’язані ірреальним зв’язком: Олександра уособлювала слабкості людини на шляху до слави, а Лариса була стоїком у найкращому розумінні цього слова, першій небеса подарували вміння знаходити вигоду для себе в будь-якій ситуації, іншій – справжній письменницький хист.

ВЕЛИКОЮ ЖІНКОЮ вважала себе Олександра. Ось що вона думала про себе: „...З батьками тобі неабияк поталанило. Тож недаремно на віддяку судьбі чотирнадцятою заповіддю в кодексі ВЕЛИКОЇ ЖІНКИ вписана християнська: шануй батька свого і матір свою...” [7, с. 16]. ВЕЛИКА ЖІНКА – асоціонім, що відкриває авторський погляд на призначення жіноцтва у світі; троп засвідчує докорінну зміну ролі жінки в суспільному поступі, проте, в контексті ідейного змісту роману та реалій сучасного життя асоціонім ВЕЛИКА ЖІНКА має більш глибокий експліцитний зміст. Г. Тарасюк навмисно так говорить про героїню, велич якої не узгоджується традиційним уявленням про доброту, дружбу, чесність, порядність. Читач, побачивши образ та асоціонім, має розставити акценти у свідомості щодо переоцінки ролі жінки в сучасному житті взагалі.

Проаналізувавши окремі асоціоніми жінок-письменниць І. Роздобудько та Г. Тарасюк, ми дійшли до певних висновків. Процес розуміння асоціоніма потребує від читача обізнаності з історією нашої країни та соціально-економічної специфікою становлення передуючих актуальним реаліям сьогодення етапів становлення державності; розуміння жіночої психології; здатності до саморефлексії як гаранту глибинного сприйняття літературного твору. Мозок читача має вибудувати безліч асоціацій та асоціативних ланцюжків вже окреслених поданим автором у творі посилом для того, щоб асоціонім не залишився банальним художнім перетворенням загальної назви на власну через маніпулювання шрифтом, а сприймався як засіб образності в літературному творі, що підтверджує не лише його мистецьке

призначення, але й феноменальну здатність впливати на мозок людини, поєднуючи при цьому особистісне із літературним.

Окреслена вище тема наразі є перспективним напрямом наших подальших досліджень.

#### **Список використаної літератури**

**1. Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. **2. Гоббс Т.** Сочинения : в 2 т. / Т. Гоббс. – М. : Мысль, 1991 – Т. 1. – 1991. – 731 с. **3. Роздобудько І.** Гудзик / І. Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2008. – 222 с. **4. Пиаже Ж.** Избранные психологические труды. Психология интеллекта. Логика и психология / Ж. Пиаже. – М. : Просвещение, 1969. – 659 с. **5. Розин В. М.** Мышление (методологический и психологический дискурсы) / В. М. Розин // Мир психологи. – 2001. – № 1. – С. 121 – 128. **6. Тарасюк Г. Т.** Ковчег для метеликів : новели / Г. Т. Тарасюк. – Луцьк : ВАТ „Волинська друкарня”, 2009. – 500 с. **7. Тарасюк Г. Т.** Сестра моєї самотності / Г. Т. Тарасюк. – К. : Освіта України, 2010. – 322 с. **8. Холодная М. А.** Психология интеллекта. Парадоксы исследований / М. А. Холодная. – СПб. : Питер, 2002. – 272 с. **9. Хрестоматия** по общей психологии. Психология мышления / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. В. Петухова. – М. : Изд-во Минск. ун-та, 1981. – 400 с. **10. Эко У.** Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко ; перев. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник; ред. М. Г. Ермаков. – М. : ТОО ТК „Петрополис”, 1998. – 432 с.

#### **Тищук Д. С. Асоціонім як троп: специфіка інтелектуальної природи**

У статті досліджено механізм функціонування асоціоніма як тропа в контексті його інтелектуальної природи на матеріалі прозових творів Ірен Роздобудько та Галини Тарасюк. У роботі проаналізовано думки вчених щодо сутності мислення людини, особливостей та структури інтелекту. Вивчено роль інтелекту читача в процесі здійснення художньої комунікації. Асоціонім – це троп, естетична функція якого реалізується лише за умови активної роботи свідомості читача.

*Ключові слова:* асоціонім, мислення, інтелект.

#### **Тыщук Д. С. Ассоционим как троп: специфика интеллектуальной природы**

В статье исследован механизм функционирования ассоционима как тропа в контексте его интеллектуальной природы на материале прозаических произведений Ирен Роздобудько и Галины Тарасюк. В работе интерпретированы идеи ученых относительно сущности мышления человека, особенностей и структуры интеллекта. Изучена роль интеллекта читателя в процессе осуществления художественной

коммуникации. Ассоционим – это троп, эстетическая функция которого реализуется только при условии активной работы сознания читателя.

*Ключевые слова:* ассоционим, мышление, интеллект.

**Tuschyk D. S. Associonim as trope: specific of intellectual nature**

In this article research the mechanism of associonim as a trope in the context of it's intellectual nature on the base of prose art's by I. Rozdobydko and H. Tarasyk. In the work interpret the ideas by academics relatively essence of human's thinking, peculiarity and structure of intellect. Learning the role of reader's intellect in the process of realization of art communication. Associonim is a trope, which aesthetic function implement only in condition of active work of reader's consciousness.

*Key words:* associonim, thinking, intellect.

Стаття надійшла до редакції 05.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Галич О. А.



**Регіональна література:**  
**теоретичний, історико-літературний,**  
**компаративний, методичний**  
**аспекти дослідження**

УДК 821.161.2 – 94.09 + 929 Куліш

**Ю. В. Бондар**

**ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ МЕМУАРНИХ ТВОРІВ  
ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША**

Багато років поспіль у наукових розвідках вітчизняних учених продовжується дослідження заслуг Пантелеймона Куліша у царині української літератури, мови, культури та загалом у національно-патріотичному русі кінця ХІХ століття. При цьому глибоко вивчається його літературна, фольклорна, перекладацька, публіцистично-критична, видавнича, педагогічна діяльність. Захищена низка дисертаційних робіт з філології: В. Владимирової, І. Девдюк, Н. Слободянюк, Т. Должикової, С. Ковпик, В. Івашкова; з філософії: К. Ісаєнко, Г. Поперечної, А. Сініциної, В. Пуліної; з педагогіки: О. Кравченко. Виходять друком ґрунтовні посібники та монографії: М. Бойка „П. Куліш: осмислення творчого спадку” (1997), С. Ковпик „Духовність драматургії Пантелеймона Куліша” (2004), Є. Нахліка „Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель” (2007), Н. Побірченко, О. Кравченко „Михайло Максимович і Пантелеймон Куліш: до історії взаємин” (2007), Ж. Янковської „Фольклористична діяльність Пантелеймона Куліша”(2007), О. Кравченко „Пантелеймон Куліш. Життя, віддане просвітництву” (2009), В. Івашкова „Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша” (2009).

Безперечно, діапазон висвітлення різних аспектів діяльності П. Куліша є досить широким, але не всеохоплюючим. Найменш визнаним письменник залишається у ролі талановитого мемуариста. Цього питання торкається у своїй монографії Євген Нахлік, називаючи Пантелеймона Куліша цікавим мемуарником та зачинателем автобіографічно-мемуарного жанру в українському письменстві. Дослідник дає високу оцінку мемуарним здібностям П. Куліша, зазначаючи у своїй монографії: „Його спогади приваблюють вираженням живої натури й потужної енергетики автора, колоритністю насвітлюваних постатей, жвавістю, дотепністю і художністю викладу,

інтригують перипетіями описуваних подій, неповторною психологічною тональністю, повнокровними переживаннями” [1, с. 377].

Той факт, що окремі жанри його мемуаристики залучаються тільки як додаткове джерело, залишається незмінним протягом багатьох років. Якщо дослідники і звертаються до мемуарного доробку письменника, то переважно користуються його епістолярним масивом та щоденником. Це зрозуміло, адже митець завжди мав велике коло кореспондентів і живо та емоційно відгукувався на події епохи. Але поза увагою науковців залишається досить цікавий і різноманітний пласт мемуарних творів письменника, що представлений автобіографією („Моє життя”), власне спогадами („Воспоминания русского о польском археологе Константине Свидзинском”, „Как у нас гибнут горячие люди. Воспоминания о Петре Яковлевиче С\*\*\*”, „Воспоминания о Николае Ивановиче Костомарове”, „Около полу столетия назад. Литературные воспоминания”).

Усі перераховані жанри мемуарної спадщини письменника потребують опрацювання. Проте особливої уваги, на наш погляд, заслуговує цикл його творів про дитинство. Жанрова природа цих творів викликає діаметрально протилежні думки у різних науковців минулого століття, а сучасні дослідники зовсім ігнорують цю проблему. Окрім того, ці твори є єдиними джерелами, де згадано такий важливий проміжок життя видатного митця і які дозволяють нам повністю осягнути його як талановитого мемуариста. Саме це і робить обрану тему актуальною.

Метою нашої розвідки є з'ясування жанрових особливостей циклу мемуарних творів про дитинство під назвою „Феклуша”, „Уляна Терентівна”, „Яків Якович”.

Твори стосуються того періоду, коли письменника було вперше відправлено в місто Новгород-Сіверський на навчання до училища. Вони були написані російською мовою, а пізніше були перекладені самим автором українською мовою і неодноразово видавалися й перевидавалися, починаючи з 1850-х років. Для свого дослідження ми використали його твори російською мовою, надруковані 1899 року з передмовою В. Шенрока.

У своїй роботі ми спробували відштовхнутися від того, як сам письменник визначає жанр написаних творів. Адже процес відбору матеріалу, його компонування зазвичай не є стихійним, а підпорядковується задуму письменника. Білоруський дослідник Л. Гаранін стверджував з цього приводу: „...авторське ставлення до матеріалу визначає жанрову приналежність твору – будуть це щоденникові записи, спогади чи біографія іншої особи, особисті записки, листи чи мемуарна книга на основі свідчень і документів інших осіб” [2, с. 33]. Пантелеймон Куліш називав ці твори спогадами, про що свідчить їх назва – „Воспоминания детства”, в українському варіанті – „Спогади з молодих літ”. Але у своїй автобіографії, яка була написана

приблизно через 15 років після створення аналізованого циклу, автор називає їх повістями й автобіографіями. Тобто авторська позиція у визначенні жанру цих творів неоднозначна. З автобіографії письменника ми дізнаємося, що викладені події у творах є справді спогадами автора про дитинство. Ось як П. Куліш пише про них: „Хто хоче знати, який був його побут у перві роки життя у Новгород-Сіверському, читай повість його „Феклуша”. Се правдива автобіографія. Героїня повісті й звалась так таки Феклушею, тільки смерть її була інша: так десь покинулась, а не втопилась. Хто ж хоче довідатись, як тоді учено по наших повітових училищах та й по гімназіях, читай повість „Яків Яковлич”. Патрет сього учителя як живий, і вся історія така була, як прописано, – тільки що не сам Куліш проживав у Якова Яковлича, а його приятель Глотов, з котрим він дружив через те, що Глотов такий же був рисовалець, як і він сам” [3, с. 104]. Як бачимо, твори написані на основі реальних подій, але у творі „Феклуша” автор змінює кінцівку, а події твору „Яків Якович” трапилися не з самим героєм, а з його другом, від якого він їх і записав. Третій твір цього циклу називається „Уляна Терентівна”. Він також написаний на основі реальних подій, оскільки і в епістолярії, і в автобіографії письменника є згадки про цю особу та її родину, а найперше – про вплив цієї жінки на життя письменника. В автобіографії читаємо про цей твір: „Там дещо й видумано, а багацько й дійсної правди” [3, с. 101]. У ньому автор також змінює кінцівку на більш мажорну, таку, яку хотів би бачити насправді. Тобто у характеристиці образів, побутових моментів письменник дотримується принципу достовірності, що є характерним саме для мемуарів або спогадів. А от у розгортанні подій ми спостерігаємо тісне переплетіння реальності з вимислом. А це значить, що автор порушив принцип достовірності або документальності й аналізовані твори є автобіографічними лише певною мірою і містять елементи фікційності. Та цей факт ще не означає, що досліджувані твори не є мемуарами. В багатьох джерелах, присвячених характеристиці документальної літератури, ми читаємо, що наявність художнього домислу можлива в мемуарах. Так, у літературознавчому словнику-довіднику 1997 року сказано: „Мемуарам притаманна документальність, історична достовірність, хоча не виключається право автора на художній домисел” [4, с. 448]. Така позиція пов’язана з тим, що в документальній літературі існує тенденція до поєднання непокданого, до синтезу документальної та художньої основ. Цей процес у мемуарній літературі розпочався ще наприкінці ХХ століття. У роботі відомого дослідника мемуарного жанру Л. Гараніна ми читаємо: „При цьому, хоча її власний розвиток іде нерівномірно, імпульсивно, стрибками, спостерігається тенденція до неухильного зближення мемуарів з художньою літературою, більш міцного вrostання її в літературну систему” [2, с. 80]. Мемуаристи намагаються вирішити дилему: як створити цікавий повноцінний мемуарний твір не відходячи від фактів але й не уникаючи

вигадки. Неповнота фактів та наявність художнього домислу в жодному разі не є недоліком мемуарного твору. Певний відступ від документальності дає місце для яскравих і неординарних вражень автора. З цього приводу слушною є думка І. Шайтанова, який, міркуючи над цією проблемою, зазначав: „Адже додумуючи якісь і не дуже значні деталі, роблячи художній відбір, письменник грішить проти правди факту, але зате може виграти в головному – точніше і яскравіше передати свої враження” [5, с. 13]. Сучасна дослідниця документальної літератури О. Скарніна також дотримується такої думки: „Понад усе мемуарист цінує точність враження. Тож вимога достовірності не відхиляється, проте розуміється інакше. Набагато важливішим є відтворення атмосфери доби, загального життєвого тону й цілісності сприйняття, ніж точність деталей” [6, с. 68]. З усього сказаного випливає, що мемуари можуть містити і документальне підґрунтя і елементи вимислу. А значить, досліджувані твори є дуже близькими до жанру мемуарів або спогадів.

На користь того, що аналізовані твори є за жанром мемуарами або спогадами свідчить також принцип суб'єктивності, який у творах проявляється у використанні автором оповіді від першої особи – „я”-нарації (суб'єктивної оповіді). Головний герой усіх творів циклу і наратор – це одна людина. Тобто відбувається зрощення образів автора та наратора. Відомий дослідник О. Галич зазначає: „...спогадам обов'язково притаманна суб'єктивність, або особистісне начало” [7, с. 35]. Це, на думку вченого, дозволяє створити неповторний образний світ. „Суб'єктивність розкриває перш за все особистість автора спогадів, його світогляд...” [7, с. 35]. Звичайно, у цих творах ця риса не так яскраво виражена, адже вони про дитинство і в них немає жодного натяку на політичні, історичні чи літературні погляди письменника. Проте з них ми дізнаємося про особисті уявлення автора про себе, про свою родину, про оточення у якому ріс і виховувався письменник. Автор показує читачеві неординарних людей, яких довелося зустрічати у своєму житті та відтворює враження, що справили вони на нього. П. Куліш і сам розумів цінність своїх творів саме суб'єктивним баченням минулого. Про твір „Уляна Терентівна” він зазначав у автобіографії: „Почуття своє високого, ізящного, культурного навпослі висловив Куліш у повісті: там багато його сердешної, його індивідуальної правди” [3, с. 101 – 102]. Враховуючи специфіку наших творів, зокрема те, що вони висвітлюють дитинство письменника, головним джерелом інформації автора є тільки автобіографічна пам'ять без опори на конкретні особисті чи офіційні документи. Тому, на наш погляд, суб'єктивне начало в них є домінантним.

П. Куліш називав свої твори окрім мемуарів ще і правдивими автобіографіями. Зауважимо, що у цих творах висвітлено один тематичний блок з життя письменника – дитинство. А справжні автобіографії комплексно і всебічно висвітлюють життєвий і творчий

шлях особистості повністю й містять багато тематичних блоків. Тобто твори „Феклуша”, „Уляна Терентівна”, „Яків Якович” доцільно було б називати автобіографією дитинства. Про тісний зв'язок аналізованих творів з жанрами автобіографістики свідчить те, що головним героєм у них є сам автор, а оповідь наповнена фактами і враженнями з власного життя письменника і націлена на висвітлення його історії. У літературному енциклопедичному словнику ми читаємо: „Так, від мемуарів автобіографія відрізняється тим, що її автор зосереджений на становленні історії своєї душі в її взаєминах зі світом, тоді як автора мемуарів цікавить перш за все цей світ. Люди, яких він зустрічав, події, які він спостерігав і в яких брав участь” [8, с. 12]. Зосередженість письменника на своїй історії ми не заперечуємо та у творах спостерігаємо жваве розгортання подій не тільки в житті автора, але й у житті інших героїв. Письменник зображує власні переживання і враження від тих перипетій, які відбуваються в житті кожного героя. Окрім того, він називає твори їхніми іменами – „Феклуша”, „Яків Якович”, „Уляна Терентівна”, а це значить, що П. Куліш свідомо робить і їх головними героями своїх творів. І це логічно, адже людина не може жити ізольовано від соціуму, а значить розповідь про себе буде мати згадки про інших людей. Доречною з цього приводу є думка І. Шайтанова, який зазначав: „Автобіографія – спогади про власне життя, в той час як мемуари – про людей, з якими зустрічався. Звичайно, власне життя протікає не в безлюдному просторі, а говорячи про іншу людину, неможливо уникнути згадки про себе, так що будь-який факт, взятий з минулого, виникає на перетині жанрових граней. Значить, повної і безумовної різниці між автобіографією і мемуарами бути не може” [5, с. 43]. Таким чином, авторська розповідь про дитинство містить згадки про інших людей, про їхні життєві пригоди, про участь автора у цих пригодах. Тобто у творах „Феклуша”, „Яків Якович”, „Уляна Терентівна” не можна провести абсолютної межі між жанрами мемуарів та автобіографії дитинства, а отже вони є синтезом жанрових особливостей мемуарів і автобіографії.

В. Шенрок у передмові використав дві назви на позначення жанру цих творів: автобіографічні повісті й спогади. Вище вже були обґрунтовані риси, які наближають ці твори до спогадів або мемуарів. Проте не можна не помітити й інших жанрових особливостей, які є не зовсім характерними для жанру мемуарів. Насамперед, це стосується наявності фабули та сюжету. У наукових джерелах, зокрема, в короткій літературній енциклопедії, літературному енциклопедичному словнику ми читаємо, що мемуари не містять сюжетних прийомів. Це науковці обґрунтовують тим, що спогади не відновлюються лінійно, вони фрагментарні, уривчасті, схожі на мозаїку. Цю думку яскраво підкреслює І. Шайтанов: „Спогади не відновлюють всього безперервного зв'язку подій, як вони відбувалися, а вихоплюють тільки найбільш яскраві, які залишили глибокий слід” [5, с. 9]. Тобто це значить, що твір з яскраво

вираженим сюжетом апріорі не може бути мемуарами. Щоб розібратися з цим, необхідно уважніше звернутися до змісту творів.

Твір „Феклуша” присвячений першому перебуванню головного героя у місті Новгород-Сіверський, куди той приїхав на навчання в училищі, та його першому квартируванні у будинку Софії Карлівни Хлопотової. У творі ми бачимо таких головних героїв: господиня будинку – Софія Карлівна Хлопотова, її дочка Феклуша, герой-оповідач Ніколаша, квартирант Померанцев. Другорядними героями є: покійний господар будинку Хлопотов, батько Ніколаші, друг Померанцева – Селезньов, куховарка Степанида та продавчиня Бакланиха. Сюжет твору такий: Померанцев кохає Феклушу, а Феклуша закохується в його друга Селезньова, який її зводить та доводить до самогубства. У сюжет вплітається історія самої Софії Карлівни, яка в молодості втікає з дому з офіцером Хлопотовим, та історія про її матір, яка у зрілому віці закохалася у якогось франта й так само покинула батьківський дім.

У творі „Яків Якович” автор змальовує свій вступ до повітового училища міста Новгород-Сіверський та свого першого вчителя Якова Яковича. Перші розділи не мають ніякого сюжетного розгортання, а тільки дають нам детальну характеристику учителя (старі ботфорти з величезною кількістю латок, старенький круглий капелюх, шинель). Автор показує читачеві основні риси характеру вчителя. У четвертому розділі дія переноситься до будинку Якова Яковича. Тут ми спостерігаємо деталі його побуту, особливості взаємин з сестрою Марфушею. Образ вчителя стає динамічним та живим. Подальші розділи повісті присвячені кохання Якова Яковича до молодой дівчини Катрусі та його майбутньому одруженню з нею. Та цим подіям не судилось здійснитися, оскільки Яків Якович раптово помирає від нервової гарячки.

Третій твір цього циклу має назву „Уляна Терентівна”. Ця постать відіграла важливе значення у житті П. Куліша. У своїй автобіографії письменник зазначив: „Жила в тому хуторі Уляна Терентівна Мужилівська. Про неї й отець, і мати споминали в хатніх розмовах з великою шаною, яко про панію великого коліна, дуже розумну. А до того несказанно добру. Коли Катерина Ивановна хотіла до чогось наклонити свого мужа, то прохала сю панію: той бо її слухав як мала дитина” [3, с. 100]. З наведеної цитати випливає, що Уляна Терентівна була безперечним авторитетом у родині Кулішів. Головними героями цього твору є Уляна Терентівна Мужилівська, її небога Надійка, її пасинок Сеня, сам автор, садівник Готфрід. Перед читачем постає колоритна та емоційна історія знайомства письменника з Уляною Терентівною, про яке він мріяв цілий рік. Ця особа дуже вирізнялась з сірої маси тамтешнього доброго, але нудного і малоосвіченого народу, який оточував автора у його глухомані. Уява головного героя настільки багата, що він ще до знайомства з Уляною Терентівною все знає про їхнє життя, побут, домашні справи та звичаї. Він навіть описує її вбрання. У творі ми читаємо: „Это непостижимо для меня, как я, не зная ни Ульяны

Терентьевны, ни ее домашних, слыша о них впервые, уже создал в воображении целую систему их жизни и готов бы был рассказать, что говорят они чем занимаются и даже какие у них жесты, какие движения и взгляды” [9, с. 105]. З їхнього знайомства починається новий етап у житті героя. Наставниця йому дарує новий одяг, що одразу з сільського хлопця перетворює його на дворянина та починає займатися його освітою. Протягом усього твору письменник вибудовує образ Уляни Терентіївни – розумної, доброї, щедрої, хазяйновитої, працелюбною та безкорисливою особи. Гарна освіта, вишукані манери, меблі розкішної роботи, срібний і фарфоровий посуд, прекрасні картини на стінах будинку – це ті речі, які справляють на хлопця неабиякий вплив. Вони підносять родину Уляни Терентіївни до вищого товариства, аристократії. У своїй автобіографії письменник зазначав: „Цивілізація поборолла тут просту натуру; демократична душа отрока зробилась аристократичною – тільки не в ледачому розумі сього слова. З того ж бо ще періоду життя свого почав Куліш гордувати малою долею звичайного чоловіка й допевнитись гори над усіма ровесниками. Допомогали сьому й інші впливи” [3, с. 102].

Далі події складаються так, що Сеня одружується і змушує Уляню Терентіївну, яка йому замінила матір і відбудувала хутір власним коштом, покинути його. Героїня залишається зовсім у скрутному становищі. Але виручає її старий садівник Готфрід, який залишає свій спадок Улянці Терентіївни. Вона приїжджає разом з Надійкою в невеличке губернське містечко і тепер вирішує повністю присвятити себе вихованню й освіті героя-автора. Реальна кінцівка цієї історії була набагато сумніша. В автобіографії письменника ми читаємо: „Як витіснив її невдячний небіж із веселого, щасливого гнізда, що вона так гарно окукобила, небога її пішла у черниці, а сама вона притулилась у ветхому будиночку в селі Макові, ледве маючи чим пропитуватись” [3, с. 101]. Надійка рано померла у монастирі, а Уляна Терентіївна дожила до старості і не знала вже великої скрути завдяки допомозі батька письменника та інших приятелів, а також пенсії, яку їй вислав П. Куліш.

Як бачимо, у аналізованих творах є фабула і сюжетна канва творів досить чітко простежується. Автор розподіляє героїв на головних і другорядних, даючи їм глибоку та колоритну характеристику, використовує багато описів для змалювання тогочасних подій. Саме ці чинники наближають твори до жанру автобіографічної повісті, але ще не дають підстав називати аналізовані твори саме автобіографічними повістями. Адже це може означати, що письменник відмовився вести свою оповідь у формі протоколу і захотів подолати довільність своєї пам'яті шляхом естетичної організації матеріалу. Адже у науковій літературі зазначено, що сам по собі набір фактів, фрагментів спогадів ще не буде мемуарним твором. Йому необхідна певна обробка, естетична й композиційна організація. Як зазначав О. Галич: „Власне, мова йде про тісну діалектичну взаємодію в процесі народження мемуарного твору двох протилежних, але життєво необхідних полюсів: дослідницького й

естетичного, а інакше мемуари просто не вийдуть” [7, с. 39]. І. Шайтанов також наголошував на цьому: „Сюжет може бути і фрагментарним, але письменник вибирає його, а не віддається йому у владу, напризволяще спогадам, що приходять випадково. Необхідність організації, упорядкування особливо велика на великому художньому просторі, а тому саме у великих книгах, як правило, відбувається випрямлення, вирівнювання сюжету згідно з хронологічним порядком подій” [5, с. 20]. В автобіографії автора ми знаходимо підтвердження того, що сюжет творів „Феклуша”, „Уляна Терентівна”, „Яків Якович” був відображенням реального перебігу подій. Можемо припустити, що автор їх просто вдало скомпонував. Таким чином, не можна категорично стверджувати, що ці твори є автобіографічними повістями, а не мемуарами.

Необхідно зауважити, що така плутанина між мемуарами та автобіографічною повістю зумовлена ще й тим, що у науково-довідковій літературі питання жанрів автобіографічної прози до цього часу є малорозробленим. У нашій розвідці ми скористалися визначенням Галини Маслюченко, яке видалось нам найбільш зрозумілим та інформативним: „середні за розміром твори, у яких на автобіографічному матеріалі розкрита певна історична або філософська тема, більш-менш чітко простежується сюжетна канва, а автобіографічні герої зображені як типові, ми розглядатимемо як автобіографічні повісті. Залежно від ідейних настанов та майстерності автора вони можуть бути художніми або художньо документальними” [10, с. 14]. Загалом під визначення цієї дослідниці підходять і наші твори, які є за розміром середніми і містять чітко окреслений сюжет. У наших творах немає націленості на історичну тематику, проте варто зупинитися на філософському аспекті. Наш герой-автор у своїх творах опиняється у новому для себе середовищі, знайомиться з новими людьми, спостерігає і навіть бере участь у щасливих і трагічних подіях їхнього життя. Безперечно, усі ці події викликають у нього шквал емоцій і вражень. Автор пізнає навколишній світ через своє „Я”, намагається осягнути історію іншої особистості через історію власної душі – це і є філософським підґрунтям наших творів. Таким чином, у наших творах більш-менш чітко окреслюються риси автобіографічної повісті.

Слід також зауважити, що аналізовані твори містять не тільки жанрові риси мемуарів та автобіографічних повістей. Вони тяжіють ще й до нового малорозробленого жанру фікційних автобіографій, адже містять елементи фікційності про які йшлося вище. Термін autofiction уперше використав французький літературний критик і письменник Серж Дубровський у 1977 році. З досліджень Т. Черкашиної, яка частково займалася цим питанням ми дізнаємося, що autofiction – це жанр, в якому реальна оповідь про дійсні факти замальовується у белетристичній наративній техніці. Авторка визначає autofiction як суміш спогадів та уяви [11]. Ми не будемо стверджувати, що ці твори є саме



фікційними автобіографіями, адже відомо, що фікційні автобіографії або за французькою термінологією autofiction – це поєднання в одному тексті автобіографії й роману, а наші твори є близькими до повістей. Окрім того, ще не існує єдиної точки зору на жанрову природу автофікції. Але серед основних рис фікційних автобіографій називають поєднання референціальності з вигадкою, документальності з художністю. Саме переплетіння художньої та документальної основ дає нам змогу віднайти у цих творах схожість на фікційні автобіографії.

Проаналізувавши цикл творів Пантелеймона Куліша про дитинство, ми з'ясували, що вони містять у собі документальне начало та елементи домислу, домінують суб'єктивне начало, чітко окреслений сюжет та фабулу, філософську проблематику. Ці ознаки дають підстави говорити про те, що вони є синтезом або гібридом різних жанрів документальної та художньої літератури. Насамперед, таких: мемуарів, автобіографії, автобіографічної повісті, фікційної автобіографії. Проте найбільше за своїми жанровими особливостями досліджувані твори тяжіють до автобіографічних повістей та мемуарів.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Нахлік Є. К.** Пантелеймон Куліш : Особистість, письменник, мислитель : [монографія] : в 2 т. / Є. К. Нахлік. – К. : Український письменник, 2007. – Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. – 2007. – 462 с.
- 2. Гаранин Л. Я.** Мемуарный жанр советской литературы: ист.- теорет. очерк. / Л. Я. Гаранин. – Мн. : Наука и техника, 1986. – 223 с.
- 3. Куліш П.** Повість про український народ; Мое життя; Хутірська філософія і віддалена від світу поезія / П. Куліш ; [упоряд., передм., пер., прим. О. Шокало]. – К. : Ред. журн. „Український світ”, 2005. – 384 с.
- 4. Літературознавчий** словник-довідник / Р. Т. Громяк, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
- 5. Шайтанов И.** Как было и как вспоминалось (Современная автобиографическая и мемуарная проза) / И. Шайтанов. – М. : Знания, 1981. – 64. с.
- 6. Скаріна О. Ю.** Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.) : дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – „Теорія літератури” / Скаріна Олена Юріївна. – Луганськ, 2006. – 212 с.
- 7. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
- 8. Литературный** энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 751 с.
- 9. Куліш П.** Воспоминания детства / П. Куліш. – Бахмут, 1899. – 490 с.
- 10. Маслюченко Г. О.** Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття : дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / Маслюченко Галина Олександрівна. – Дніпропетровськ, 2003. – 212 с.
- 11. Черкашина Т. Ю.** Особливості художньо-автобіографічної прози Аменлі Нотомб /

Т. Ю. Черкашина // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 13 (200), Ч. І. – С. 117 – 121.

**Бондар Ю. В. Жанрові особливості мемуарних творів Пантелеймона Куліша**

У статті розглянуто жанрові особливості циклу мемуарних творів П. Куліша під назвою „Феклуша”, „Уляна Терентівна”, „Яків Якович”. Цикл стосується періоду навчання письменника в училищі міста Новгород-Сіверський і охоплює такі тематичні блоки: враження від навчання в гімназії, перебування на квартирі у родині Хлопотової, знайомство з наставницею Уляною Терентіївною. Основну увагу приділено питанням поєднання у творах документальної основи і художнього домислу. Авторка аналізує такі жанри документальної літератури, як мемуари, автобіографія, автобіографічна повість і зазначає, що досліджувані твори є синтезом різних жанрів документальної та художньої літератури.

*Ключові слова:* жанрові особливості, мемуари, автобіографія, автобіографічна повість, документальність.

**Бондарь Ю. В. Жанровые особенности мемуарных произведений Пантелеймона Кулиша**

В статье рассмотрены жанровые особенности цикла мемуарных произведений П. Кулиша под названием „Феклуша”, „Ульяна Терентьевна”, „Яков Яковлевич”. Цикл относится к периоду обучения писателя в училище города Новгород-Северский и охватывает такие тематические блоки: впечатления от знакомства с учителем гимназии Яковом Яковлевичем, жизнь на квартире у госпожи Хлопотовой, знакомство с наставницей Ульяной Терентьевной. Основное внимание уделено соотношению в произведениях документальной основы и художественного домысла. Автор анализирует такие жанры литературы, как мемуары, автобиография, автобиографическая повесть и утверждает, что исследуемые произведения являются синтезом разных жанров документальной и художественной литературы.

*Ключевые слова:* жанровые особенности, мемуары, автобиография, автобиографическая повесть, документальность.

**Bondar Y. V. Genre peculiarities of the memoir works by P. Kulish**

The article considers the genre peculiarities of the cycle of the memoirist works by P. Kulish under the name of „Pheklusha”, „Ulyana Terentievna”, „Yakov Yakovlech”. Cycle refers to the period of the writer’s study at school in the town of Novgorod-Seversky and covers such thematic blocks as impressions of the acquaintance with the gymnasium teacher Yakov Yakovlevich, the life in the apartment of Ms. Khlopotova, the acquaintance with the mentor Uliana Terentievna. The main attention is paid to the ratio of the documentary basis and artistic conjecture in the works. The author

analyzes such genres of literature as a memoir, an autobiography, an autobiographical story, and states that the works are a synthesis of various genres of documentary and fiction.

*Key words:* genre specifics, memoirs, autobiography, autobiographical novel, documentary nature.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Галич О. А.

УДК 821.161.2 – 94.09+929 Масенко

**І. О. Клеймьонова**

### **ПРИЙОМИ ЖИВОПИСНО-ПЛАСТИЧНОГО ПОРТРЕТУВАННЯ В СПОГАДАХ ТЕРЕНЯ МАСЕНКА**

Термінологія живопису, скульптури впевнено входить до обігу літературознавчої науки. Взаємообмін термінами, як зауважував Є. Тагер, узаконений традицією і має свої позитивні сторони: досвідом одного мистецтва висвітлюються схожі риси іншого [4, с. 132]. Термін „портрет”, як зазначають науковці, в літературу запозичений з мистецтвознавства і спочатку вживався для показу зовнішнього вигляду героя (В. Барахов, Є. Тагер, В. Галанов). У наш час портрет у літературознавчій науці розуміється не тільки як словесне зображення зовнішності людини і як один із способів створення образу в художньому творі, а і як самостійний жанр.

Найчастіше про літературний портрет говорять як про жанр мемуаристики. Жанр літературного портрета присутній у творчості багатьох українських письменників, серед яких Микола Бажан, Іван Дузь, Володимир Дрозд, Ірина Жиленко, Григорій Костюк, Степан Крижанівський, Богдан Бойчук та ін. Різним митцям слова властиві різні способи портретування, кожен з них привніс у літературу неповторні прийоми портретного письма.

Звернення до аналізу творчої манери різних мемуаристів при створенні літературних портретів є актуальним, оскільки допомагає дослідити літературний портрет як мистецьке явище, визначає підходи до створення образу реальної особи у мемуарній літературі, що і до сьогодні у літературознавстві не є остаточно вирішеним питанням.

У статті ми ставимо за мету проаналізувати прийоми створення живописно-пластичних образів у спогадах Тереня Масенка „Роман пам’яті”.

Літературний портрет як жанр мемуарної прози ставав об'єктом дослідження таких вчених, як В. Барахов, О. Маркова, В. Гречнев, Є. Тагер, І. Василенко, які аналізували генезис портретного жанру, визначали жанрові ознаки літературного портрета, розглядали портрети у творчості окремих письменників.

Говорячи про портрети в літературі, використовують, як і в мистецтвознавстві, такі характеристики, як пластичний, живописний. Але, як наголошував Є. Тагер, коли термін зі свого рідного „середовища” переноситься в інше, коли змінюється матеріал мистецтва, його „мова”, засоби виразності, не може не змінюватися і первинне термінологічне значення [4, с. 132].

Поняття живописності в мистецтвознавстві пов'язане з такою низкою засобів виразності, як колір, об'єм, лінія та ін. Термін „пластичність” початкове значення отримує в скульптурі, де означає художню цілісність і образну переконливість ліплення об'єму. Загальне поняття слова „пластичний” у тлумачних словниках визначається як красивий гармонійністю своїх форм і рухів, плавний [3, с. 449]. При аналізі літературних портретів їх автора також називають портретистом, аналізують пластичність образів, живописну майстерність, яка характеризується низкою засобів словесної художньої виразності. В літературному портреті образ розкривається поступово, характер складається в ланцюзі вчинків, у взаєминах з іншими персонажами. Письменник komponує портретні штрихи, виділяє деталі, відбирає матеріал, і якщо він справді володіє навичками портретного живопису, то читач може уявити людину такою, якою хотів показати її автор, ніби він справді намалював її як живописець чи виліпив як скульптор. Саме такий письменник може називатися портретистом.

Справжнім майстром портретного письма можна назвати українського письменника, поета Тереня (Терентія) Масенка. Творчий доробок письменника тематично різноманітний, змістовний, його увагу привертала ліричні твори, поеми, віршовані гуморески, нариси, статті. „Роман пам'яті”, що вийшов у світ у 1970 році, є мемуарною оповіддю, поданою в жанрі ліричного автобіографічного роману, в якому мемуарист наче сповідується перед читачем, відкриває йому душу. Ми поринаємо в дитинство поета, дізнаємося, що його хвилювало в юності, знайомимося з найбільш важливими подіями в житті письменника. Варто відзначити високу якість мови роману, за допомогою якої письменник вводить нас у поетичний світ свого життя. О. Галич так характеризує мову твору: „Тут є все – і особлива її соковитість, і влучність, і ніжність, і ліризм, і іронія, і сарказм. І служить це єдиній меті – показати нелегкий шлях людського таланта в безбережному морі буття, в складних історичних обставинах, де переплелось воєдино наполеглива праця і радість пізнання, любов і ненависть, зустрічі з друзями і боротьба з ворогами, жорсткі репресії і безумовні утіхи – все те, що ми називаємо багатозначним і ємким словом

„життя” [1, с. 132]. У передмові до цього роману Павло Загребельний відзначив уміння Тереня Масенка володіти „словом прозовим, точним, образним, мальовничим, схвильованим” [2, с. 7], що дозволило авторові створити не просто книгу спогадів, а відверту розповідь про особисте життя, яке читач проживає разом з ним. Розповідаючи про себе, письменник згадує своїх рідних, друзів, знайомих, які були невід’ємною частиною автобіографії письменника.

Роман цінний і тим, що перед читачем проходять образи багатьох непересічних особистостей, письменників, культурних діячів, серед яких Павло Тичина, Сава Божко, Микола Трублаїні, Володимир Маяковський, Анатолій Петрицький, Григорій Косинка, Микола Куліш, Янка Купала, Максим Рильський, Андрій Малишко та ін. Образи, створені в мемуарному тексті, вражають виразністю та емоційністю. Окремі з них автор малює тільки штрихами, але деяким особистостям дає цілісну характеристику в їх індивідуальній неповторності, виявляє глибоке бачення характеру героя. Саме розуміння образу в цілісності, прагнення дослідити всю складність особистості сучасника, уміння знайти в людині найбільш чіткі риси, які допомагають розкрити її характер, є ознакою такого жанру, як літературний портрет. У жанрі літературного портрета виявилися кращі риси Тереня Масенка як письменника. Автор уважний до всього, що складає неповторність особистості, і дуже вимогливий у відборі матеріалу. У портретах важко знайти зайву деталь, яка б відволікала від правильного розуміння характеру людини.

Масенко-художник різнобічно використовує прийоми портретного живопису. В образній характеристиці поєднуються зображальні, виразні прийоми, органічна єдність яких повною мірою дозволяє відтворити цілісний образ реально існуючої особистості.

Портрети у спогадах Тереня Масенка створювалися на основі особистих вражень від зустрічей з людиною, вони можуть бути детальними, короткими і зовсім лаконічними в залежності від того, що хоче повідомити письменник, щоб у зовнішньому вигляді, вчинках, мові з найбільшою виразністю виявити сутність людини. Бувало, що за людиною автор спостерігав протягом тривалого часу (П. Тичина, С. Божко); є портрети, створені після однієї зустрічі (В. Маяковський, А. Ахматова).

Терень Масенко мав можливість зустрічатися і спілкуватися з Павлом Тичиною в невимушеній обстановці. Павло Григорович був сусідом молодого подружжя Масенків під час проживання у Харкові, автор спогадів зміг добре розгледіти завжди зосередженого і невтомного сусіда. Масенко наголошує на тому, що протягом багатьох років знайомства розмов було багато, і все переказати просто неможливо. Автор відібрав найсуттєвіше, що могло б зацікавити читача і в повній мірі допомогло схарактеризувати людину. Все пізнане під час особистого спілкування дало можливість художникові створити виразний портрет свого сучасника. Образ Тичини сприймається в гармонійному поєднанні

внутрішнього світу поета з окремими зовнішніми деталями та особистим ставленням автора. Детального опису зовнішності Тичини немає, лише під час перших зустрічей автор говорить про „молодого, стрункого” поета. Зорову повноту створюють епізоди, в яких автор зображує деякі звички Павла Григоровича, які найбільше врізались у пам’ять. Терень Масенко надавав великого значення таким засобам відтворення живого образу, як жестикуляції, рухи. Автор часто зустрічав поета під час прогулянок у старому Технологічному саду на Каплунівській, і згадує, як той вітався до нього: „Ось він рухливо, заклопотано та рвучко вітається, знімає маленьке пенсне з обідкою золотою, протирає скло сніжно-білою хустинкою. Це – коли я ще здалеку озиваюсь до нього...” [2, с. 76].

Терень Масенко запам’ятав Тичину зосередженим, зібраним. Павло Григорович багато працював, автор згадує, що він любив абсолютну тишу, і цілими днями зосереджено сидів над столом: „Поет днями й ночами незмінно сидів за столом, читав, писав. Шукав слова, ніби алхімік, що мріє знайти, видумати, створити своє власне золото...” [2, с. 76].

Характеристику Тичини ми сприймаємо не тільки від автора, а й від інших героїв оповіді. Поета часто відвідували Микола Вороний та його син Марко. Автор помітив, що вони ставилися до Тичини з особливою пошаною, рівною глибокому схилянню перед його талантом. Дружина Тереня Масенка зізналася, що за все життя не зустрічала людини, яка „...була б так надмірно уважна й делікатна і кожної хвилини намагалася розгадати, підхопити твою ще не до кінця висловлену думку, допомогти тобі у замішанні й тривозі” [2, с. 78].

Літературному портрету доступне і пізнання творчості змальовуваного письменника. Так, портретну характеристику доповнюють авторські висловлювання про Тичину як про геніального поета: „Тичина ввійшов у рідну поезію свіжим, буремним степовим вітром такої нестримної сили, яка вщент розкидала стару тишу покори, приреченості, безвілля або ідилічності” [2, с. 74]; „Чари поезій молодого Тичини були чаклунівським” [2, с. 75]; „Пісенна сила Тичини зійшла на грань геніальності” [2, с. 75]; „Все найчистіше в житті, мов роси на квітках, я бачив у домі Тичини” [2, с. 80] та ін. Влучні метафори, епітети, порівняння відзначають оригінальність стилю Тичини, красу його слова, засвідчують повагу автора до творчості поета. Терень Масенко захоплюється великим майстром слова, і це захоплення щире, безкорисне.

Отже, елементи опису зовнішності, розкриття внутрішнього світу Павла Тичини, показ його у взаєминах з іншими людьми, невеликі екскурси у творчість поета дозволяють мемуаристу створити виразний портрет свого сучасника, одного з найкращих письменників ХХ століття.

Жанр літературного портрета не вимагає систематичного ретельного спостереження за людиною. Портрет може створюватися і на вражаннях після однієї-двох зустрічей, усе залежить від таланту самого

письменника, від його життєвого досвіду, вміння узагальнювати. Портрет Володимира Маяковського створений після однієї зустрічі, це ми знаємо від самого автора: „...перший і єдиний раз у житті я бачив і слухав Володимира Маяковського” [2, с. 84]. Розповідь про російського поета Масенко починає з опису його одягу: коли той скинув піджак, під піджаком була гарна біла сорочка з галстуком. Художник не випадково висуває цю рису на передній план, далі він пояснює, що Маяковському властива акуратність: „Поет сміливо „руйнував” мистецькі „канони”, а розхристаним перед людьми ніколи не бував. Цього не дозволяв собі. Тут була продумана, свідома й сувора дисципліна” [2, с. 84]. Таке твердження свідчить, що про звичку виглядати акуратно автор знав, бо, напевно, не раз чув про неї від інших людей. Масенку достатньо однієї виразної репліки, щоб виявити суттєве для характеристики письменника. Далі автор говорить про тон, манеру читання і задоволення від того, що Маяковський читав його улюблені поезії. Отже, це ще одне підтвердження того, що автор знав цю людину заочно, був обізнаний з її творчістю. Образ людини створюється на підставі власних спостережень, вражень від її творів та вражень інших людей про письменника.

Одна зустріч у Тереня Масенка була з Анною Ахматовою, і відома поетеса зображена такою, якою вона залишилася в пам'яті письменника. Автор подає картинно зримий портрет Ахматової: „Жінка висока, постава рівна й гордовита, лице бліде, а руки нервові. Щось орлине в обличчі, ніс з горбинкою, гарні сині очі, погляд відкритий. Вираз очей повен розуму, уваги до інших, душевної сили...” [2, с. 157]. Далі в нетривалій розмові з відомою поетесою автор дізнається, що українська мова їй рідна, адже по матері вона Горенко, закінчила гімназію в Києві. Письменник неодноразово підкреслив, що протягом усієї зустрічі Ахматова була безмежно печальна, мовчазна, ніби в полоні якоїсь важкої турботи, і тільки на мить її обличчя освітила посмішка, коли поетеса дізналася, що молодь любить і читає її поезію. Терень Масенко, користуючись власними спогадами, доповнюючи їх різного роду іншими спостереженнями і відомостями, створює словесний портрет Ахматової, даний в одній пам'ятній зустрічі.

З дивною майстерністю і живописністю створений портрет Сави Божка. Особистість цього письменника захоплює мемуариста. Сава Божко „середнього зросту, широкий у плечах, помітна добре виплекана сила. Високі груди і вся постава, а особливо обличчя з рівним носом і тонкими губами робили Божка виразно схожим з Наполеоном. Він іще більше випинав груди, виструнчувався й пишався цим, коли товариші згадували цю його подібність” [2, с. 168]. Деякі з цих рис згадуються й далі, наче доповнюючи і поглиблюючи перші уявлення про письменника, індивідуалізуючи його вираз. Автор тривалий час працював поряд із Божком, і „все приглядався до свого шефа”. У наступних фрагментах оповіді мемуарист знову зупиняється на зовнішніх рисах Божка, ще раз підкреслює його середній зріст і, наче скульптор, висікає його орлиний

профіль, прямий ніс і тонкі, ніби злі губи, знову говорить про те, що широкі плечі свідчили про неабияку силу потомственного селяка. Ці повторювані портретні деталі звертають увагу на найхарактерніші риси зовнішнього вигляду Сави, допомагають прояснити риси характеру, звички Божка. Письменник не нехтує колоритними дрібницями при характеристиці сучасника. Він вважав, що портрет буде не стільки живописним, якщо саме таких деталей буде бракувати. Так, другий раз підкреслюючи схожість письменника з Бонапартом, автор говорить про самовпевненість Божка, самозакоханість якщо не в свою особу, то в свою роботу. З самого початку знайомства перед Масенком виник упевнений у собі молодий чоловік. „Український письменник Сава Божко”, – так відрекомендувався під час зустрічі Сава, і автор зазначає, що така формула саморекомендації у нього була постійною, але це швидше за все не було хизування, це була гордість за те, що син бідних селян своїм розумом і талантом досяг почесного звання письменника. Але певну самозакоханість у своєму другові Терень Масенко все-таки відмічає. Так, він говорить, що коли хтось з приємністю дивується якійсь рисочці в характері Сави, той відповідав розтягнуто і самозакохано [2, с. 171].

Портрет особистості доповнює і його оточення, риси характеру проявляються у відносинах з друзями, рідними. Стосунки Сави з дружиною є невід’ємною частиною його характеристики. Під впливом чоловіка Савина дружина Наталка, яка вважала російську мову своєю рідною, почала писати українські вірші. Завдяки Саві всі знали, що його дружина добра, чуйна, розумна, самовіддана, шляхетна, та Божко вимагав, щоб усі це збагнули, засвоїли, оцінили [2, с. 186].

Портрет Сави Божка подано через опис зовнішності, звички героя, риси характеру, поведінки, стосунки з іншими людьми, саме цим автор виявляє цілісне розуміння образу людини, що допомагає створити рельєфний портретний опис.

Терень Масенко – один з досвідчених перекладачів поетичних творів багатьох літератур: російської, білоруської, казахської. Все життя письменник намагався якомога більше пізнати і на власні очі побачити, тому часто подорожував по різних країнах, містах, селах, аулах, спілкувався з людьми, вивчав культурну спадщину народів. З багатьма письменниками з різних країн був особисто знайомий. З білоруським поетом Янкою Купалою письменника пов’язувала багатолітня творча дружба. Автор з особливою пошаною ставився до творчості білоруського поета й популяризував її в Україні.

Перша коротенька зустріч двох письменників відбулася 1928 року. За вісім років Масенку довелося ще раз відвідати Мінськ і побувати в будинку Янки Купали. Тепер вже, маючи змогу вдивитися в обличчя відомого поета, автор і нам передає враження від нього. Письменник влучно зображує зовнішність відомого білоруса з усіма її індивідуальними рисами: „Велика голова, обличчя сповнене чоловічої краси. Русяве й ніжне, як льон, пасмо волосся над чолом... Профіль



Купали різкий, мужній і вродливий... Строго стиснуті вуста, їх гостра лінія свідчить про характер вдумливий і сильний” [2, с. 217]. Автор схоплює лише окремі, найбільш вагомні штрихи. Купала в його описі – людина „тонкої і шляхетної краси” [2, с. 294]. Велике значення Масенко приділяв жесту, саме тому звернув увагу, як поет тримав цигарку: „Палив, спокійним і красивим жестом підносячи цигарку” [2, с. 217]. Гострим оком спостерігача такий саме жест Масенко помітив і в онука Купали, лейтенанта Володимира Петроченка: „Ми гасимо сигарети, і мені впадає в око гарна рука лейтенанта Володимира Петроченка. Колись мені подобався жест його діда – Купали, як той підносив цигарку до вуст” [2, с. 295]. Поет, безперечно, має пильний зір, що найбільш потрібне для такого процесу творчості, як портретування.

Ще декілька разів Масенко зустрічався з Купалою. У 1937 році така зустріч відбулася в Києві. Десять днів Масенко зустрічався з Іваном Домініковичем, з великою увагою придивлявся до всього, що любив і що не любив поет, що йому подобалося, а що він висміював. Масенко захоплювався духовним багатством „білоруського Кобзаря”, думка про красу особистості посилюється і поглиблюється при подальших зустрічах. У травні 1939 року відбувся Шевченківський пленум Спілки письменників СРСР, і знову протягом всього перебування два поети щодня мали змогу зустрічатися і спілкуватися. Трагічною для Масенка була звістка про смерть письменника у червні 1942 року, за декілька днів до святкування шістдесятиріччя Купали. Терень Масенко вважав Купалу одним із найбільших своїх учителів, і ставлення до нього виразилося у словах : „...я любив його щиро та віддано і весь вік пишаюся знайомством і дружбою з ним” [2, с. 293]. Масенко переклав чимало віршів Янки Купали, присвятив йому й кілька оригінальних творів („Кобзар Білорусії”, 1947, „Напис на книзі”, 1937 та ін.). У книзі „Життя і пісня”, що вийшла у 1960 році, серед оповідей про письменників особливим ліризмом вирізняються спогади про Янку Купалу. У книзі „Роман пам’яті” літературний портрет білоруського поета стає самостійною цінністю в структурі великого твору.

У спогадах Тереня Масенка звертають на себе увагу і фізично зримі портрети казахських культурних діячів. Взагалі в творчості українського поета казахська тема посідає окреме місце. Після поїздки в Середню Азію казахський гумор в перспівах Масенка з’являється у збірках його поезій. Зустрічі з Шашубаєм, Кененом Азирбаєвим, Джамбулом Джабаєвим та іншими відомим діячами Казахстану стали матеріалом для створення низки живописних портретів.

Джамбул Джабаєв – казахський поет, відомий далеко за межами країни, колишній депутат Верховної Ради Казахстану. Очима мемуариста ми бачимо людину похилого віку, яка спирається на ціпок, але і в 90 років може їздити верхи. Гострий погляд синіх та ясних очей Джамбула свідчить про те, що „майже сто років життя не залишили в погляді печаті втоми, старості...” [2, с. 207].

Прагнення письменника до живописання відчутне при створенні опису помешкання поета. Джамбул живе у затишній, барвистій юрті, в якій переважають червоний, голубий і жовтий кольори. Біля круглої „стіни” житла лежали кольорові ватяні ковдри, на них сніжно-білі подушки. Крізь горішний отвір у конусі юрти проглядало світло. Сам Джамбул був одягнений в барвистий халат поверх міського звичайного одягу. Ставлення оточуючих до нього теж додає рис до портрета. Казахські поети і сусіди при звертанні до Джамбула вживали коротке, ласкаве ім'я – Джаке, яким казахський народ зве свого співця.

Масенко прислухався до слів Джамбула, його вражала мудрість акина і влучність його висловів. Деякі його віршовані жарти Терень Масенко поетично обробив („Відповідь Джамбула”).

Портрет Джамбула створений у художній єдності авторської ідеї з зображувально-виразними засобами, вибраними Масенком для її реалізації.

З картинною детальністю і скульптурною пластичністю мемуарист створює портрети Максима Рильського, Леся Курбаса, Анатолія Петрицького, Сергія Борзенка, Григорія Косинки та багатьох інших культурних діячів. Межі статті не дають можливості подати детальний аналіз кожного портрета у спогадах, але аналіз портретного ряду дозволяє зробити висновок, що в жанрі літературного портрета, який є складовою мемуарної оповіді, реалізувався інтерес письменника до особистості свого сучасника. Майстерність Тереня Масенка характеризується умінням створити цілісний образ людини через поєднання емоційних вражень від зустрічей з нею, побачити в людині головне, відтворити складність і багатогранність людського характеру. Терень Масенко міг надзвичайно влучним, ліричним словом відновити у пам'яті зустрічі, бесіди, події, змусити читача пережити з ним найбільш хвилюючі моменти. Кожне слово, речення несуть своє смислове навантаження, конкретну інформацію. Якщо автор і вдається до якихось жартівливих епізодів, ліричних відступів чи поетичних цитувань задля відтворення дійсності, то лише для того, щоб конкретизувати, увиразнити певну рису образу чи портрета в цілому, акцентувати увагу на тій чи іншій події. Різні прийоми портретування, а саме: описи зовнішнього вигляду, жестів, міміки, показ людини у стосунках з іншими людьми, деталі побуту, елементи аналізу творчості та ін. допомагають у створенні живописно-пластичних образів у спогадах „Роман пам'яті.”

#### **Список використаної літератури**

**1. Галич О. А.** Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи : [монографія] / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с. **2. Масенко Т. Г.** Роман пам'яті / Терень Германович Масенко. – К. : Радянський письменник. – 1970. – 379 с. **3. Ожегов С. И.** Словарь русского языка: ок. 57 000 слов / под ред. докт. филол. наук, проф. Н. Ю. Шведовой. – 16-е изд., испр. –

М. : Рус. яз., 1984. – 749 с. 4. Тагер Е. Б. Жанр литературного портрета в творчестве Горького // Избранные работы о литературе / Е. Б. Тагер. – М. : Советский писатель, 1988. – 512 с.

**Клеймьонова І. О. Прийоми живописно-пластичного портретування у спогадах Тереня Масенка**

У статті проаналізовано прийоми створення живописно-пластичних образів у спогадах Тереня Масенка „Роман пам'яті”. Портретна майстерність Тереня Масенка характеризується умінням створити цілісний образ людини через поєднання емоційних вражень від зустрічей з нею, побачити в людині головне, відтворити складність і багатогранність людського характеру. У жанрі літературного портрета реалізувався інтерес письменника до особистості свого сучасника. Різні прийоми портретування, а саме: описи зовнішнього вигляду, жестів, міміки, показ людини у стосунках з іншими людьми, деталі побуту, елементи аналізу творчості допомагають у створенні живописно-пластичних образів.

*Ключові слова:* літературний портрет, спогади, живописність, пластичність.

**Клейменова И. О. Приемы живописно-пластического портретирования в воспоминаниях Тереня Масенко**

В статье проанализированы приемы создания живописно-пластических образов в воспоминаниях Тереня Масенко „Роман памяти”. Портретное мастерство Тереня Масенко характеризуется умением создать целостный образ человека через соединение эмоциональных впечатлений от встреч с ним, увидеть в человеке главное, воспроизвести сложность и многогранность человеческого характера. В жанре литературного портрета реализовался интерес писателя к личности своего современника. Разные приемы портретирования, а именно: описание внешнего облика, жестов, мимики, изображение человека в отношениях с другими людьми, детали быта, элементы анализа творчества помогают в создании живописно-пластических образов.

*Ключевые слова:* литературный портрет, воспоминания, живописность, пластичность.

**Kleymenova I. O. Devices of picturesque and plastic portrayal in the Teren Masenko's memoirs**

The article deals with the analysis of devices of creation of picturesque and plastic images in the Teren Masenko's memoirs „Reminiscence Novel”. Teren Masenko's portrait skills are characterized by an ability to create integral approach of a human being by means of connection emotional impressions from meetings with him, to see the most important in the human being, to reproduce complexity and catholicity of human's character. In the genre of literary portrait the write's interest in the personality of his

contemporary was realised. Different portrayal devices, namely: description of habitus, gestures, mimicry, portrayal of a human being in relations with other people, the details of everyday life, elements of creative work analysis help in making picturesque and plastic images.

*Key words:* literary portrait, reminiscences, picturesqueness, plasticity.

Стаття надійшла до редакції 05.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Галич О. А.

УДК 821.161.2-3.09

**С. І. Ковпик**

### **ПОЕТИКА САПОРИСТИЧНОГО В ОПОВІДАННЯХ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА**

Дослідження поетики сапористичного у творах літератури передбачає вивчення і способів творення якісно-смакових особливостей та сутнісно-функціональних характеристик усього того, що пов'язане з харчуванням, і способів бачення авторами продуктів харчування, страв, і художнє моделювання процесів їх приготування й споживання, і засоби, прийоми творення художніх образів страв і особливо тих персонажів, котрі їх врешті-решт споживають.

Розпочати, напевне, варто з того, що сама природа сапористичного має особливу специфіку, а тому в процесі досліджень постійно виникає необхідність посылатися на ґрунтовні праці не лише з лінгвістики, народознавства, а й з психофізіології. Серед загальнонаукових та спеціальних методологічних засад і підходів визначальними можуть стати діалектико-еволюційний, історико-літературний, текстуальний та інтертекстуальний підходи й методи.

Історія взаємодії літературного та кулінарного дискурсів має свої закономірності розвитку. Так, Жан-Антельм Брія-Саварен у праці „Фізіологія смаку” (1825) зазначав: „Насолоди столу існують для кожного, в кожній країні, і байдуже, яке їхнє місце в історії чи суспільстві; ці насолоди і тривають найдовше, даючи людині розраду, коли інші насолоди стануть уже недосяжні для неї” [3, с. 87]. Відомо, що страви, намальовані на картинках, викликають не стільки безпосередні й відповідні рефлексивні відчуття, стільки етикетно-естетичні настрої. Подібне відбувається й з реципієнтом під час читання твору літератури з описами страв, але саме під час описів приготування страв, активно починають „грати” уява й домисли, оживають

такі безпосередні смакові (саористичні) відчуття, які вже слід розуміти і як відчуття конкретної „живої” смакової властивості на найелементарнішому, психофізіологічному рівні.

Оповідання Г. Квітки-Основ'яненка „Мертвецький великдень” (1834) не раз потрапляло в коло досліджень літературознавців, проте описи звичаєвої їжі, власне поетика сапористичного, залишалась поза їхньою увагою.

Уперше опис українських страв зустрічаємо саме на початку твору, де автор його використовує для того, щоб розкрити деякі негативні людські риси персонажа Нечипора – хитрість, ледарство. Персонаж твору Нечипір, лежачи на печі полюбляв усілякі „*медянички, ріжки, мочені кислички*” [1, с. 89]. Тобто, усе те, що можна було віднести до смачненької або ласенької їжі, яка, звісно, готувалася не на кожен день, а тільки у великі свята. І хоча автор не описує сапористичні уявлення, які викликають медянички, ріжки, мочені кислички, проте він по-особливому вживає назви цих страв з пестливими суфіксами, аби підкреслити їх вишуканість.

Письменник указує на те, що українці дотримувалися чіткого режиму харчування: обідали, полуднували, вечеряли. Саме такий режим харчування залежав у них від робочого дня та календарного періоду. Харчувалися українці, як правило, тричі на день, а в гарячі літні польові дні, додавали і полуденок (полудник, полудень, підвечірок). Усі прийоми їжі (окрім полудника) були обов'язково пов'язані з гарячою, переважно вареною стравою, для чого двічі на день витоплювали піч. Сніданок та вечеря мали досить різноманітне меню: в обід завжди готували борщ, кашу. Обід об'єднував родину, оскільки у родинному колі збиралися усі члени родини. Подібне зустрічаємо і в оповіданні „Мертвецький великдень”: „Пріська чекала свого Нечипора обідати”.

Г. Квітка-Основ'яненко вказує на те, що дружина чекала свого чоловіка, щоб заговіти. В оповіданні є процеси, які стосувалися певних харчових заборон українців: пушання, говіння зі сповіддю. Так, пушання – це був останній день вживання скромної їжі перед постом. Говіння – це приготування до прийняття Таїнства Євхаристії, яке передбачає піст, а сповідь – щоденне відвідування богослужінь.

Оскільки Нечипір і Пріська були люди віруючі, то вони чітко дотримувалися усіх цих харчових заборон. Так, в останній день перед постом чоловік і дружина готувалися до нього у такий спосіб: наїдалися вареників зі сметаною, випивали чарку горілки.

Письменник використав чимало пестливих суфіксів під час опису страв, наголосивши на шанобливому ставленні до способів харчування українців. Як бачимо, вареники, які споживали Пріська та Нечипір, – це була переважно щоденна їжа простих українців.

Отже, письменник наголошує на тому, що перед постом українці намагалися не поросто наїстися, а заpastися необхідними калоріями. На процесі приготування їжі Г. Квітка-Основ'яненко особливо не

затримував увагу реципієнтів, проте саме процес приготування їжі в житті персонажів відіграє неабияке значення. Письменник максимально намагався передати дух, який йшов від такої страви як вареники: „запахли йому вареники” [1, с. 92], а це пряма дія на рецептори смакового аналізатора читача.

Окрім цього, автор вказав на способи вживання вареників: „глитати”, „мотати”, „ковтати”. Усі ці дії вказують на те, як смачно були приготовлені ці борошняні вироби. В оповіданні Г. Квітка-Основ’яненко підкреслив, що вареники господині саме ліпили, а не вирізали. Автор навіть піднімає таке питання: „Хто їх видумав ліпити?” [1, с. 95], тобто вказує, що історія вареників настільки має глибокі корені, що українці не замислювались над тим, хто і коли, а головне чому саме „ліпив” вареники.

Окрім цього, в оповіданні згадується й про традиційну випічку на Великдень – святий хліб (паску). На жаль, письменник не зупинявся на способі випікання цієї страви, а лише констатував, що це традиційний, особливий хліб українців.

Прислів’я та приказки в „Мервецькому великдні” дуже добре доповнюють картину звичаєвого харчування українців першої половини ХІХ століття. Наприклад, „часом з квасом, порою з водою” [1, с. 96]. Така народна мудрість свідчить про соціальний стан та достаток родини, адже квас, як правило, українці вживали під час урочистих заходів, але й повсякденному ужитку квас також був на столі.

Не забув автор нагадати про їжу під час поминальних днів: „...кутя, чи буханці, чи крашанки...” [1, с. 99]. Усі ці перераховані страви були традиційними у поминальні дні. Українці приносили на цвинтар крашанки, паски й інші великодні страви, якими частували священика та наглядача цвинтаря.

Для того, щоб підкреслити ставлення отця Микити до їжі, автор підібрав дуже влучні лексеми: „плямкає”, „посмоктує” [1, с. 99]. Саме ці дієслова підсилюють відчуття голоду отця Микити від споглядання на страви під час поминання померлих на кладовищі. А розподіл поминальних страв письменник передав у такий спосіб: „мені, попові, звісно, учетверо против простого, дякові удвоє, паламареві у півтори проти простого; а з тим і старому, і малому, усім порівну; і щоб ні одному ні більш, ні менш; коли ж гаразд не поділиш, що кому не стане або кому більш, а іншому менш буде, то тут тобі і амінь!” [1, с. 100]. Така соціальна нерівність існувала навіть „на тому світі”, підкреслив Г. Квітка-Основ’яненко.

Вислів „посікти на локшину” дуже добре передає процес виготовлення одного із найулюбленіших звичаєвих мучних виробів українців – локшини. Адже тісто для локшини готували так само як і для галушок, прагнучи покласти якомога більше яєць і кругіше його замісити. Господиня розкачувала тісто дуже тонісінько, підсушувала, згортала трубочкою і різала на тоненькі смужечки. Така підсушена

локшина зберігалась дуже тривалий час. А вже потім її варили у юшці, у молоці. Такі страви були повсякденною їжею українців, а вживали її по закінченню обіду.

Отже, аспектний аналіз оповідання Г. Квітки-Основ'яненка „Мертвецький великдень” з точки зору описів звичаєвої їжі показав, що автор настільки майстерно увів у художню тканину твору статистичні характеристики українських страв, що вони не порушили розвиток сюжету, а, навпаки, сприяли розкриттю деяких рис характерів персонажів, вказали на соціальні протиріччя у змальованому автором суспільстві. Адже саме способи вживання їжі деякими представниками церкви вказали на їх зажерливість, мізерність.

У творі найчастіше згадуються борошняні вироби: вареники, галушки, локшина, буханці, паски. І це сповна зрозуміло, оскільки українці вирощували пшеницю, а тому й споживали її в повсякденні. Страви з борошна були обов'язкові у раціоні харчування українців. Г. Квітка-Основ'яненко використав чимало дієслівних лексем, які допомогли передати ставлення персонажів до їжі, способи споживання харчів тощо.

Таким чином, письменник указав й на те, що українці дотримувалися чіткого режиму харчування: обідали, полуднували, вечеряли. Саме такий режим харчування в українців залежав від робочого дня та календарного періоду.

Основні функції опису у художній тканині оповідання „Мертвецький великдень” такі: концентрація уваги читача на авторських враженнях та на констатованих (оглянутих, побіжно й досить поверхово оцінених чи охарактеризованих – описаних) ознаках, рисах, формах тощо; постановка в центрі уваги читача найбільш характерної ознаки чи деталі, риси чи форми того, що допомагало авторові створювати в уяві читача найбільш яскраве враження від описуваного або уявлення про нього; апеляція письменника до відповідних органів і форм читацьких переживань.

Через деякий час, а саме в 1841 році Г. Квітка-Основ'яненко напише оповідання „Пархімове снідання”, назва якого містить процесуальну лексему „снідання”.

Так, назва оповідання „Пархімове снідання” вказує на особливості режиму харчування українців, а саме на сніданок. Письменник згадує про таке дійство в українців як ярмарок. Автор поінформував реципієнта про те, що ярмарки відбувались двічі на рік: „*один об теплому Олексію, а другий об перших Парасках*” [1, с. 399]. Сюди ж українці приносили продавати різні продукти харчування: „*і маслечко, і сметанку, і яєчки, і буханці, і сіль товчену, і усякого такого товару*” [1, с. 399]. Пестливі суфікси у переліках харчів свідчать про шанобливе ставлення самого автора до їжі.

Стосунки у родині Шеревертнів автор описує так: „*Усе дружина поприбирала до своїх рук. Мужикові коли дасть коли добре пообідати,*

*то то йому і празник, а не те, так частісінько, окрім сухого хліба, через цілісінький день нічого не побачить*” [1, с. 400].

Отже, саме через спосіб харчування цієї родини, автор показав ставлення дружини до чоловіка, яка для чужих людей виявлялась щедрішою, аніж до власного чоловіка. Так, коли проїжджали купці повз їхню хату і зупинялись, то вона ставила чайник, пригощючи їх „молошною кашкою” [1, с. 400]. А Пархім, її чоловік, завжди залишався поза увагою дружини. Вказівка на частування гостей у родині Пархіма, свідчить про те, що родина Шеревертнів була заможною, оскільки у цій родині борщ готували з м'ясом та салом.

Автор акцентував увагу на тому, що Пархім постійно ходив голодний „дрижаки їв” [1, с. 400]. Проте, односельці виявились набагато щедрішими ніж його дружина: „хто його закличе, нагодує, хто додому паляничку або грудку каші дасть...” [1, с. 400]. Привертає увагу те, що українці готували каші так, щоб їх можна було взяти у дорогу, тобто вони були добре зваренні і не розпадались, а навпаки міцно тримались у грудочках.

Навіть вередливих жінок провчали також за допомогою страв. Так, для „зведення дружини” чоловіку потрібно було: „купити їй кав'яру солоного та булочку... А як після сього захочеться їй пити, та їй купи осьмуху пива; нехай п'є, скільки схоче. А далі вже, щоб не гірко було після пива, так купи їй медяничків, родзинок, чорносливу. Нехай наїдається добре, поки аж спотіє” [1, с. 401]. Тобто за допомогою відповідних харчів чоловіки могли дисциплінувати дружин.

Г. Квітка-Основ'яненко згадує в оповіданні такі ласощі: „родзинки, горохвяники, кав'яр, пасльон” [1, с. 403], які для більшості родин були недоступні. На жаль, автор не вдавався до детального їх опису, а лише констатував, що це були особливі страви. Етнографічний опис страв вказує на те, що родзинки – це сушені ягідки винограду. Кав'яр – назва ікри з риби великих сортів.

Через постійне недоїдання Пархім на ярмарку мріяв накупити якомога більше різних страв та наїстися, „щоб аж з душі перло” [1, с. 400]. Саме під час ярмарку найбільше подразнювались його смакові (саопористичні) рецептори. На нього тиснув духмяний запах, зорове споглядання за тим, як усе шкварчить, кипить і смажиться. З усього, що найбільше йому припало до душі – це були сластьони, тобто вироби з дріжджового тіста, обсмажені у великій кількості олії. Їх посипали цукровою пудрою, випікали до золотистого кольору. Для їх приготування потрібно було багато соняшникової олії, а тому сластьони готували переважно на вечорниці, на свята, на ярмарки як гостинці для діток. Письменник вказує на спосіб приготування цих борошняних виробів: „шкварчать у олійці” [1, с. 403]. Окрім цього, автор говорить про них так, наче вони живі істоти: „сластьони... гарно дивляться на голодного Пархіма!” [1, с. 403]. Такі описи свідчать про майстерність



письменника у змалюванні страв. Адже саме такий опис розвиває уяву реципієнта, формує його естетичні смаки.

Увесь час перебування Пархіма на ярмарку, автор підкреслив, що той шукав найсмачніший товар: „стовпці... чогось смачнішого” [1, с. 404]. І все це закінчилось врешті-решт тим, що Пархім „пішов по базару витрішки їсти” [1, с. 404]. Письменник підкреслив, як довго Пархім ходив по базару та все вибирав „смачненьке”: „...вибирав, прицінявся: усе дорого, не по його грошак... Вже він і гречаники, і горохвяники, і млинці, і буханці, і пиріжки торгував, кидався і на мочені кислиці, і на калені горіхи, і на медяники...” [1, с. 404]. Такий багатий перелік ласощів свідчить про розкіш українських базарів першої половини ХІХ ст. Гречаники та горохвяники, які тут згадує автор, були дуже поширеними стравами у повсякденні українців. Ці вироби із гороху та гречки були гарними заміниками хліба, якщо його не вистачало до нової випічки.

Процес приготування горохвяників був дуже копіткий. Горох господиня розтирала доки, допоки він не утворюватиме однорідну масу, додаючи 2-3 ложки пшеничного або житнього борошна. Смажили горохвяники на добре розігрітій пательні на смальці, а у піст – на олії. Заможні українці їли їх зі шкварками, товченим часником, сметаною. Гречаники – невеличкі млинці, до яких додавали трохи пшеничної або житньої муки, яйця, сироватку або молоко, а також дріжджі. Тісто для гречаників повинно було підійти, а потім їх смажили на олії, їли також зі шкварками, молоком, кисляком, сметаною.

Процес поїдання Пархімом „якихось корінців” яскраво демонструє його ставлення до їжі. Оскільки він їх накупив „видимо-невидимо”, то й вирішив усі поїсти. Корінці виявились звичайнісіньким хрінном. Пархім вирішив: „Усе до останнього поїм, та так обрешаюся, що, може, через силу і додому дійду...” [1, с. 405].

Отже, постійне недоїдання далось в знаки, адже Пархім фактично жив з єдиною думкою аби тільки наїстися. Г. Квітка-Основ'яненко у динаміці передає процес поїдання Пархімом корінців хрому: „Жує, жує – і не проковтне. Далі утер сльози, став віддихати, бо дух йому захвачує...” [1, с. 405]. У цьому описі вказано на якісний бік процесу споживання персонажем їжі, на його бажання отримати хоча б якесь задоволення від споживання їжі. А далі розвивається жадібність Пархіма: „Лихо нашому Пархімові ! Вже скільки він не потроцив корінців, а кучка ні трошки не позначилась. Вже аж не зміг сидіти, приліг і за живіт береться... Відпочине-відпочине та вп'ять за хрін, і чуб йому мокрий, і пику аж роздуло, губи порепались, а він силкується їсти...” [1, с. 405].

Як бачимо, такий динамічний опис невеликий за змістом, не зупиняє дії твору, а скоріш дає можливість визначити ставлення персонажа твору до описуваних предметів, явищ, подій і цим самим допомагає сформулювати точку зору читача про персонажа. Саме цей динамічний опис передає стан Пархіма, який був змушений їсти хрін.

Детальні вказівки автора на те, що персонажу роздуло губи, текли сльози максимально візуалізує процес поїдання хрону, а також подразнює смакові рецептори читача.

В оповіданні „Пархімове снідання” опис має свої специфічні особливості, а тому його можна віднести до однієї із художніх деталей композиції твору, яка відтворює реалії побуту українців першої половини ХІХ століття.

Зміст повідомленого в описі оповідання розгортається у фізичній і логічній площинах. Описи звичаєвої їжі українців у творі – це особлива характеристика, шляхом перерахування їхніх ознак, властивостей тощо.

Сапориристичні описи в оповіданні Г. Квітки-Основ'яненка дуже ефективно „включається” в загальну тканину художнього тексту, адже з їх допомогою автор досягає таких цілей: обґрунтовує поведінку персонажів, конкретизує подальший розвиток події твору.

У проаналізованих оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка описи звичаєвої їжі носять довільний, а зрідка систематизований характер номінування, переважно, зовнішніх ознак (властивостей) предметів, явищ тощо. Художні функції сапориристичних описів дозволяють створити колоритні картини, які допомагають читачеві дізнатися про смаки, уподобання персонажів твору.

Отже, аспектний аналіз оповідання Г. Квітки-Основ'яненка „Пархімове снідання” дав можливість визначити основні функції сапориристичних описів: концентрація уваги читача на констатованих ознаках, рисах, формах звичаєвої їжі; виявити ставлення автора до описуваної звичаєвої їжі українців; вказівка на спосіб вживання їжі персонажами; збудження смакових відчуттів реципієнтів від прочитання описів звичаєвої їжі; візуалізація деяких страв та процесу їх поїдання персонажами.

Тобто, під час описування звичаєвої їжі українців, автор відобразив те, що сприйняв глибоко й осмислено, виявивши своє ставлення до описуваних сапориристичних образів. У його оповіданнях справді можна віднайти крихти буття українців, а колоритні образи української їжі та способів харчування українців носили не стільки гумористичний характер, а скільки виховний, естетичний характер.

### **Список використаної літератури**

- 1. Квітка-Основ'яненко Г.** Твори : у 7 т. / Григорій Квітка-Основ'яненко. – Т. 6 : Прозові твори / упоряд., авт. передм. та прим. І. О. Лучник та К. М. Секарева. – К. : Наук. думка, 1981. – 636 с.
- 2. Квітка-Основ'яненко Г.** Твори : у 7 т. / Григорій Квітка-Основ'яненко. – Т. 7 : Історичні, етнографічні, літературно-публіцистичні статті. Листи / упоряд., авт. передм. та прим. Р. С. Міщук. – К. : Наук. думка, 1981. – 567 с.
- 3. Олгоф Ф.** Їжа і філософія : їжте, пийте і будьте щасливі / Ф. Олгоф. – К. : Темпора, 2011. – 346 с.

**Ковпик С. І. Поетика сапористичного в оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка**

У статті досліджено поетику сапористичних описів в оповіданнях Г. Квітки-Основ'яненка як складових елементів загальної тканини художнього тексту, адже з їх допомогою автор досягає таких цілей: обґрунтовує поведінку персонажів, конкретизує подальший розвиток події твору, доповнює характеристику персонажа.

*Ключові слова:* поетика, сапористичний, опис.

**Ковпик С. И. Поэтика сапористического в рассказах Г. Квитки-Основьяненко**

В статье исследуется поэтика сапористических описаний в рассказах Г. Квитки-Основьяненко как составных элементов общей ткани художественного текста. Именно с помощью таких сапористических описаний автор достиг значительных целей: обосновал поведение персонажей, конкретизировал развитие событий произведения, дополнил характеристики персонажей.

*Ключевые слова:* поэтика, сапористический, описание.

**Kovpik S. I. Poetics of saporistic in the short stories by G. Kvitka-Osnoviyanenko**

The poetics of saporistic descriptions as the part of general text structure in the short stories by G. Kvitka-Osnoviyanenko is investigated in the article. By means of these saporistic descriptions the author substantiates behaviour of characters and their personal features, defines concretely the plot of the text.

*Key words:* poetics, saporistic, description.

Стаття надійшла до редакції 22.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Бровко О. О.

УДК 821.161.2 – 94.09'06

**О. Л. Кравченко**

**СПОГАДИ М. ГАЛИЧ І Б. АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА  
ПРО Є. ПЛУЖНИКА**

В українській мемуаристиці одним із найпоширеніших жанрів є літературний портрет. Широко відомі літературні портрети М. Бажана, С. Крижанівського, Г. Костюка, В. Минка, П. Панча, С. Плачинди, Ю. Смолича, С. Тельнюка та ін. До цього жанру у своїй творчій діяльності зверталися Б. Антоненко-Давидович і М. Галич. Їхні спогади становлять незаперечний інтерес для літературознавців, оскільки висвітлюють постаті членів організації „Ланка” – МАРС і їхню творчість очима однодумців.

На сучасному етапі в літературознавстві не вироблено чітких критеріїв, які б давали змогу легко класифікувати твори мемуарної літератури за жанрами. До літературного портрета науковці схильні відносити такі тексти, де на основі спогадів і життєвого досвіду автора створено індивідуально-неповторний образ конкретної особи. На думку І. Василенко, „літературний портрет – це такий жанр мемуарної прози, визначальними рисами якого є сукупність засобів, прийомів, стилістичних і поетичних ознак, композиції та ідейного навантаження, що підпорядковані законам художньо-документальної оповіді про події життя, риси вдачі, діяльність реальної історичної особи, яка є героєм особистих спогадів автора і може бути цікавою майбутнім поколінням неповторністю власної індивідуальності, участю у важливих історичних, політичних, культурницьких подіях життя народу” [3, с. 10]. Головна відмінність цього жанру полягає в тому, що автор не просто переповідає побачене, а подає художньо-узагальнену характеристику зображуваної постаті, пропонує свою концепцію особистості, яка іноді не збігається з уже відомими, що пояснюється особливостями індивідуального сприйняття. Намагаючись дати цілісний образ сучасника, портретист серед усіх пам’ятних зустрічей і відомостей про нього відбирає ті, які найяскравіше, найповніше відбивають обраний погляд.

Оскільки портрет має у своїй структурі елементи інших жанрів, то в середині його „центр ваги, що незмінно припадає на саму індивідуальність людини, може зсуватися в той чи інший бік, утворюючи його різноманітні жанрові різновиди” [2, с. 49]. В. Барахов пропонує розрізняти такі жанрові різновиди літературного портрета, як „літературний портрет як жанр мемуарно-біографічної прози; літературний портрет як документально-біографічна оповідь про давно померлого історичного діяча, що ґрунтується на використанні біографічних матеріалів, листів, мемуарів сучасників; літературний портрет як жанр критики” [2, с. 49]. Такої ж думки дотримується й

літературознавець О. Галич [6]. І. Василенко модифікує запропоновану класифікацію, доповнюючи її такими різновидами, як портрет-штрих, портрет-діалог, штрихи до портрета, портрет-роздум, літературний портрет як частина іншого мемуарного жанру, розширений літературний портрет, що включає документи, листи, уривки зі щоденників, біографічні відомості, аналіз творів [3]. Сюди ж можна зарахувати й літературний силует (В. Барахов [2]).

Незважаючи на широку розробку в українському літературознавстві теоретичних аспектів обраного для аналізу жанру, літературні портрети М. Галич і Б. Антоненка-Давидовича залучалися до аналізу переважно з метою висвітлення специфіки діяльності „Ланки” – МАРСУ, а не були окремим об’єктом наукового дослідження. Мета статті – проаналізувати жанрові особливості спогадів М. Галич і Б. Антоненка-Давидовича про Є. Плужника, концепцію його образного втілення.

Завдання мемуариста полягає в тому, щоб правдиво відтворити в пам’яті образ реальної людини в найхарактерніших її рисах, спроектувавши через нього життя певної історичної доби в цілому. Автор виконує організуючу роль у розташуванні відібраного матеріалу, підпорядковуючи оповідь певному ідейно-естетичному задуму. Тож концепцією письменника визначається і композиція, і жанровий різновид літературного портрета, що подекуди зазначається ним самим у підзаголовках.

На сьогодні відомі спогади М. Галич про своїх товаришів по організації Б. Антоненка-Давидовича, В. Підмогильного, Є. Плужника й Г. Косинку. Спогадам про Б. Антоненка-Давидовича „На довгій ниві творчості” притаманна чіткість та ескізність, через що жанровий різновид цього твору визначаємо як літературний силует. У рукописі, котрий зберігається в родинному архіві сина письменниці, залишився спогад про засновника „Ланки” В. Підмогильного. Цей літературний портрет є складовою автобіографії. У ньому, на відміну від портретів інших письменників, на перший план виступає характеристика ідейно-художніх поглядів, подана крізь призму індивідуального сприйняття авторки, тому його доцільніше розглядати як штрихи до портрета. У літературному портреті М. Галич про Є. Плужника й Г. Косинку простежуються дві лінії оповіді: спогади про письменників чергуються з аналізом їхньої творчості, цитатами з творів. Тому ці мемуари можна віднести до розширеного літературного портрета, або, кажучи іншими словами, вони тяжіють до літературного портрета як жанру критики.

Визначаючи головний задум „Спогадів про Євгена Плужника”, авторка пише: „<...> хочу подати кілька рис його прекрасного образу, що залишився в моїй пам’яті” [5, с. 1]. Передусім, і це стосується всіх літературних портретів М. Галич, це образ письменника – виразника ідей своєї доби, – у діяльності якого авторка намагається знайти основні тенденції суспільного розвитку. Художні твори як продукт діяльності

письменника повинні розкривати проблеми й суперечності часу, допомагаючи їх осягнути, тому аналіз творів Є. Плужника є одним із елементів композиції літературних портретів. Така концепція висвітлення особистості була зумовлена власним революційно-романтичним сприйняттям життя М. Галич: „Моєю мрією було брати найактивнішу участь у побудові соціалізму і тут же, на місці, закріплювати красу його в живих художніх образах” [4, с. 13]. Крім того, письменниця розпочала роботу над мемуарами під час хрущовської „відлиги”, тому суспільно-політична атмосфера в країні певною мірою зумовила піднесеність оповіді.

Спогади про сучасників Б. Антоненко-Давидович об’єднав під назвою „Здалека і зблизька”, його розповіді, як і в М. Галич, характеризуються самостійністю, оскільки вони не організовані певною ідеєю, а механічно зведені в одній книжці. У підзаголовку автор відносить їх до літературних силуетів, але таке визначення жанру творів дискусійне. Скажімо, активним елементом структури спогаду про С. Васильченка „Учитель-співець” виступає біографія письменника, через що цей літературний портрет можна розглядати як жанр мемуарно-біографічної прози. Розширеними літературними портретами слід вважати спогади про Є. Плужника і Б. Тенету, де основна увага зосереджена на творчій діяльності цих письменників.

З доробком багатьох зображуваних літераторів у 60-х рр. ХХ ст. читачі практично не були знайомі, тому в літературному портреті „Недоспівана пісня ранньої осені” Б. Антоненко-Давидович повертається в реальний час, щоб з’ясувати місце й значення творчості Є. Плужника, відновити його прізвище в літературному процесі, показати втрати української літератури, причини яких часто не називає. Скажімо, опис літературної вечірки, на якій Є. Плужник читав поему „Галілей”, автор супроводжує такими словами: „Нікому в той темний осінній вечір, що несподівано обернувся на ясне свято поетичного слова, не могло й на думку спасти, якого трагічно-реального змісту наберуть ці слова Плужникового „Галілея” через багато років, коли не тільки на тихенькітих села, а й на всі міста країни впадуть криваві роси сваволі й війни...” [1, с. 162 – 163]. Зрозуміло, що через тотальний контроль держави письменник не міг конкретизувати, що він мав на увазі під „кривавими росами сваволі”, і обмежився лише натяком.

На відміну від Б. Антоненка-Давидовича, М. Галич розташовує фрагменти „Спогадів про Євгена Плужника” в хронологічному порядку. Цікавим видається початок цього портрета: оскільки з творчістю поета авторка познайомилася раніше, ніж із самим Є. Плужником, то й розповідь про нього вона починає з опису враження від його творів: „В 1924 році був опублікований вірш поета „Він”, написаний з приводу смерті Володимира Ілліча Леніна. Твір вразив мене глибиною почуття і думки та ще тим, що був просто і ясно написаний. <...> Почала я вишукувати інші його поезії. В них була хороша мова і довершена

форма. Думки висловлені були стисло, чітко і запам'ятовувалися легко, як народні приказки” [5, с. 1]. Письменниця не намагається уникати безпосередньої оцінки об'єктивних фактів, а, навпаки, будує спогад у формі емоційно піднесеної оповіді, відкрито висловлюючи своє ставлення до тих чи інших явищ. Наприклад, характеризуючи творчість поета, вона пише: „Не скажу, щоб усе в поезії Плужника я сприймала як своє – щоб він був виразником моїх прагнень. Плужник подобався мені з інших причин” [5, с. 2]. Одна з них полягала в тому, що поет розкривав глибокі суперечності часу. Він, як і багато митців, що прийшли в літературу після української революції, не міг примиритися з політикою непу, яка, здавалося, перекреслювала її надбання. І в цьому, на думку авторки, його поезії перегукуються з творами В. Маяковського. Цю ж рису творчості Є. Плужника підкреслив і Б. Антоненко-Давидович: „Після пуританської романтики перших полум'яних літ революції багато хто тяжко сприймав цинічно-одвертий, ситий неп з блискучими вітринами приватних крамниць, з кричущими модами й галасливими ресторанами, заповненими підозрілими суб'єктами, що повилазили з недогледених закутків та шпарин минулого на світло ресторанних бра” [1, с. 161 – 162]. У Є. Плужника це відбилося в поемі „Галілей”.

Задана на початку спогадів М. Галич тональність не змінюється протягом майже всієї оповіді, тому Є. Плужник в її інтерпретації завжди постає перед читачами замисленим сумним красенем. Завданню показати поета роздумів, котрий „любив пірнати в життя „до останнього дна”, як сам висловлювався, і відти виносив перлини своїх поезій” [5, с. 2], підпорядковані портрет та інтер'єр. Характеристика зовнішності зображуваної особистості є однією з ознак цього жанру. Авторка так змальовує свого героя: „Це був високий красень з густою чорною шевелюрою над широким мислячим чолом, з темно-карими повними суму очима, допитливими й глибокими, як і його поезія” [5, с. 2]. Розумінню внутрішнього світу героя, розкриттю таких рис його характеру, як самозаглибленість, допитливість, нахил до роздумів, сприяє деталь, якою завершується портрет: „У товаристві Плужник був мовчазний – сидів завжди якось поодаль, схиливши набік свою велику, обважнілу ніби чим голову (хоч сам і високий був на зріст, голова здавалася більшою за нього), і тільки дивився на всіх проникливим зором” [5, с. 3]. Докладно описує М. Галич помешкання письменника, яке в спогадах набуває подвійної функції. Спершу невелика кімната з одним вікном, із котрого „видно було глибокий, як колодязь, цементований двір і вгорі латку неба” [5, с. 3], асоціюється в неї з почуттям самотності й ізоляваності, які вона відчула в ліричних творах письменника. Пізніше цей опис використовується як протиставлення до враження авторки від п'єси поета: „<...> в одному з журналів несподівано натрапила п'єсу Плужника „Професор Сухораб” – бадьюру, повну життя, боротьби – цілком сучасну. Здавалося, поет вирвався з кімнати на вулицю, побачив життя” [5, с. 6].

М. Галич і сама розуміє, що сприймає Є. Плужника занадто однозначно, тому доволі самокритично згадує деякі зустрічі з ним. Одного разу, розповідаючи про нову будівлю Київського вокзалу, вона намагалася говорити в тон письменнику, „підсипала подекуди трохи суму”, як іронічно говорить про себе, бо він не любив гучних фраз і патетичних промов, до того ж хворів. Є. Плужник помітив те, хоч нічого і не сказав, але його докірливий погляд присоромив дівчину.

У портреті Є. Плужника не знайдемо частих змін ракурсів, здебільшого авторка описує зустрічі з ним віч-на-віч або виступи письменника перед публікою, проте від цього не втрачається відчуття цілісного образу. Його динаміка досягається за допомогою контрастів, на яких побудовано твір. Свої поетичні твори Є. Плужник читав „тихим мелодійним голосом”, але цілком підкорював увагу слухачів, справляючи на них величезне враження. Якщо в його творах портретистка не знаходила „видимих ознак будівництва, це не значило, що він тим не цікавився” [5, с. 5]. Хоч сама вона написала нарис про будівництво залізничного вокзалу, виявилось, що поет знає набагато більше не тільки про цю будівлю, але й про всі нові споруди міста. „Над усе любив Плужник книгу – крізь книгу, наче крізь вікно, оглядав світ” [5, с. 3], але його зв'язки з життям не були „книжними”. Він багато перекладав, зокрема, текст до німого кінофільму „Тихий Дон”, разом із В. Підмогильним працював над сценарієм фільму „Коломба”, за романом П. Меріме.

Багато уваги в портретах М. Галич і Б. Антоненка-Давидовича приділено „Галілею”, якого вперше Є. Плужник прочитав на зібранні „Ланки”. Якщо перший портретист робить акцент на ідейно-естетичній наповненості поеми, то другий більше звертається до поезики твору. Обидва ж автори описують враження від прочитаної перед великою аудиторією поеми. М. Галич подає його як розгорнутий метафоричний образ, додаючи наприкінці власну оцінку „Галілея”: „Серед тиші ніби вибухає думка за думкою, освітлюючи, як блискавиця, нічні простори: то в одному місці спалахне несподівано, то в другому. Річ надзвичайна – чогось подібного в літературі не знаю” [5, с. 4 – 5]. За допомогою висхідної градації будує свій опис Б. Антоненко-Давидович. Він також не уникає власної оцінки, хоча вона в нього не настільки прямолінійна: „Поет-читець не тільки опанував увагу великого залу, він підкорив собі чуття й думки присутніх. Тиша в залі ставала дедалі напруженіша, густіша, коли страшно ставало недочути не то що окреме слово, а найменшу інтонацію поета. Я давно не відчував такої владної сили художнього слова і на самому собі й на інших. Емоційна напруга слухачів доходила до краю, до віддачі. Здавалось, ще мить – і хтось у залі, а може, й увесь зал, злютований в одне незвичайне піднесення, не витримає вже цього емоційного шквалу” [1, с. 162].

Хоча обидва портретисти вважають, що Є. Плужник прийшов у літературу вже сформованим письменником, однак розглядають його



творчість в еволюції ідей та думок по висхідній лінії, починаючи з поезії „Він” і закінчуючи п’єсами й поемами. Особливо це стосується літературного портрета М. Галич. Уведені в спогади уривки поетичних творів підтверджують роздуми авторів, подекуди ці фрагменти виконують функцію самохарактеристики героя. На сторінках обох портретів Є. Плужник постає вдумливим поетом, спрямованим у майбутнє, великим гуманістом, закоханим у свій народ. На думку Б. Антоненка-Давидовича, кредо письменника можна визначити словами „гуманізм і жертвовність”. Обрана авторами концепція його особистості не збігається з образом, усталеним у критиці 20-х – 30-х рр. ХХ ст., яка „закидала Плужникові тікання від дійсності, гнилу інтелігентщину, хронічне відставання від епохи й усі ті гріхи й вади, які мали характеризувати поета, класифікованого за вульгаризаторською міркою як правого попутника” [1, с. 167]. До перерахованих „вад” М. Галич додає ще й песимізм і також заперечує його, підкріплюючи свою думку уривком зі статті з „Української радянської енциклопедії”: „Песимізм, за визначенням УРЕ, – світосприймання, перейняте відчаєм і зневірою. У Плужника ні зневіри, ні відчаю не було. Твори його перейняті вірою у „вічну правду робітничу” [5, с. 2].

Отже, образне втілення особистості Є. Плужника в літературних портретах М. Галич і Б. Антоненка-Давидовича збігається. Бажання портретистів поєднати спогади про письменника з аналізом його творчості спричинило звернення до розширеного літературного портрета. Їхні мемуари заперечували усталений в критиці образ Є. Плужника-песиміста, натомість показували митця як носія гуманістичних цінностей, поезія якого перейнята трагізмом існування людини.

### **Список використаної літератури**

**1. Антоненко-Давидович Б. Д.** Здалека й зблизька : літ. силуети й критичні нариси / Б. Д. Антоненко-Давидович. – К. : Рад. письменник, 1969. – 303 с. **2. Барахов В. С.** Литературный портрет : истоки, поэтика, жанр / В. С. Барахов. – Л. : Наука, 1985. – 311 с. **3. Василенко І. М.** Специфіка літературного портрета як жанру сучасної мемуарної прози : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06. – „Теорія літератури” / Ірина Михайлівна Василенко. – Дніпропетровськ, 1997. – 22 с. **4. Галич М.** Автобіографія / Марія Галич // Родинний архів В. С. Постриганя. – Львів. – 30 с. **5. Галич М.** Спогади про Євгена Плужника (до 70-річчя від дня народження) / М. Галич // Рукописний відділ НБУ ім. В. Вернадського. – Ф. 274. – № 275. – 6 с. **6. Галич О.** Українська письменницька мемуаристика / О. Галич. – К. : КДП ім. О. М. Горького, 1991. – 217 с.

**Кравченко О. Л. Спогади М. Галич і Б. Антоненка-Давидовича про Є. Плужника**

У статті проаналізовано жанрові особливості спогадів М. Галич і Б. Антоненка-Давидовича про Є. Плужника, концепцію його образного втілення. З'ясовано, що бажання портретистів поєднати мемуари про письменника з аналізом його творчості спричинило звернення до розширеного літературного портрета. Наголошено, що мемуари М. Галич і Б. Антоненка-Давидовича заперечували усталений в критиці образ Є. Плужника-песиміста, натомість показували митця як вдумливого поета, великого гуманіста.

*Ключові слова:* літературний портрет, мемуари, М. Галич, Б. Антоненко-Давидович, Є. Плужник.

**Кравченко Е. Л. Воспоминания М. Галич и Б. Антоненко-Давидовича о Е. Плужнике**

В статье проанализированы жанровые особенности воспоминаний М. Галич и Б. Антоненко-Давидовича о Е. Плужнике, концепция его образного воплощения. Выяснено, что желание портретистов совместить мемуары о писателе с анализом его творчества привело к использованию расширенного литературного портрета. Отмечено, что мемуары М. Галич и Б. Антоненко-Давидовича отрицали установившийся в критике образ Е. Плужника-пессимиста, показывая литератора как вдумчивого поэта, великого гуманиста.

*Ключевые слова:* литературный портрет, мемуары, М. Галич, Б. Антоненко-Давидович, Е. Плужник.

**Kravchenko O. L. Memories of M. Halych and B. Antonenko-Davydovych of E. Pluzhnyk**

The paper analyzes the features of the genre of memoirs M. Halych and B. Antonenko-Davydovych of E. Pluzhnyk, the concept of its figurative embodiment. It was found that the desire to combine memoir portrait of the writer to the analysis of his work has led to the use of advanced literary portrait. Noted that the memoir M. Halych and B. Antonenko-Davydovych denied established in criticism image E. Pluzhnyk-pessimist, showing the artist as a thoughtful poet, the great humanist.

*Key words:* literary portrait, memoirs, M. Halych, B. Antonenko-Davydovych, E. Pluzhnyk.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., доц. Філоненко Н. М.

УДК 821.161.2 – 31

**О. В. Куцевол**

**РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ ЛЕНІНІАНИ  
В ТРИЛОГІЇ ЮРІЯ ШОВКОПЛЯСА „ЛЮДИНА ЖИВЕ ДВІЧІ”**

У соцреалістичній літературі, як відомо, позитивний герой, представлений передусім в образах комуніста, чекіста, комсомольця тощо, втілював найблагородніші риси характеру, був людиною, в якій гармонійно сполучались риси фізичної й духовної досконалості. Утім, справжнім ідеалом уважався образ вождя, зокрема образ Леніна, тому ленініана – одна з провідних ознак літератури соціалістичного реалізму.

Ленініана – основоположна частина тоталітарної культури, яка розгорталась стадіально, демонструючи соціокультурні зміни в ідеологічних орієнтирах тоталітарної країни. З огляду на „одержавлення” культури Леніна виокремлюються три стадії ленініани – рання, сталінська та постсталінська [1, с. 4]. У 1920-х роках, за словами В. Хархун, „домінує міф про безсмертного Леніна, який відкрив перспективу нового світу. Він символічно оприявлений у формулі „Ленін живий!”. У 30-х роках – в епоху розквіту культури Сталіна – твориться міф про мертвого Леніна; у контексті радянської дійсності він побутує лише як символ, передаючи важелі влади Сталіну. У хрущовський період ленініани, позначений активною реінкарнацією образу, здатного подолати культ Сталіна, набуває поширення міф про „сучасного” Леніна...” [2, с. 203].

У своїй творчості Юрій Шовкопляс, відомий український письменник, звертався до досить різних тем і жанрів, розглядав справді актуальні проблеми не лише свого часу, а й загальнолюдські, вічні проблеми. Закономірно, як дитина своєї епохи, прозаїк не міг стояти осторонь тих подій і питань, що турбували його сучасників, тож його творчість не оминула ленініана, яка, щоправда, представлена найбільш виразно лише у трилогії „Людина живе двічі” (1962 – 1964).

Найвизначнішим творчим досягненням письменника вважається саме цей роман. Свого часу твір здобув схвальну оцінку читачів і критики, неодноразово видавався українською та російською мовами, був екранізований на замовлення Центрального телебачення кіностудією імені О. Довженка в 1974 році, у перекладі німецької мовою вийшов у НДР і навіть був висунутий на здобуття Шевченківської премії. Роман „Людина живе двічі” став якісно новим кроком у творчому розвитку прозаїка.

Дослідженням трилогії в різні часи займалися такі відомі радянські критики та літературознавці, як В. Брюгген, З. Голубева, Г. Сивокінь, М. Рудницький, Б. Силін, М. Кенігсберг, О. Дяченко, Н. Черченко, Г. Гельфандбейн, В. Олександров та інші. Їх критичні

розвідки, як правило, були присвячені морально-етичній проблематиці, естетико-філософським засадам твору, особливостям характеротворення, прийомам психологізму. Однак на сьогодні роман „Людина живе двічі” (як і творчість Юрія Шовкопляса в цілому) потребує переосмислення й дослідження з позицій сучасного літературознавства. Отже, у нашій розвідці спробуємо простежити реалізацію концепту лєнініани в трилогії „Людина живе двічі”.

Переважна більшість критиків, літературознавців та колег по перу дали схвальну оцінку роману. Наприклад, В. Добровольський зазначає, що твір „хвилює, підкорює увагу. Книга про хірургів написана з глибоким знанням справи. В ній є, що ми зовемо „вторгненням у життя”, – гострота проблем, яскравість характерів. Майстерною є також композиція роману. Автор розповідає лише про одну добу, а за нею розгортається багаторічне життя героїв, складність їхнього внутрішнього світу і взаємин” [4, с. 2]. В. Олександров підкреслює, що трилогія цікава передусім „оригінальним підходом до сучасної теми, гостротою морально-етичної проблематики, роздумами прозаїка над долею героїв, трактуванням їхнього життєвого обов’язку й особистої відповідальності перед суспільством” [5, с. 126]. Письменник І. Муратов звертає увагу на майстерність автора, яка виявляється „у тонкій передачі яскравої, багатой на думки мови персонажів” [4, с. 2].

Літературна критика майже однотайно відносить роман „Людина живе двічі” до непересічних, яскравих і значних здобутків української прози ХХ століття. Природно, адже письменник торкнувся питань доволі гострих, а філософські та морально-етичні проблеми, що були висвітлені в трилогії, залишаються актуальними і зараз. Проблематика цього талановитого твору неоднозначна та багатогранна, адже за логікою роману кожна людина має шанс на друге життя, на духовне відродження, і лише від неї залежить використає вона свій шанс чи ні. Водночас кожній людині даровано два життя – одне фізичне, матеріальне, від народження і до смерті, а друге – духовне, бо людина продовжує жити у своїх дітях та учнях, у тих людях, кому вона передає свій досвід, у добрих справах і вчинках, які не зникають разом зі смертю фізичної оболонки.

Також для трилогії „Людина живе двічі” характерні тенденції, притаманні радянській літературі 1960-х років, зокрема такі принципи й риси соцреалізму, як соціалістичний гуманізм, лєнініана, ідейність, дидактизм. Прикметно, що у творі майже немає згадок про партію, однак, наприклад, зустрічаються спогади про революційні події. Так, Федір Іполитович Шостенко, відтворюючи у пам’яті свою молодість, пригадує: „Марксистських гуртків, усіляких партійних груп в університеті Федь спершу тримався осторонь, хоч і вважав, що самодержавство – давно віджилий державний устрій. Але, гадав він, життя все одно йде собі вперед, і царський престол невдовзі сам повалиться. Та замість сидіти вечорами над грубезними томами

„Капіталу” або доходити до суті нескінченних суперечок між кадетами, есерами, більшовиками, меншовиками, національними демократами, соціалістами-федералістами, анархістами тощо – назви та програми їхні лише ти, господи, відаєш, – чи не краще сумлінно вчитися на лікаря? Народові від цього користі буде більше” [6, с. 117].

Натомість згадки про В. Леніна та його діяльність більш яскраво виражені у романі, хоча і не переобтяжують його. Закономірно, адже постсталінська міфотворчість активно експериментує з історизмом, тобто із часом. Прокламується програмний естетичний принцип, за яким „усе, що стосується Леніна, становить неабиякий інтерес, має бути відкрито і збережено” [3, с. 57].

Поетизація стосунків Леніна як тоталітарного абсолюту й народу, який свято сповідує його ідеї, – основна мета ленініани кінця 50-х – 70-х років (А. Бортняк „Ходаки до Леніна”, Б. Олійник „У Леніна”, М. Чернявський „Ходили у гості до Леніна” тощо) [1, с. 10]. Тож ленініана цього періоду переосмислює всі етапи життєвого шляху та діяльності вождя.

Слід зауважити, що у творчому доробку Юрія Шовкопляса немає творів присвячених виключно постаті В. Леніна, однак саме у трилогії „Людина живе двічі” письменник звертається до цього образу, хоча і побіжно. Уривок з роману добре ілюструє цю тенденцію, що пов’язана зокрема зі старшим сином професора, який „народився в дні, коли країна боляче переживала смерть Володимира Ілліча Леніна... Бути гідним даного йому імені стало для хлопця законом” [6, с. 58]. Проте двадцятиоднорічний син Шостенка загинув дев’ятого травня 1945 року в останньому бою на північній околиці Праги, хоча мріяв про фізико-математичний факультет університету. Таким чином, автор намагається показати те, що пам’ять народу про вождя безсмертна, адже Шостенко, даючи ім’я Володимир своєму сину, символічно ніби продовжує справу В. Леніна.

Варта уваги деталь: дія роману відбувається за три тижні до ХХ з’їзду партії, тож, природно, що, перш за все, твір Юрія Шовкопляса приваблює художнім розкриттям тих колосальних психологічних зрушень, які викликав згаданий з’їзд партії. Трилогія „Людина живе двічі”, як зазначає В. Фащенко, „цікаве з цього погляду явище... Перетворення талановитого хірурга Шостенка в маленький культ, який скоує творчі сили його колег і учнів, наростання в колективі протесту і пошуки правильних взаємин...” [7, с. 3].

Письменник не ілюструє, а досліджує складні людські характери і людські долі. Ніде в романі Юрій Шовкопляс не вдається до авторських ліричних відступів чи коментарів. Лише в останній частині трилогії автор, використовуючи внутрішній монолог Шостенка, звертається безпосередньо до теми культу особи Сталіна і відповідно до постаті В. Леніна. Свідченням цього є уривок з роману: „Ти гадаєш, буцімто щиро вірив, що Сталін іде ленінським шляхом. Інакше, мовляв, не

розгорнулось би так широко в країні соціалістичне будівництво, не розгромила б Радянська Армія вимуштрувані й механізовані гітлерівські орди, не визволила б пів-Європи з-під капіталістичного ярма, не оволоділи б наші вчені таємницею атома. І в те вмовив себе повірити, що колишні Ленінові соратники не були б виключені з лав партії, не оголосили б їх ворогами народу, не загинув би дехто з них не своєю смертю, якби zostалися вони вірні ленінським заповітам. Навіть, коли почали повертатися беззаконно заслані, не знайшлося в тебе часу, щоб поміркувати: а чи могла гола воля Сталіна, саме його слово, хоч і оспівані вони в багатьох піснях, так швидко відбудувати зруйноване війною, розпочати комуністичне будівництво. Виведені з-під народної критики керівники сталінської школи та бездушні гвинтики на це не здатні” [8, с. 225].

Досить різко розмірковує Юрій Шовкопляс і про Сталінську епоху, і про роль народу в побудові „світлого майбутнього”: „Створену Леніним партію почали йменувати й партією Сталіна. Час – сталінською епохою. Визначних людей – ученими, полководцями, керівниками або ще кимось сталінської школи. А просто люди, хоч саме вони будували соціалізм, перемогли фашизм, дістали дивну назву: непомітні гвинтики” [8, с. 224].

Закономірно, що оприлюднена М. Хрущовим інформація про злочини і репресії та розвінчання культу особи Сталіна раптово порушили всі стандарти та стереотипи мислення і сприйняття близького історичного минулого, яке уособлювалось в непогрішимому „вождеві народів”. Тоталітарна система руйнувала одного ідола задля самозбереження за допомогою ще натхненнішого обожнювання засобами „оновлення”, „очищення” від начебто вульгаризаторського „забруднення” першого ідола – самого творця системи [9, с. 146]. Як слушно зауважує М. Жулинський, „демонтаж одного з центральних символів імперії не відбувся б так успішно, якби не було зразу ж заявлено, що визначальний і єдиний тепер символ комуністичного режиму не тільки не порушується, а навпаки утверджується як головна особа комуністичної монорелігії. Надалі ніхто не сміє зазіхати на ідеологічну „богорівність” із Леніним – його образ очищений тепер від символічних „накладань” на його божественний лик інших профілів” [9, с. 146].

Радянська література використовує багато способів для реалізації ідеї безсмертя. Тоталітарна свідомість, утілюючи проект безсмертя Леніна, наголошує на його присутності, участі у формуванні тоталітарних основ буття. Ідея безсмертя реалізується через суспільний сенс життя людини: безсмертя Леніна в безсмерті народу, який, утілюючи заповіді вождя, заперечує цим його смерть [10, с. 37]. Природно, що і Юрій Шовкопляс у творі розмірковує про те, що в „кожному радянському серці, незважаючи ні на що, жив той, кого дав людству російський народ, до кого тяглися, тягнуться й завжди будуть

тягнутися сподіванки всіх знедолених на цій планеті, – в усіх серцях жив Ленін. І, гадаючи, що Сталін – найвірніший і найдалекозоріший серед них лєнінець, радянські люди не помічали, що останніми роками, особливо після війни, Сталін щодалі менше дбав про невпинне зростання Ленінового капіталу, як розуміє ці слова Федір Іполитович. Зовсім інше мав на меті Сталін: тільки б вважали його всі за батька народного, за корифея науки, за генія людства! Стільки з'явилося по містах і селах різних пам'ятників і самому Сталіну, і отій сталінській епосі” [8, с. 225].

Отже, на прикладі роману „Людина живе двічі”, бачимо, як розвінчання культу особи Сталіна вплинуло на літературу того періоду. Дійсно, адже невід'ємною особливістю прози 1960-х років було засудження культу особи Сталіна та возвеличення Леніна, оспівування його у творах як абсолюту й вічного ідеалу, адже Ленін, за логікою радянського мистецтва, – це „вже не друге життя. Ленін – це безсмертя” [8, с. 223]. Ідея безсмертя Леніна виявляється в безсмерті народу, який утілює заповіти вождя і водночас заперечує цим його смерть. Окрім того, зважаючи на час написання твору і характерні тенденції радянської літератури тієї доби, а також на особливості відповідного історичного часу, що мали безперечний вплив на формування таланту письменника, для трилогії „Людина живе двічі” притаманне заміщення образу Й. Сталіна В. Леніном, безсмертним ідеалом.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Хархун В.** Літературний канон лєнініани / Валентина Хархун // Слово і час. – 2008. – № 8. – С. 3 – 12.
- 2. Хархун В.** Соцреалістичний канон: генеза, розвиток, модифікації / В. Хархун. – Ніжин : ТОВ „Гідромакс”, 2009. – 508 с.
- 3. Пискунов В.** Советская лєнініана (образ Лєніна в советской літературе) / В. Пискунов – М., 1970. – 95 с.
- 4. Брюгген В.** Вторгнення в сучасність. Обговорення нового роману Ю. Шовкопляса / Володимир Брюгген // Літературна газета. – 1961. – 8 грудня. – С. 2.
- 5. Олександров В.** Майстер психологічної прози. До 80-річчя з дня народження Юрія Шовкопляса / Володимир Олександров // Прапор. – 1983. – № 2. – С. 125 – 126.
- 6. Шовкопляс Ю.** Людина живе двічі : [роман] / Ю. Шовкопляс. – К. : Радянський письменник, 1962. – 436 с.
- 7. Фащенко В.** Ситуація, думка, характер / В. Фащенко // Літературна Україна. – 1963. – 5 лютого. – С. 3.
- 8. Шовкопляс Ю.** Лікарю, вилікуй себе самого! / Ю. Шовкопляс. – К. : Радянський письменник, 1964. – 363 с.
- 9. Жулинський М.** Люди, що виривалися із обмежень звичності / Микола Жулинський // Слобожанщина. – 1996. – № 3. – С. 145 – 185.
- 10. Хархун В.** Лєнініана як естетичний проект / Валентина Хархун // Слово і час. – 2008. – № 7. – С. 33 – 43.

**Куцевол О. В. Реалізація концепту ленініани в трилогії Юрія Шовкопляса „Людина живе двічі”**

У статті досліджено реалізацію ленініани в трилогії „Людина живе двічі”. Роман Юрія Шовкопляса приваблює художнім розкриттям тих колосальних психологічних зрушень, які викликав XX з’їзд партії. У творі простежується тенденція, характерна для 1960-х років, тобто представлення образу Леніна як абсолюту, безсмертного ідеалу. Дослідниця, розглядаючи означену проблему, наголошує на характері й особливостях відповідного історичного часу, що мали безперечний вплив на формування таланту письменника.

*Ключові слова:* ленініана, трилогія, безсмертя, абсолют, соціалістичний реалізм, монолог.

**Куцевол О. В. Реализация концепта ленинианы в трилогии Юрия Шовкопляса „Человек живет дважды”**

В статье исследована реализация ленинианы в трилогии „Человек живет дважды”. Роман Юрия Шовкопляса привлекает художественным раскрытием тех колоссальных изменений, которые вызвал XX съезд партии. В произведении прослеживается тенденция, характерная для 1960-х годов, то есть представление образа Ленина как абсолюта, бессмертного идеала. Исследовательница обращает внимание на характер и особенности соответствующего исторического времени, которые имели несомненное влияние на формирование таланта писателя.

*Ключевые слова:* лениниана, трилогия, бессмертие, абсолют, социалистический реализм, монолог.

**Kutsevol O. V. The realization of leniniana concept in Yuri Shovkoplyas' trilogy „Man lives twice”**

In article the realization of leniniana in the trilogy „Man lives twice” was researched. Yuri Shovkoplyas' novel attracts by artistic opening of colossal changes, which XX party congress caused. In work the tendency traced, which characterized 1960<sup>s</sup>, that is the presentation of Lenin image as absolute, immortal ideal. The researcher outlines the character and peculiarities of the appropriate historical time, which had undoubted influence on the forming of writer's talent.

*Key words:* leniniana, trilogy, immortality, absolute, socialist realism, monologue.

Стаття надійшла до редакції 02.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., доц. Лапко О. А.



УДК 883.3(075)

**О. Л. Максименко, В. П. Сиротенко**

**РОЗШИРЮЮЧИ ЛІТЕРАТУРНІ ГОРИЗОНТИ:  
МАЛОВІДОМІ ТВОРИ П. ТРЕЙДУБА ТА Б. ГОРБАТОВА**

Минулися часи, коли поняття Донеччина асоціювалося лише з вугіллям, а з когорта письменників-земляків називалося тільки ім'я Володимира Сосюри. На сьогодні й літературознавці-фахівці, і пересічні читачі оперують десятками письменницьких прізвищ, які представляють як різні регіони, так і часові періоди: М. Петренко, М. Чернявський, П. Байдебура, П. Безпощадний, Г. Костира, Г. Костоправ, А. Ключья, С. Жуковський, І. Білий, Ю. Доценко, А. Таран тощо. Маємо цілі серії літературно-краєзнавчих досліджень В. Замкового, В. Оліфіренка, В. Подова, В. Романька, В. Терещенка, а також щорічну Всеукраїнську наукову конференцію „Слобожанщина: літературний вимір” (Луганський національний університет імені Тараса Шевченка), що дозволяє оперативно висвітлювати найрізноманітніші проблеми літературного процесу донбаського регіону. Завдяки цій позитивній тенденції з'явилися ґрунтовні монографічні дослідження В. Просалової [1], тематичні дослідницькі збірники [2], кандидатські дисертації Н. Лапушкіної („Проза Сави Божка в літературному процесі 20 – 30-х років ХХ століття: історична концепція, жанрові особливості”) і Н. Манич („Творчість Микити Чернявського: проблематика, стильові модифікації, інтертекстуальність”).

Водночас це стимулює подальші пошуки, роздобуття ще мало відомих фактів із життя і творчості відомих письменників. Цей „точечний матеріал” надзвичайно вагомий, оскільки розширює наші уявлення про спадщину того чи іншого митця, робить виразнішою, багатшою палітру його художнього здобутку. Тож і ми пропонуємо огляд кількох публікацій Порфирія Трейдуба та етюду Бориса Горбатова „Артемова любов”, уміщених у газеті „Всеросійська кочегарка” протягом 1924 – 1925 років.

Не можна сказати, що творчість краматорчанина П. Трейдуба (1897 – 1937) достатньою мірою опублікована й досліджена. Нам відоме його оповідання „Опалівка” (зб. „Писатели Донбасса. 1917 – 1957. Поэзия, проза: Избранные произведения”), також його прізвище згадується Н. Лапушкіною [3, с. 8] та В. Романьком [4, с. 20] у зв'язку зі створенням письменницької організації „Забой” (1924 р.), оскільки він входив до її керівної п'ятірки. У супровідній біографічній довідці до оповідання „Опалівка” повідомляється, що П. Трейдуб був молотобійцем на заводах Краматорська, членом Комуністичної партії з 1917 року, брав активну участь у громадянській війні та встановленні радянської влади на території Слов'янщини. 1922 року він повертається до Краматорська:

„З перших днів роботи на заводі він – активний робкор „Всеросійської кочегарки”, а з 1924 року – працівник апарату редакції паралельно з роботою в цехові, у редакційному комітеті П. Трейдуб займається літературною творчістю” [5, с. 5].

Значно більше написано про донецький період у житті й творчості Б. Горбатова (1908 – 1954). Тут навіть простежується певна одноманітність у висвітленні окремих фактів біографії. Зокрема відзначається, що свій перший нарис „Ситі й голодні” чотирнадцятирічний письменник-початківець опублікував у „Всеросійській кочегарці” в травні 1922 року. Говориться і про його перебування в Краматорську, де працював учнем строгальника на металургійному заводі [4, с. 6]. В. Замковий вносить уточнення щодо краматорського періоду: „Перебуваючи в Краматорську, Горбатов виступав одночасно в ролі робкора „Кочегарки”. Тут він почав обдумувати і збирати матеріал для першого великого прозового твору „Осередок”, написав і надрукував у журналі „Забой” поему „Пісня про шістьох”, з читанням якої він виступав на вечорах поетів” [7, с. 101].

Отже, підсумуємо наявну інформацію, що дозволить сформулювати й мету нашої розвідки:

1 – відзначається, що П. Трейдуб і Б. Горбатов були робкорами газети „Всеросійська кочегарка”, однак надіслані ними кореспонденції до редакції не називаються, а відтак і не розглядаються;

2 – наголошується на прихильності обох письменників до комуністичної ідеології, що позначається на проблематиці творів, рисах характерів персонажів, а також підкреслюється, що ранні твори Б. Горбатова (повість „Осередок”, роман „Шахта № 8”) не мають належної художньої вартості: „Осередок”, життєво й багато в чому достовірно показуючи побут і справи рудничного комсомолу, був зустрінутий молодими читачами зі значним зацікавленням. <...> Однак випробування часом цей твір Горбатова не витримав. Його злободенність була тимчасовою, а істинної глибини зображення життя, людських характерів двадцятилітньому авторові досягти не вдалося” [6, с. 6];

3 – визначити проблематику публікацій П. Трейдуба „Скорочення по Краматорському заводі”, „Головне”, „Наполохані небеса”, звертаючи увагу на вкраплення засобів художнього змалювання в суто газетний текст;

4 – розкрити образ молодого верстатника в етюді Б. Горбатова „Артемова любов”.

Перш ніж аналізувати діяльність робкорів газети „Кочегарка”, варто сказати декілька слів про саму газету. Це одна з найстаріших газет на Україні, яка в лютому 2009 року відзначила своє дев’яностоліття. Під назвами „Совет коммунистов”, „Донецко-Криворожский коммунист”, „Всероссийская кочегарка” виходила в Луганську, а з грудня 1920 року – в Бахмуті (Артемівську) Донецької області. З 1 січня 1925 року

називалася „Всесоюзная кочегарка”. Її основним завданням було „створення масової газети, пристосованої для низового читача, яка відповідає на запити робочо-селянських мас, збільшення тиражу, закріплення постійних робкорів газети, своєчасна доставка на місця”. Можна з упевненістю стверджувати, що газета успішно виконала покладені на неї завдання, на що, зокрема, свого часу вказував Б. Горбатов: „... вона („Кочегарка”) була колицкою всього літературного руху в Донбасі. В її надрах і з її робкорів народився „Забой” – союз пролетарських письменників Донбасу. В „Кочегарці” починали свою роботу Павло Безпощадний, Ю. Черкаський, А. Авдеєнко, Ю. Чорний, О. Фарбер та багато інших... Де тільки не зустрінеш і старих, і нових робкорів – вихованців найулюбленішої в Донбасі газети, нашої старої „Кочегарки”. ... І я до самої своєї смерті буду вічно пишатися тим, що і мені пощастило саме в „Кочегарці” починати своє життя” [8].

Усі кореспонденції П. Трейдуба мають сувору географічну локалізацію – Краматорський металургійний завод та його працівники – однак різноманітні в жанровому відношенні, а відтак і виборі виражальних засобів, які передають не лише саму подію, а й дозволяють відчутти власне авторське ставлення до певного факту дійсності. Хоча матеріал „Головне” було надруковано раніше (16 вересня 1924 року), свій аналіз ми розпочнемо з повідомлення „Скорочення по Краматорському заводу” (5 жовтня 1924 року), оскільки в ньому одразу виявляються низка ознак, які дозволяють говорити про П. Трейдуба як робкора.

Матеріал уміщено в рубриці „На місцях” з редакційним уточненням „По телефону від нашого кореспондента” [9, с. 3]. Звернемо на це увагу, бо воно надає ще більшої виразності такому газетному жанрові, як замітка, для якої стислість є вагомою змістовно-формальною ознакою. Власне П. Трейдуб повідомляє про дуже неприємний і життєво болючий для багатьох заводчан факт – скорочення на 1200 робочих місць. Здавалося б, основна функція замітки реалізована – факт повідомлено, і кореспондент не повинен вдаватися в аналітику і знаходити відповідь на питання, чому відбувається скорочення. Однак П. Трейдуб як людина не може не усвідомлювати всієї гостроти проблеми, тому припускається певних жанрових порушень заради того, щоб сутність явища стала зрозумілою кожному читачеві. Водночас робкор як носій комуністичної ідеології орієнтується не на індивідуальну, а колективну свідомість, щиро вірячи, що негаразди однієї тисячі обернуться благом для десятків тисяч. На цьому наголошується як на початку („Предстоящее сокращение около 1200 рабочих на заводе встречено сознательно. Необходимость сокращения подтверждена делегатским заседанием с участием 800 рабочих”), так і в кінці замітки („Допускается возможность сокращения нуждающихся рабочих, но интересы производства заставляют идти на жертвы. Таков взгляд делегатского заседания” – [9, с. 3]), чим утворюється

композиційне кільце, яке дозволяє говорити про авторську присутність і в такому інформаційно-об'єктивному жанрі, як замітка. Однак зауважимо, що кореспондентові не завжди вдається заявити своє авторське „Я” особливо в ситуаціях, коли йдеться про непрості соціальні вища. Так, робкор лише вказує на непродуктивність використання жіночої праці при розвантаженні залізничних вагонів, хоча вже сам факт залучення жінок до тяжкої фізичної праці яскраво свідчить про негативні риси самого суспільства. П. Трейдуб обмежився ж лише констатацією: відповідно до законів жанру він і не повинен був це робити, а як громадянин він, напевне, вважав це цілком допустимим за умов, коли молода держава самотужки розв'язувала складні економічні проблеми повоєнної руїни.

Через призму пріоритету громадських, а точніше ідеологічних інтересів висвітлюються події в репортажі „Головне”. З огляду на те, що даний жанр вимагає фактичної точності й достовірності, П. Трейдуб припускається серйозної помилки, не називаючи теми робітничої конференції і лише побіжно повідомляючи порядок денний. Але цей „жанровий огріх” компенсується іншим, що для робкора є значно вагомішим, що власне відбиває і назва матеріалу. Тобто, для П. Трейдуба головне настрої, почування, переконання робітників, з якими вони вирішуватимуть суспільно-економічні проблеми не лише міського, а й європейського масштабу. У зв'язку з цим у репортажі вимальовується декілька взаємообумовлених змістовно-ідейних точок: відчуття єдності, згуртованості, причетності до подій, в яких не буває дрібниць. Так, під звуки „Інтернаціоналу” одностайно приймається регламент конференції, а коли оповідач наголошує, що господарчі інтереси заводу переплітаються зі світовим становищем, „крепнет внимание. Ушли последние шорохи и остался один голос, связывающий тысячи думающих голосов в одно неразрывное” [10, с. 3]. Підкресливши відчуття єдності у делегатів і гостей конференції, робкор знаходить тому ідеологічне підґрунтя – революційні перетворення в країні, суспільстві обумовили зміну свідомості кожного індивіда, викликали в нього відчуття господаря, творця власної історії:

„– Мы еще подумаем, сколько платит английским мелким собственникам: пятачок или гривенник...

– Справедливо ничего не платит.

– Верно!

– В октябре мы со всеми рассчитались...” [10, с. 3].

З позицій сьогодення подібні репліки можуть викликати інші судження, іронічні міркування, та не забуваймо, що йшов 1924 рік і ейфорія гасел, під якими більшовики завоювали політичну владу, відзначалася надзвичайною дієвістю й ефективністю. І П. Трейдуб був одним із тих, для яких все, що відбувалося в державі, становило „наше „главное” дело”.

Дещо в іншому змістово-виражальному ключі написано невеличкий цикл „Налякані небеса” (Замальовки заводської ночі). Завдяки наявності образу журналіста-оповідача, реальних деталей (ливарний цех, домна № 3) та дійових осіб (керуючий справами Марапулець, кочегари), значної кількості тропів (налякані небеса, величава громада ливарного цеху, „тупо уставилась непонимающая луна”) тексти набувають рисових ознак, що дозволяє авторові надати схопленій миті (замальовки!) художньо узагальнюючого, типізуючого характеру.

Цикл має надзвичайно вдало обрані хронотопічні параметри – декілька заводських об’єктів уночі. День – це метушня, рух, гвалт і брязкіт, неспинний виробничий процес. Це епічне буття заводу, коли на першому плані опиняється праця як така, чітко простежуються її результати, а суб’єкт виробництва нібито відступає в тінь. Стихія ночі – це зовсім інший психологічний стан, це час роздумів, мрій, медитацій, це момент, коли ліричне суб’єктивне „Я” мимохіть привертає до себе увагу. П. Трейдуб як виробничник прекрасно розуміється на обох станах, тож його як письменника приваблює суто людське, що для радянської літератури середини 20-х років минулого століття вже позначалося певним відступництвом від генеральної лінії на індустріалізацію, яка у всіх сферах суспільного буття набувала пріоритетності.

Ось, наприклад, замальовка „Опівнічні голоси заводу”. Технологічний процес не зупинився вночі („... прокатные станы в обделке скрежещут на разные лады” [11, с. 3]), але візуально-звукова гама його зовсім інша: „Становится интересным заводской хлюпающий шум полуночи” [11, с. 3]. Якщо вдень – це загальна калейдоскопічна какофонія облич і звуків, то зараз на фоні цілковитої порожнечі і тиші око журналіста-оповідача виокремлює конкретику – фігура поодинокого верстатника, голос стрілочника. Так непомітні вдень постаті перетворюються на повелителів виробництва, тому запам’ятовується не „громада ливарного цеху”, а ті, хто вдихає в нього життя, виконує копітку нічну роботу, щоб на ранок завод ожив, задихав на повну своїми велетенськими виробничими легенями.

Ще більша зосередженість на людині, особистості простежується в замальовках „Плавками лякають небеса”, „Кочегарські потреби”. На перший погляд обладнання, машини заступають собою людину: „А у домны скрегочут вагоны, водопадами играют холодильники, мощные дышла машин уминают воздух” [11, с. 3]. Однак над усім цим панує Трудівник, Майстер, бо тільки помічник начальника визначає стан готовності чавуну, він віддає остаточний наказ відкрити льоток, тобто, він персоніфікує виробництво, тож не випадково і сама домна у сприйнятті оповідача постає живою істотою: „Уох-Уох! Вздыхают железные чудища” [11, с. 3].

В останній замальовці виробництво взагалі набуває перевідтвореного вигляду. На зустріч з робкором сходяться

кочегари, щоб щиро поговорити про наболіле. Почалося, звичайно, з виробництва – кочегарам необхідно видавати спецвзуття, а не постолі. Поступово розмова перекинулася на загальнопобутові потреби – необхідно вчасно виплачувати зарплатню, бо треба заготовляти овочі на зиму, хтось висловився стосовно профспілки. Уже на підставі цих реплік можна твердити, що перед читачем постають не плакатні ударники виробництва, які знають тільки гасло „Дайош!”, а живі люди з їхніми щоденними проблемами, сумнівами, надіями, сподіваннями. А найважливіше те, що за цим анонімним полілогом для робкора-оповідача починає вимальовуватися узагальнений (не знеособлений!) образ нового робітника, який приходить до усвідомлення, що від нього особисто, і від сотень таких же, як він, залежатиме його подальша доля, що в цьому житті він не пішак, а сильна фігура, здатна диктувати й відстоювати свої вимоги: „И рабочие сами составляют договор, – надоумил один из кочегаров” [11, с. 3].

Етюд „Артемова любов” написано Б. Горбатовим під час перебування в Краматорську й опубліковано в „Кочегарці” 2 серпня 1925 року. Ця дата має для нас принципове значення, оскільки дозволяє дещо по-іншому оцінити характер ранніх творів прозаїка. Вище зазначалося, що дослідники творчості письменника називають перший нарис 1922 року, а потім одразу характеризують твори „Шахта № 8” та „Осередок” (кінець 20-х років) як злободенні, але художньо недосконалі. Є відомості, що в цей період Б. Горбатов писав вірші, але за його бажанням набір збірки, що готувалася до виходу видавництвом „Московский рабочий”, було розсипано, а сам письменник ніколи надалі до поезії не повертався [6, с. 5]. Отже, якщо в ранніх творах Б. Горбатова превалювала громадянська проблематика, то етюд засвідчує зовсім інші письменницькі орієнтири.

Якщо молодому Б. Горбатову робилися закиди за невміння дошукатися суті, то в етюдіві увага прозаїка зосереджується на загальнолюдському. Для головного героя Артема цех заповнений не верстатами, агрегатами, а живими істотами з притаманним лише їм внутрішнім світом. І в цьому автор цілком солідаризується з персонажем, намагаючись це ж почування, захоплення передати й читачеві: „Вы никогда не слышали, как дышит цех? Нет? Жаль! А цех, ведь, дышит!” [12, с. 5]. Еліптичність авторських реплік надзвичайно вдало передає його збуджене серцебиття, в єдиному ритмі з яким б’ється і серце Артема.

З цього зароджується потреба гармонії, якої прагла душа юнака. Цим відзначався його особистісний світ, чим він намагався наповнити і своє оточення: „И часто Артем любил разговаривать со станком...” [12, с. 5]. Та виявляється, що душевна гармонія, гармонія людини і середовища не лише не доступна всім, а ще й викликає упередженість, непорозуміння, навіть агресивність, бо робочі називали хлопця „верстатною нареченою”, а дехто і ледарем.

Можливо, через відчуженість, що оточувала Артема, можливо, з інших причин (тут письменник не знаходить належних художньо мотиваційних пояснень) внутрішній зв'язок героя і верстата уривається, що й обертається трагедією. З невідомих, перш за все для молодика, причин верстат обурився, розсердився, наніс удар другові – зрадив, як висловився Артем. Саме її і не зміг витримати герой. Хоча формально письменник і надає читачеві можливість самому визначитися з причиною смерті хлопця – удар супортом чи Артемове серце не витримало зради верстата – але авторська позиція нам видається цілком зрозумілою: ні людина, ні навіть все, що її оточує, не може обійтися без душі. Нехтування цим гуманістичним принципом обертається оречевленням, омертвінням, бездуховністю. Однак зрозуміти цю істину непросто, бо „Артемов станок и сейчас бегаєт по своему небольшому пути и шепчет какою-то нам неизвестную повесть... Кто о ней перескажет?” [12, с. 5].

Вважаємо, що проведений аналіз поглиблює сприйняття П. Трейдуба та Б. Горбатова як активних учасників літературного процесу на Донеччині першої половини 20-х років ХХ століття. А відтак накреслюються і подальші напрямки наукових розвідок:

- продовжити збирання публікацій П. Трейдуба та Б. Горбатова, уміщених в газеті „Кочегарка”;
- проаналізувати знайдені публікації письменників, увівши їх у загальний контекст літературознавчих оцінок відносно їхньої художньої спадщини в цілому;
- визначити роль і значення публікацій обох робкорів в контексті реалізації загальних завдань, що ставилися перед газетою „Кочегарка”.

### **Список використаної літератури**

**1. Просалова В. А.** Письменники української діаспори : Донбаський вимір / В. А. Просалова. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2010. – 336 с. **2. Славимо рідний край:** Матеріали науково-практичної конференції ентузіастів-дослідників життя і творчості М. Ф. Чернявського „Микола Чернявський у вінку українського культурного відродження” / уклад. П. М. Бабець, С. І. Бичкарьова. – Добропілля, 2011. – 160 с. **3. Лапушкіна Н.** Українське письменство Краматорська / Н. Лапушкіна. – Краматорськ : Типографія „Тираж-51”, 2003. – 84 с. **4. Романько В.** Література рідного краю: [навчальний посібник для учнів різних типів середніх навчальних закладів і студентів педагогічних вузів] / В. Романько. – Донецьк, 1995. – 113 с. **5. Непран Н., Пальм А.** Литературный Донбасс за 40 лет (1917 – 1957) / Н. Непран, А. Пальм // Писатели Донбасса. 1917 – 1957. Поэзия, проза : Избранные произведения / сост. А. Ключья и др. – Сталино : Сталинское обл. издательство, 1957. – С. 3 – 24. **6. Терновский А. В.** Творчество писателя-бойца / А. В. Терновский // Горбатов Б. Собрание сочинений : В четырех томах. – Т. 1. – М. : Правда, 1988. – С. 3 – 24.

7. **Замковой В. П.** Артемовский литературный цех : культурологический очерк : [методическое пособие для учителей и культработников] / В. П. Замковой. – Артемовск, 1993. – 227 с. 8. **Запорожец Е. В.** Юбилей Донбасса. „Кочегарке – 90 лет” [Электронный ресурс] / Е. В. Запорожец. – Режим доступа : [dn.archives.gov.ua/articles/star37.htm](http://dn.archives.gov.ua/articles/star37.htm). 9. **Трейдуб П.** Сокращение по Краматорскому заводу / П. Трейдуб // Кочегарка. – 1924. – № 229 (1229). – С. 3. 10. **Трейдуб П.** Главное / П. Трейдуб // Кочегарка. – 1924. – № 212 (1212). – С. 3. 11. **Трейдуб П.** Испуганные небеса (Зарисовки заводской ночи) / П. Трейдуб // Кочегарка. – 1924. – № 218 (1218). – С. 3. 12. **Горбатов Б.** Артемова любовь / Б. Горбатов // Кочегарка. – 1925. – № 170 (1474). – С. 5.

**Максименко О. Л., Сиротенко В. П. Розширюючи літературні горизонти: маловідомі твори П. Трейдуба та Б. Горбатова**

Статтю присвячено аналізу маловідомих газетних публікацій П. Трейдуба та Б. Горбатова. У кореспонденціях першого звертається увага на їхні жанрові ознаки, пріоритет колективізму в оцінках життєвих явищ і водночас увага до особистості. Етюд Б. Горбатова засвідчує зосередженість на загальнолюдських цінностях, роль взаємності у стосунках між дійовими особами.

*Ключові слова:* газета „Кочегарка”, організація „Забой”, Краматорськ, замітка, репортаж, нарис, замальовка, колективізм, особистість, загальнолюдське, гуманістичні цінності.

**Максименко О. Л., Сиротенко В. П. Расширяя литературные горизонты: неизвестные произведения П. Трейдуба и Б. Горбатова**

Статья посвящена анализу неизвестных газетных публикаций П. Трейдуба и Б. Горбатова. В корреспонденциях первого обращается внимание на их жанровые признаки, приоритет чувства коллективизма в оценках жизненных явлений и одновременно подчеркивается роль личности. Этюд Б. Горбатова свидетельствует о сконцентрированности на общечеловеческих ценностях, роли взаимности в отношениях между действующими лицами.

*Ключевые слова:* газета „Кочегарка”, организация „Забой”, Краматорск, заметка, репортаж, очерк, зарисовка, коллективизм, личность, общечеловеческое, гуманистические ценности.

**Maksymenko O. L., Syrotenko V. P. Broadening literary horizons: unknown works of P. Treidub and B. Gorbatov**

The article is aimed at investigating unknown newspaper essays of P. Treidub and B. Gorbatov. The works of the former pays attention to the genre features and the priority of collectivism feeling in the judgments of different aspects of life, at the same time the role of an individual is underlined. The etude written by B. Gorbatov testifies the concentration of common human values, the role of reciprocity of interacting people.



*Key words:* newspaper „Kochegarka”, organization „Zaboy”, Kramatorsk, short article, reportage, essay, sketch, collectivism, personality, common human values, humanistic values.

Стаття надійшла до редакції 08.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., доц. Філоненко Н. М.

УДК 821.161.2 – Підмогильний

**Л. В. Рева**

### **НАРАТИВНА СТРУКТУРА ОПОВІДАНЬ В. ПІДМОГИЛЬНОГО**

У творчому доробку В. Підмогильного оповідання посідають важливе місце. У них митець пропонував інтелектуальний погляд на світ і людей, своєрідно порушував питання реальності буття, аналізував чуттєві порухи своїх героїв. Окрім філософічного поглиблення, реалістичного творення, ліро-епічного погляду, мовного експериментування, у наративних структурах оповідань наявна особлива увага до соціальних тем і проблем.

Ще на початку минулого століття С. Єфремов звернув увагу в „Історії українського письменства” на збірку оповідань молодого прозаїка. Всього шість сторінок приділив відомий критик аналізу прози двадцятирічного письменника в розділі про п’ятирічний літературний розвиток з 1919 по 1923 роки. Серед численних детальних текстових прикладів з оповідань В. Підмогильного критик декілька разів цитує чималі уривки з його творів. До речі, жодного іншого прозового твору С. Єфремов так не цитував, принаймні в „Історії українського письменства”. Першим наведеним прикладом літературознавець обрав опис міста з оповідання „Старець” (1919), яке вразило його міцною легкістю мистецького слова: „Місто шуміло й хвилювалось, кипіло й реготало. Життя виштовхувало вдень на вулиці його тисячі, десятки тисяч людей, котрі заклопотано бігали, метушились, щось думали, обмірковували, сміялись, плакали, сподівались...” [1, с. 70 – 71]. У цьому описі автор намагається схопити безжальну динаміку життя міста, а в нім людини. Слова-синоніми начебто зчеплені з попередніми, а в їхніх надрах виникають нові, що утворюють величезний рух буття людини в місті. Це помітив С. Єфремов, який зазначав, що „автор має готову <...> філософію: „сліпий випадок” або, те ж саме, „жилава й костиста рука буття”, не розбира, „без жалю й радощів” керує створіннями, що думають, ніби самі творять для себе своє дрібненьке життя” [2, с. 398].

Зазначене С. Єфремовим „дрібненьке життя” тільки з одного погляду, а саме філософсько-еклезіастичного, постає як мізерність рухів людей, а вони живуть собі звичайним трибом, що містить у собі сміх, сльози, кохання, смерть. З естетичного погляду, поєданого з літературознавчими міркуваннями, в описі життя простежуються нові форми випробовування дійсності або реальності на письмі. Нанизування подробиць деталізує уявлення про світ та життя людини в ньому. Легкість епічного тексту підкреслює надзвичайну талановитість письменника. Динаміка постає, зокрема, завдяки дієслівній контекстуальній синонімії: місто – „шуміло”, „хвилювалось”, „кипіло”, „реготало”; люди – „бігали”, „метушились”, „думали”, „обмірковували”, „сміялись”, „плакали”, „сподівались”, „помирали”. Особлива швидкоплинність часу набуває енергії в різних часових вимірах. Для міста – час теперішній, для людини – минулий.

С. Єфремов зауважив, що В. Підмогильного цікавлять переважно проблеми психологічного характеру, які втілюються у побутові деталі, подробиці. Така манера письма впливає на будову твору: „... побут одбивається у Підмогильного досить яскраво, але для його це завжди на задньому плані і раз-у-раз поступається внутрішній логіці подій. Тому то Підмогильному часто бракує зверхньої фабули: маємо тільки схему її, кістяк навіть там, де зміст тісно зв'язаним буває з побутом” [2, с. 403]. Зауваження критика про слабкість фабули виводять на передній план проблему структури твору, як і те, що художнє мистецтво початку ХХ століття відкрило безмежний простір для творчих експериментів у вияві індивідуальної манери.

Слід зауважити, що і критики, і письменники української літератури на початку минулого століття звертали увагу на появу нового розуміння стосунків особистості з її оточенням, характерів і обставин, трансформації уявлень про природу людини, а також співвідношення національного, соціального, загальнолюдського. Зрозуміло, що діапазон цих своєрідних порухів та реакцій епохи відтворюється в поезиці. В епічному творі поетичні акценти акумулюються на словотворчому процесі.

Наративні акценти оповідань В. Підмогильного також акумулюються на словотворчому процесі, до якого належать, зокрема, діалогічні речення персонажів. Діалоги оповідань створюють різноманітні форми для розуміння змісту твору. Діалогічні речення можуть мати відкритий характер і становити зорово-текстуальну конструкцію в композиційному цілому. Однак діалог також може мати й певну завуальованість, прихованість: у тексті він не простежується, проте при глибшому вчитуванні відкривається розуміння зв'язку реплік, які виникають у різних ситуаціях, пов'язаних між собою загальним характером з'ясування тієї чи тієї проблеми. Наприклад, в оповіданні „Гайдамака” (1918) діалоги, на перший погляд, не виконують серйозних функцій та сприймаються як незначущі репліки. Простота їхньої будови

несе своєрідне навантаження. Про це свідчать ті конкретні психічні процеси, які відбуваються всередині власного „я” персонажів. Так, репліка Василя „Вже відступили” сказана похмуро. На цю репліку йому відповідає співрозмовник Олесь: „Авжеж відступили”. І все – діалог закінчено. Автор вказує, що Олесь відповів радісно, хоча йому „було боляче кидати рідні місця, батьків, яких він любив і котрі його любили”, тому він „змахнув непрохану сльозину й радісно підтакнув”. Про причини похмурості одного героя і радісне „підтакування” іншого можна дізнатися, якщо звернутися до початку твору. Саме на початку оповідання автор пропонує не тільки опис зовнішнього вигляду своїх героїв, але й їх характерів та психічних станів. Василь – „високий на зріст, кремезний юнак з кучерявим розкішним волоссям, орлиним носом, похмурий і мовчазний”. До гайдамаків він пристав, бо хотів мати пістоля, адже серед учнів старших класів була мода носити пістолі. Не здійснивши своєї мрії, він мав намір покинути гайдамаків, але вони несподівано відступили. Отже, зрозуміла похмурість Василя: не здійснилася його мрія про пістоля та й не встиг утекти від гайдамаків. Радість Олесья суперечлива. Його образ посилює елемент бінарної контрастності. Він – невисокий, худий і слабосилий, довго і болісно сумував, проклинав усе вродливе й чудове на світі, його життя здавалося йому маленьким і нікчемним. До гайдамаків потрапив, бо „був зовсім розчарований у житті й навіть серйозно думав про самовбивство”. Відступ гайдамаків з передової сприймає радісно, бо нікчемність життя перетворюється на подію в житті.

Характер у кожного із двох героїв різний. Василь, щоб отримати пістоля, вигадував „найенергійніші заходи”. Тим часом Олесь, щоб змінити своє життя звертався з гарячими моліннями до Бога, якого навіть хотів проклясти, оскільки „Бог не міг або не хотів йому допомогти”. Наступний діалог-репліка відбувається після розкішного авторського опису снігової рівнини: „Спереду дивилась на них снігом крита рівнина, велична, як влада. Люди йшли, сунулись уперед, а вона відходила назад спокійно й задумливо. Рівнина мовчала; жодного згуку не було чути, люди ступали тихенько й не розмовляли, щоб не порушити тиші. Навкруги під проміннями місяця синіли сніги, й здавалось, що це перед очима не снігова рівнина, а безкрає глибоке море. Від цієї думки робилось трошки моторошно, й люди горнули один до одного” [1, с. 44]. В уривку наявна контрастність мальовничої картини природи і людського настрою. „Спокійна й задумлива” природа має величний вигляд і порівнюється з владою. Змалювання природи позначене рисами страху, який відчуває Олесь. На противагу йому Василь прагматичніше сприймає звичайну снігову рівнину. Їхній обмін репліками свідчить про це:

„ – Дай цигарку, – попрохав Олесь.

– Далеко доставати, – відповів Василь, нахилився, взяв пригоршню снігу й почав поволі жувати його” [1, с. 44].

Третій діалог-репліка героїв також короткий і ясний: „... Василь сказав:

– Я вертаюсь додому. <...>

– А я далі йду, – одмовив Олесь” [1, с. 45].

Зміст твору, його пластика дають пояснення цьому короткому діалогові. Бажання повернутися додому у Василя пов'язане з його меркантильним задоволенням: він здобув пістоль, чим вирішив дві проблеми: самозахисту та фінансову. Про це сказано у творі: „В його кишені лежав пістоль <...> із котрого можна було стріляти й котрий можна було продати в скрутну хвилину” [1, с. 45]. Бажання Олесь йти далі з гайдаками свідчить про його завзятість бути корисним та вартим у житті, адже раніше він мучився від усвідомлення своєї непотрібності. З тексту дізнаємося про відсутність будь-яких ідеологічних причин того, що Олесь пристав до гайдаків, а не до червоноармійців, „причини цього він і сам не знав”. У зачині твору, де налічується три діалогі-репліки, автор відмовився від можливості запропонувати ще два діалоги. Думаємо, що не розвинуті вони у змісті твору свідомо. Але натяки на їхню можливість наявні в тексті: „Олесь хотів спитати ближчого гайдамаку, куди вони всі йдуть, але мовчання снігів скувало йому губи, гнітило його, й йому хотілось плакати” [1, с. 44]; „Він хотів попрохати Василя зайти до батьків і переказати, що він, Олесь, живий і здоровий, бо він знав, що батьки його дуже люблять і зараз помирають від туги, але подумав, що це слабодушність, і нічого не переказав” [1, с. 45]. Гадаємо, що автор навмисно відмовляється від діалогічних речень, адже вигаданий ним образ Олесь набуває додаткового навантаження рисами непевності та вразливості.

Початок твору наближає до розуміння наступних подій, що становлять основну частину оповідання. В ній автор уводить більш розгорнуте діалогічне мовлення, в розкритті суті якого допомагають численні монологи головного героя Олесь. В тексті В. Підмогильного монолог відрізняється від внутрішнього мовлення різними розділовими знаками. Втім, функції їхні однакові: і монолог, і внутрішнє мовлення, а також діалогічні речення допомагають зрозуміти психічний стан героя. Один із монологів нагадує „класичний” монолог про небо Андрія Болконського з роману Л. Толстого. Коли Олесь везуть на страту, він думає про небо: „Воно здавалось Олесеві якимсь новим і надзвичайно чудовим, ніби він уперше на віку побачив небо.

– Немов я ніколи не помічав його раніш. Хмарки білі, волохаті, виснуть наді мною й не рушаються. Їду вперед, а як дивиться на небо, то немов стою на місці” [1, с. 50].

Не усвідомлюючи близької смерті, герой думає про неї спокійно. Але саме образ неба повертає його до земного існування. І в наступному монолозі Олесь жахається від можливої реальності втрати:

„ – Все одно, все одно край... Я вже загинув; хоч і не вб'ють тут, то все одно незабаром помру <...>. Не жити мені... А, Бог... Господи, допоможи, порятуй! Я ж вірю” [1, с. 51].

Колись Олесь думав про самогубство, але близькість смерті поступово наближає його до жагучого бажання жити. Це перевтілення думок В. Підмогильний передає через діалог із собою: „... Ось мене везуть на смерть... Чого ж я не радію? Я ж шукав смерті. Дурень, хіба людина мусить шукати смерті?” [1, с. 51].

Художні засоби, які автор утілює у своєму творі, різноманітні, один із них – парадоксальність. Наприклад, під час діалогу-полеміки з комісаром Олесеві до нестями захотілося чаю. Фізичне відчуття драгує його, тому він відповідає на допиті нервово й уперто:

„ – Ну, та як же? Ви зрікаєтесь своїх переконань?”

У Олеся засмоктало під ложечкою, чаю хотілось до нестями. Тому-то його взяла злість.

– Ні від чого я не відрікаюсь. Я боронив інтереси України й буду далі їх боронити від усякого гвалту й грабування” [1, с. 53].

Парадоксальність ситуації посилюється наступною авторською ремаркою, з якої дізнаємося що герой, стверджуючи свої переконання у боротьбі за Україну, вигадав це тимчасово під впливом гніву, адже в змаганнях між товаришами „він мовчки тримався загальноросійської орієнтації”. Змістовна парадоксальність смислового навантаження у діалозі наводить на думку про національні проблеми, про які в лімінальній формі нарративу сказав В. Підмогильний.

Через прихований діалог відбувається „виховний процес” над Олесем. Комісар зачитує його свідоцтво про смерть, яка має статися за п'ять хвилин. Робить це комісар з метою зберегти життя юнаку. Так фабульно вирішує автор власну гуманну позицію, адже відомо, як воно було під час революційних подій, коли ані стать, ані вік не могли стати на заваді знищення самовпевненої людини. Олесь, почувши не пряме звернення, а психологічно розраховане на його сприйняття (зачитування свідоцтва про його смерть), вражено звертається до комісара:

„ – Годі комедіанта з себе вдавати. Я живий!” [1, с. 54].

Напруження душевного стану героя передано через його внутрішні відчуття („холод, як хвиля, котився з долу до верху”) та через його монолог: „Там... жити будуть, їсти, пити, кохати. А я? Я вже мертвий. Он свідоцтво. Завіщо ж я? Мені вісімнадцять років, мені ще жити та й жити... За що мене розстрілювати? А я сам шукав смерті... Ні, це не може бути! Хто це сказав, що я смерті шукав?” [1, с. 54]. Розв'язку „виховання” автор запропонував у констатуючій ремарці, в якій сказано, що Олеся „били шомполами, а потім пустили на всі чотири вітри”.

Отже, недомовленість діалогу в оповіданні „Гайдамака” не дає змоги одразу уявити інтонацію та душевний настрій героїв, але додає напруженості дії у творі. Тільки в подальшому розгортанні сюжету відкривається внутрішній світ героїв, розставляються емоційні й

психологічні акценти. Самі діалогічні структури в тексті містять приховані зіткнення життєвих позицій та різних поглядів на життя вигаданих автором образів людей.

В оповіданні „На іменинах” (1919) можна помітити чеховські елементи. Твір побудовано за традиціями російської класичної літератури XIX століття. У манері оповіди відсутня емоційна експресія, що здебільшого властива наративу XX століття. Повільний рух дії має підтекстуальний задум, спрямований на розкриття примітивності людського кола „товстих і тонких самиць”. Окрім товстих – тонких ряд контрастності продовжують такі паралелі: чоловіки – жінки, дорослі – малий Костик. Автор відмовляється від імен для дорослих, утім це пояснюється невеликим розміром наративної конструкції, в якій основне місце посідає розповідь жінки („середньої грубизни”, „штучної від волосся до грудей”) – директора гімназії про освідчення у коханні „гімназистика шостої класи”, та як наслідок цієї історії – реакція жінок-колег: „всі інші, товсті й тонкі, реготали”. Дія твору має кілька мотивів, що йдуть одна за одною. Згадані контрастні позиції також мають функціональні значення мотивів. Окрім того, виразно постають мотиви виховання як наслідок традицій попередньої літератури та мотиви дитячої безпосередності, подана наратором в іронічному плані, адже Костик став свідком штучного примітивізму жіночої розмови тому, що не пішов „подивитись, як великі дяді гуляють у карти”, оскільки „не міг одірватись від торта”. Така іронічно спростована відвертість віддаляє твір від попередньої традиції реалістичного наративу. Тому, зрозуміло, що в основі оповідних конструкцій В. Підмогильного спостерігається поєднання традиційного з пошуком нових можливостей словесних форм.

Тему людини, обдарованої тонким чуттєвим спогляданням за „світлими” й „темними” таємницями людського буття, продовжено в оповіданні „Добрий Бог”. Його написано 1918-го (авторові було лише 17 років) під Катеринославом, а вперше надруковано 1920 року. На наш погляд, тут застосовано прийом змінної фокалізації, хоча таке твердження іде всупереч із міркуваннями дослідника наративу прозових творів В. Підмогильного М. Ткачука, який писав, що в оповіданні „Добрий Бог” застосована внутрішня фокалізація [3, с. 348]. Однак, за наратологічною термінологією, внутрішня фокалізація – це „збігання поглядів наратора та персонажа” [4, с. 537], що суперечить наративній структурі цього твору.

Фокалізація оповідання „Добрий Бог”, має змінний тип почергового використання зображення подій через героя Віктора Хобровського та автора-наратора. Прикладами додаткових доказів наявності змінного типу фокалізації є неодноразове застосування у тексті варіантів репрезентованої перцепції, яка за новою методикою може належати тільки нараторові-автору – це його тип дискурсу, за допомогою якого наратор замість зображення зовнішнього світу зображує його сприйняття персонажем. Варіантів репрезентованої перцепції у тексті

безліч, вони становлять основний складник дискурсу в наративі розповіді. Наприклад: „Віктор схопив її за плечі і почав трусити”, „Віктор схопив вазу для квітів і несамовито шпурнув її в люстро”, „Віктор підійшов до паркану, схилився й заридав”, „Клара, або Куся, як звав її Віктор, сиділа на ліжку й дивилась просто перед собою”. Дев’ятнадцятирічний юнак складає для себе ціну людської вартості: „Чоловік тільки тоді вартий чого-небудь, коли знайдеться жінка, котра покохає його й захоче зв’язати з ним своє життя на підставі цього кохання. Я маю дев’ятнадцять років, і вже знайшлася така жінка. Виходить, що я маю людську вартість” [1, с. 28]. Взаємини чоловіка і жінки також мають неоднозначну підоснову, наприклад: „Віктор Хоробровський весело підіймався по камінних східцях на другий поверх будинку, де жила його наречена. Він почував себе занадто гарно. Мета життя, – а такою метою Віктор вважав жінку, – була досягнена” [1, с. 28]. Український письменник надає емоційнішого навантаження своїй розповіді. Фабула його твору складніша за планом подій. Головний елемент ускладнення становить проблема вагітності жінки. Цей факт дає розвиток усій структурі твору: від спогадів юнака про бажання лише платонічної любові до взаємної зради та намагань самовбивства і планів убивства колишньої нареченої. До звістки про майбутню дитину героїня ідеалізує свою наречену Кусю, а після – його роздуми втрачають чистоту уявлень про жінку. Переживши свою зраду на селі, де „натуральне все”, де „справжні дівчата”, герой Віктор виправдовує себе тим, що „людина – істота полігамна”. По-іншому Віктор ставиться до жінки, для нього вона вже не ідеальний образ, а „істота мало постійна”. Він називає її „бездушною твариною” і вдається до ненормативної лексики. Але слід зазначити, що лайливі слова надають ситуаціям більшої емоційності та експресивності. На доцільність їхнього вживання можна подивитися з неореалістичного кута зору: те, що для реалізму було „табу”, в неореалізмі набуває особливого значення. З погляду можливостей літератури постмодернізму, така „лайка” героя має легкий характер, адже постмодернізм відкрив завісу для лексики всіх рівнів. То може бути, що крок лексичної відвертості у творах не тільки В. Підмогильного, а й інших митців початку ХХ століття – це крок від неореалізму до постмодернізму.

Кінцеві елементи наративної структури оповідання мають надзвичайну емоційну навантаженість. По-перше, кінець присвячено головному герою, по-друге, подано його стан після всіх пережитих подій. Настрій персонажів співзвучний зі станом, описаним на початку творів: герой „сповнений радості”, хоча він втратив людську гідність. Жага життя становить основну думку в наративній структурі – це розгортання динаміки почуттів персонажа до себе і до жінки за екстремальних обставин. У розв’язанні цих проблем спостерігаються певні зближення із творами інших українських авторів, зокрема В. Винниченка, втім помітна і різниця розповідної реалізації.

У способах оповіді В. Підмогильного спостерігаються елементи психічної саморефлексії, а конфлікти ситуацій висвітлюють проблеми людських стосунків. Особливий художній світ оповідань створюють авторські художні прийоми передачі емоційного напруження, емоційного вираження, а також мислительних процесів самопізнання та роздумів персонажів про сенс буття й екзистенції. Принципи зображення вирішуються на рівні діалектичного співвідношення свідомого і несвідомого, що істотно впливає на наративну конструкцію творів.

### **Список використаної літератури**

**1. Підмогильний В. П.** Оповідання. Повість. Романи / В. П. Підмогильний / [вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника ; ред. тому В. Г. Дончик]. – К. : Наукова думка, 1991. – 800 с. – (Б-ка укр. літ. Рад. укр. літ. ). **2. Єфремов С. О.** Історія українського письменства / С. О. Єфремов. – 4-е вид., фотопередрук. – Мюнхен, 1989. – Т. 2. : Від Т. Шевченка по початок 1920-их років. – 495 с. **3. Ткачук М. П.** Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ ; Медобори, 2007. – 464 с. **4. Літературознавча** енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – Т. 2. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).

### **Рева Л. В. Наративна структура оповідань В. Підмогильного**

У статті запропоновано аналіз нарративних структур оповідань „Гайдамака”, „Добрий Бог”, „Старець”, „На іменинах” В. Підмогильного. Написані у 1918 – 1919 роках молодим письменником, ці твори мають структурну спорідненість. Автор приділяв увагу новим формам зображення життя і взаємостосунків між людьми, що становить цікавий літературознавчий матеріал для дослідження нарративу.

*Ключові слова:* нарратив, підтекстуальний задум, діалог, мотивема, фокалізація, перцепція.

### **Рева Л. В. Нарративная структура рассказов В. Подмогильного**

В статье предложен анализ нарративных структур рассказов „Гайдамака”, „Добрый Бог”, „Старец”, „На именинах” В. Подмогильного. Написанные в 1918 – 1919 годах молодым писателем, эти произведения имеют структурную схожесть. Автор уделял внимание новым формам изображения жизни и взаимоотношений между людьми, что составляет интересный литературоведческий материал для исследования нарратива.

*Ключевые слова:* нарратив, подтекстуальный замысел, диалог, мотивема, фокализация, перцепция.



**Reva L. V. Narrative structure of short stories by V. Pidmogilniy**

The narrative structures of short stories „Haydamak”, „Good God”, „Old man”, „On name-days” by V. Pidmogilniy are analyzed in the article. These works, that were written in 1918 – 1919 by a young writer, have structural likeness. An author spared attention to the new forms of image of life and mutual relations between people, that makes an interesting study of literature material for research of narrative.

*Key words:* narrative, subtextual project, dialogue, motive, focalization, perception.

Стаття надійшла до редакції 05.01.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., доц. Лапко О. А.

УДК 821.161.2:82-1

**Т. В. Хом'як**

**„Я СИН ТВІЙ, НЕНЕ УКРАЇНО,  
НАРОДУ ПАРОСТ Я ТВОГО...”  
(ХАРАКТЕР ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ В ПОЕЗІЇ І. МАНЖУРИ)**

Іван Манжура – надзвичайно самобутній і оригінальний поет II половини XIX століття. Глибока народність і безпосередність у сприйнятті реалій буття вирізняють його поезію серед інших. Творчість І. Манжури в різні часи досліджували І. Березовський, М. Бернштейн, М. Биков, М. Бондар, В. Горленко, Б. Грінченко, С. Єфремов, К. Сєкарева тощо.

Об'єктом дослідження були переважно такі поезії, як „Над Дніпром”, „Щира молитва”, „З заробітків”, „Босяцька пісня”, „Старий музика”, „Дівчача думка о покрові”, „До Дніпра”, „Нечесна”, найвідоміші і найпопулярніші в ужитку. Інші згадувались лише вряди-годи, та й то часто для підтвердження висловленої тези чи для її спростування. Під означеним кутом зору поезія І. Манжури розглядалась літературознавцями лише побіжно (М. Бондар), отож звернення до теми актуальне.

Поняття „ліричний герой” трактувалось на різних етапах неоднозначно. Ще у 60 – 70-ті роки XX століття спалахнули дискусії навколо нього. Навряд чи можна сказати, що вже поставлено крапку в цьому питанні. Ні-ні та й зрине певна розмова. Які ж розбіжності спостерігаються? Деякі дослідники під цю категорію підводять усі можливі способи вираження в ліриці особистості поета (Б. Гончаров),

інші – не визнають її, вважаючи, що „ліричний герой” не відповідає специфіці предмета ліричного пізнання (Г. Поспелов), деякі переконані, що „ліричне „я” не має нічого спільного з історико-біографічною особистістю поета (В. Богданов). Нерідко поняття „ліричний герой” і „автор”, „ліричний герой” і „ліричний персонаж” ототожнюють.

Роль ліричного героя надзвичайно важлива в конструкції образу автора. Однак, як справедливо стверджує О. Астаф'єв, ліричний герой „тільки певною мірою авторська особа, взагалі ж – це узагальнений характер, що виражає почуття й думки, близькі багатьом читачам” [1, с. 4].

М. Бондар зауважував: „Коли сформулювати якнайкоротше, то головний внесок Івана Манжури в тогочасну українську поезію полягає в збагаченні й „оживленні” її предметного ряду – на основі чимало в чому нової, „відкритої” (з мінімальними опосередкуваннями) позиції ліричного суб'єкта” [2, с. 16]. І далі: „...Манжура виділяється „немудрствующою”, прямою й органічною відповіддю на проблему героя (героя – розуміючи під цим і ліричного героя, і наратора, і персонажа творів)... [2, с. 16].

І. Манжура показав у своїх творах не лише те, що спостерігав, бо ж на власні очі бачив знедолених і нещасних заробітчан, але й те, що сам пережив. Бо доля йому судилася далеко не райдужна й безхмарна. Усе життя поневіряння, нужда, без оселі, а часом і без шматка хліба. Біографія поета служить вихідним матеріалом для біографії ліричного героя.

Зрозуміло, що для лірики засоби відображення світу допоміжні, а не основні. Лірична поезія художньо відтворює передусім почуття і думки, викликані реальною дійсністю, через них формує уявлення про цю ж об'єктивну реальність. Отож мотиви лірики не тільки мають соціально-побутове, психологічне значення, а й переносний смисл. Стаючи у такий спосіб одним із засобів вираження суспільної самосвідомості героя.

Ліричний герой поезії І. Манжури тотожний реальному авторові в тому розумінні, що виражає його ідейно-естетичний ідеал.

Поетична спадщина І. Манжури, цього по-справжньому поета-страдника, невелика. Це збірка „Степові думи та співи”, яка з'явилась друком у 1889 році і містила всього лише 34 поезії, поему „Ренегат”, кілька гуморесок, написаних у віршовій формі. Допоміг її видати чоловік сестри матері І. Манжури, відомий український мовознавець О. Потебня. Не тільки схвальні відгуки з'явилися на неї відразу після виходу. Не досить прихильними були рецензії Б. Грінченка на шпальтах журналу „Зоря” та В. Горленка в „Киевской старине”. Маючи власне розуміння природи поезії та авторитетну творчу підтримку О. Потебні, І. Манжура не опустил, на щастя, руки, а продовжив і далі працювати, хоча і в надзвичайно складних умовах. Отож пізніше було написано ще з півсотні поетичних творів, у яких прозвучали й нові цікаві мотиви (зокрема,

пов'язані з міфологічними первнями). Поет мав намір видати нову збірку („Над Дніпром”), однак реалізувати задум йому не вдалося.

Упродовж життя І. Манжура писав переважно за народними мотивами гуморески, дотепні віршові оповідання казкового типу, поеми-казки („Трьомсин-богатир”, „Іван Голик”, „Казка про хитрого лісовина...”, „Злидні”, „Лиха година” тощо).

Значне місце в творчому доробку поета займають суто лірично-виражальні твори, в яких лірична емоція здебільшого оперта на зображення певних відповідно предмета, явища, ситуації, події, і характеризується безпосередністю: автор немовби перебуває „всередині” зображуваного, його голос, по суті, зливається з прямодушним голосом ліричного героя, а то й персонажа, який тут фігурує, як, скажімо, в поезії „Бджоли”:

Тільки на ранок поверне зоря.  
Сонце почне витикатись,  
Вже почина і сусіда моя,  
Бджілка свята, обзиватись.  
Вулики темні, трухляві кида,  
Світу шукає, простору,  
Ллється із вічок неначе вода,  
Лине високо угору... [3, с. 30].

У вмінні „перевтілення”, емоційного входження в ситуацію персонажа, зрештою, у цього самоусвідомлення І. Манжура наближається до Т. Шевченка, автора багатьох творів так званої „рольової лірики”, у яких ведеться виклад переважно від імені скривдженої, нещасливої жінки. У плані ж контрасту можна порівняти ліричне проникнення автора у „бурлацький” мотив ряду віршів І. Манжури та, скажімо, зображення персонажа у вірші „Старець” Я. Щоголева – сучасника І. Манжури, його старшого колеги, де персонаж разом із автором оглядає себе комічним зором та виступає речником багатовікової (проте індивідуально вже дещо безликої) „філософії злидарства”. І. Манжура не зважається як поет на автономні зображення, самодостатні пейзажні описи, які тримаються винятково силою емоційного захоплення, хоча і близько підходить до цього в поезіях „Ранок”, „Перший сніг”, „Перший дощик” тощо.

Зримістю зображення, якою володіє І. Манжура, зумовлена переконливість у відтворенні переживань мешканців степу. Здебільшого йдеться про їхні турботи, страхи, злигодні („На степу і у хаті”, „З заробітків”, „На добрій ниві”, „Гряд”, „Розкіш-доля” тощо), загальне окреслення їх життєвого становища („Старець”, „Старий музика”, „Босяцька пісня” та ін.), змалювання їхніх свят, важливих подій у житті („Явдокії”, „Сорок святих”, „Жайворінки”).

І. Березовський у передмові до збірки „Твори” І. Манжури зауважував: „Іван Манжура за своїми ідейними переконаннями не піднісся до рівня революційної демократії, проте він завжди лишався на

позиціях демократизму й гуманізму, засуджував експлуататорський лад, гноблення, насильство, вважав, що всі зусилля потрібно спрямувати на соціально-економічне визволення народу” [4, с. 12].

Однак І. Манжура стриманий у висловленні відвертої точки зору. У поезії „Сум”, звертаючись до України, говорить:

Не мені тебе судити... [3, с. 106].

Хоча, безперечно, і поету, і ліричному героєві не байдужа її доля. Сміливі інвективи звучать лише такого характеру („Незвичайний”):

Нема сили, нема волі,  
Нема і не буде [3, с. 51].  
або „Нечесна”:  
Замовчіте ж Ви, пишнії, ситі,  
Гордовитії, власні землі,  
Бо єсть божая правда на світі,  
Та розсудить і вас, і її [3, с. 45].

Чи не найсміливіше, навіть крамольно, як для І. Манжури, висловлено думку в поезії „Сон” (вжито як художній прийом):

...Голий та голодний пустирем блукав,  
Бога, небо, землю, долю проклинав [3, с. 47].

Натомість поет і ліричний герой все частіше апелює до Бога з проханням допомогти (як в поезії “Діти”):

...пошли, Боже,  
Ти силу й кріпость їх душі,  
Жени від них усе негоже... [3, с. 67].

Подібні інвективи мають місце в поезії „Гряд”: „О Боже, пошли ти їм захист смиренний” [3, с. 36], „На пасіці”: „У Бога молить благодаті!” [3, с. 21], „На добрій ниві”: „Гарнеє житце, помнож його, Боже!” [3, с. 34].

Усе у волі Божій – така основна думка висловлена в поезії І. Манжури. Звертається поет і до „матері святої”, до святих Зосими та Савватія. Отже, поезія І. Манжури, як справедливо помітив М. Бондар, „не включає в обсяг своїх художніх завдань розгойдування суперечностей, уназовнювання антагонізмів. Конфлікти... затиснуті вглиб, притлумлені” [2, с. 19].

Епічно-оповідна установка переважає у вірші „Билиця”. Змальований у ній персонаж – скривджений подіями боротьби за землю зубожілий селянин, недавній пошукувач правди, що змушений був відсидіти в острозі, боронячи свої права. Він має, як одну з можливостей, нагоду здобувати шматок хліба розбоєм:

Схоче – піде в босяки,  
Чи під церкву із рукою,  
Чи північною добою  
За халяву колій:  
Стережися, багатій! [3, с. 118].

Поезія І. Манжури тяжіє до сюжетності. Це зумовлено передусім характером того життєвого матеріалу, який складає джерело його творчості. Сюжетний вірш І. Манжури – це частка реальної дійсності, епізод життя і побуту, які поет спостерігав постійно.

Поезія „Щира молитва” – дотепна, їдка сатира. У ній поет засвідчив своє вміння на конкретному матеріалі змальовувати соціальні картини дійсності, будувати сюжетний вірш:

„Господи, віку, прошю тебе, ти  
Панові нашому не вкороти,  
Хай пожива він у світі довгенько!” –  
Молиться щиро бабуся старенька.  
Чує те пан та бабусі пита:  
Чом та за нього молитва свята?  
„Тим, що за вашого діда я мала  
Шестеро ярок, – бабуся сказала. –  
Двох він до себе на двірню забрав...  
„Буде із тебе й четвірка”, – сказав.  
Батенько ж ваші, осівшись, пару  
Другу забрали у панську отару...  
Ви ось хазяйство до рук прийняли –  
Скоро і п’яту у двір узяли...  
Дай же вам, Господи, вік довголітній,  
Щоб не зайняв Ваш синок і послідній! [3, с. 128].

І. Манжура структурує твір за формою молитви людини в церкві. Створюється враження, що читач ніби слухає випадково молитву літньої жінки. Стилістично літературна форма молитви передається за допомогою зворотів (сталих, характерних для жанру молитви): „Господи, віку прошю тебе, ти...”, „Хай поживе він у світі довгенько...”, „Дай же вам, Господи, вік довголітній...” Тонка іронія сприяє передачі нестерпного становища селян і свавілля панів.

Окремий цикл складають поезії, в яких переважають особисті мотиви. У них І. Манжура відтворює життя й настрої передових людей нового покоління, які важко переживали атмосферу політичної й моральної задухи 80-х років XIX століття. До таких поезій належить передусім „До Дніпра”, яку не було вміщено до жодної зі збірок. Потреба душі й серця покликала до життя цю поезію. У ній з надзвичайною щирістю передано болісний крик душі ліричного героя, якого мучить відчуття, що він „скалічений життям” і йому „не бачити довіку” щасливих днів. Вірш побудований у формі монологу-звернення до персоніфікованого образу Дніпра-батька. Ліричний герой дякує за натхнення і висловлює надію на кращу долю для синів та щасливі дні, на які сам уже не сподівається. Поезія сповнена чуттєвого замилювання могутністю великої ріки та меланхолійного суму. Ліричний герой (у поезіях І. Манжури можна поставити знак рівності між ним і самим поетом) подумки прощається з Дніпром, передчуваючи, що ця розлука

назавжди. Вид могутньої ріки вирвав поета з полону болісних думок. Одна з найтяжчих – відчуття творчої нереалізованості:

Скалічений життям, надії я не мав  
Довіку стати краю рідному в послузі... [3, с. 103].

Спостереження за дніпровими хвилями певною мірою відродило творче натхнення митця, додало душевної рівноваги:

Аж ось вони, веселії, мене у тузі  
Розважили – і я істиха заспівав [3, с. 103].

У невеликому катрені І. Манжури вдалося передати цілу гаму почуттів, думок і сподівань. Поезія „До Дніпра” багатожарова. Про перший шар уже було сказано, а другий полягає у протиставленні героїчного минулого українців і сучасного поету незавидного становища:

Я не співав про те, у чому ти кохавсь,  
Про давнє те синів твоїх братерство й волю;  
Ні, я співав теперішню гірку їх долю  
І кращої для них від бога сподівався. [3, с. 103].

Фінал поезії – звертання до Дніпра з проханням прихильно поставитися до творчості поета, сподіванням на краще:

Прости ж, старий Дніпро, і, мов дітей своїх,  
Ласкаво привітай ти співи ці сумливі... [3, с. 103].

Наприкінці піднесений настрій раптово згасає, змінившись меланхолійною тугою:

...Мені ж не бачити уже довіку їх [3, с. 103].

Поезія має своєрідне смислове кільцеве обрамлення: розпочинається з тужливої ноти прощання і завершується тим же зболеним прощанням, лише у більш щемній тональності.

Образ могутнього Дніпра постає як символ України, її історичної величі. Далі в художню тканину вплітається образ сильної в минулому нації, яка сьогодні не має змоги для реалізації свого історичного потенціалу. Здається, що в стислій формі І. Манжура вклав біль свого покоління, його неприкаяність та неможливість проявити себе в існуючих історичних обставинах. Такий загальний біль нашаровується на меланхолійну вдачу самого автора і огортає твір серпанком смутку.

Найголовніше у творах І. Манжури – це логічний, послідовний аналіз народного життя з його злигоднями й клопотами, свідоме наголошення на обставинах, які оточують ліричного героя. Однак конкретні описи і картини, пов'язані з економічним становищем села аж до географічно-етнографічної деталізації, зовсім не свідчили про брак поетичної фантазії чи брак майстерності у використанні зображувальних засобів, а становили одну із специфічних неповторних ознак художньої манери І. Манжури, його естетичного кредо.

І. Манжура реалістично змальовує людські біди і незгоди. Ліричному героєві, як і поетові, болять, що так нестерпно тяжко живеться бідному людові. При цьому наголошено, що злидарі не байдикують, а тяжко працюють, однак плодів їхньої праці майже не

видно. У поезії „На пасіці”, присвяченій М. Сьомову, йдеться про старенького дідуся, сповненого мрії на Спаса пригостити медом слобідчан (і своїх, і із сусідської слободи), однак мрії не судилося збутися, бо „усе погоріло, пропало... / Такий це задався годок /” [3, с. 21], отож „Пішли його мрії всі мимо, / Труда і клопоти – дарма /” [3, с. 21].

Деталі, на яких акцентовано увагу, підкреслюють працьовитість хліборобів, та від цього їхнє матеріальне становище не поліпшується: „жінка його роботяща” („На степу і у хаті”), „ми не ліниві” / Хлібець святий працювати” („На добрій ниві”), „не страшно їм праці, було б біля чого / Томити трудящі руки; / У праці їх благо” („Гряд”) і т. п.

То засуха („З заробітків”, „На степу і у хаті”), то пошесть „престрашенна на худобу” („З заробітків”), то „Із ревищем вихор на ниву наскочив”, „колосочки доценту толоче” („Гряд”), „уся-бо їх праця пропала” („Гряд”), „доремна праця і надія” („Дума”), „усе погоріло, пропало..., такий це задався годок” („На пасіці”), „перевелись огороди нінащо” („На степу і у хаті”), „ні буряка, ні капусти нема, / навіть немає мішечка картоплі, – / льон не зійшов, погоріли коноплі” („На степу і у хаті”) і т. п.

Багато поезій написано від імені „Я” ліричного героя: „Весна”, „Дума”, „Спомин”, „NN”, „Старець”, „Старий музика”, „Сон”, „Діти”, „Божевільний”, „Уві сні”, „Сторіж”, „Сум”, „Згадав я днів веселих мрій”, „Ой чом мені молодому не пить, не гуляти”, „Прощай, країнонька рідненька”, „Я світло погасив, дрімаю в самотині” тощо.

Літературознавець М. Бондар стверджує: „Мовленнєвим „я” організовано виклад у чималій групі творів Манжури – в групі чисельно більшій, ніж можна б очікувати з огляду на зображально-описову доміную жанрової системи його лірики” [2, с. 16]. Деякі поезії („Мати”, „Старець” тощо) мають ознаки автобіографізму, бо й сам поет „на своєму віку... зазнав”

Небагато щось їх,  
Днів щасливих отих [3, с. 25].

Вражає органічне ставлення поета до явищ природи, інтимного світу людини (хоча такого плану поезій не так уже й багато в доробку І. Манжури), а через них – до явищ соціальних. За вічними темами його лірики вгадується особиста доля, а за особистим постає загальнолюдське. Власне життя, біографія, внутрішній світ служать для поета тільки вихідним матеріалом, який повинен бути підданий обробці, щоб набути загального значення і стати поезією. Окремі предметні реалії обростають асоціативними образами, вступають у зв’язки з іншими, стаючи наскрізними носіями загального значення. Поет „конструє” ліричний образ переважно з окремих художніх деталей, стислих характеристик обставин життя і реалій буття.

**Список використаної літератури**

1. Астаф'єв О. Г. Ліричний герой (до проблеми типізації) / О. Г. Астаф'єв // Рад. літературознавство. – 1988. – № 10. – С. 3 – 12.
2. Бондар М. Живопис мелодійного слова (До 150-річчя Івана Манжури) / Микола Бондар // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 16 – 26.
3. Манжура І. Твори / Іван Манжура. – К. : Дніпро, 1980. – 326 с.
4. Березовський І. Поетична творчість Івана Манжури / Іван Березовський // Манжура Іван. Твори. – К. : Дніпро. – С. 5 – 15.

**Хом'як Т. В. „Я син твій, нене Україно, народу парост я твого...” (характер ліричного героя в поезії І. Манжури)**

У статті досліджується характер ліричного героя в поезії І. Манжури, розкривається самотність і оригінальність творів поета. Наголошується, що ліричний герой поезії І. Манжури тотожний реальному авторові в тому розумінні, що виражає його ідейно-естетичний ідеал. За вічними темами його лірики вгадується особиста доля, а за особистим постає загальнолюдське. Поет створює ліричний образ переважно з окремих художніх деталей, стислих характеристик обставин життя і реалій буття.

*Ключові слова:* конфлікт, ліричний герой, молитва, мотиви, сюжетність.

**Хомяк Т. В. „Я сын твой, мама Украина, народа поросль твоего...” (характер лирического героя в поэзии И. Манжуры)**

В статье исследуется характер лирического героя в поэзии И. Манжуры, раскрывается самобытность и оригинальность произведений поэта. Подчеркивается, что лирический герой поэзии И. Манжуры тождествен реальному автору в том понимании, что выражает его идейно-эстетический идеал. За вечными темами его лирики просматривается личная судьба, а за личным постаёт общечеловеческое. Поэт создает лирический образ преимущественно с отдельных художественных деталей, кратких характеристик обстоятельств жизни и реалій бытия

*Ключевые слова:* конфликт, лирический герой, молитва, мотивы, сюжетность.

**Homjak T. V. „I am your son, mother Ukraine, the branch of your people” (The Character of the Lyrical Hero in Poetry of Ivan Manzhura)**

In the article the character of the lyrical hero in poetry of Ivan Manzhura is examined, specific and original features of the author's poetry are discovered. It is underlined, that the lyrical hero of I. Manzhura's poetry is similar to the real author in the meaning, that he expresses poet's aesthetic and moral ideal. Behind eternal themes of his lyric poetry stand author's personal destiny and behind personal life stands the destiny of his motherland. The poet



creates the lyrical image with the help of artistic details, concise characteristics of life circumstances and realities of being.

*Key words:* conflict, the lyrical hero, prayer, motif, plot.

Стаття надійшла до редакції 02.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Бровко О. О.

УДК 821. 161. 2. 09

**Т. М. Шарова**

### **КОСТЬ ГОРДІЄНКО: ХУДОЖНІ ОБРІЇ ТВОРІВ МИТЦЯ**

Кость Гордієнко – одна з найцікавіших постатей в українській літературі. В силу багатьох життєвих проблем письменник обрав трагічне як засіб естетичного відтворення дійсності. У своїй творчості він прагнув художньо досягнути процеси, що відбувалися на селі, і відобразив у своїх творах стихійний, традиційний наймитський протест проти куркульства і дрібного чиновництва.

Художня проза К. Гордієнка ще не була предметом системних досліджень в українському літературознавстві, а серед невеликої кількості розвідок учених, які звертались до вивчення художньої організації його творів, слід відзначити праці Д. Бездика, Т. Беруна, Г. Гельфандбейна, Ю. Герасименка, В. Дяченка, О. Зінченко, А. Ковтуненка, І. Маслова, В. Панченка, І. Пашука, В. Романовського та ін. Але ці дослідження не є вичерпними: літературознавці багато зверталися до тематичного розмаїття творів письменника та їх проблематики, однак постать К. Гордієнка залишається маловивченою.

За плечима К. Гордієнка – шістдесят років життя і довгий, майже сорокалітній шлях напруженої літературної праці. За цей час він видрукував близько двадцяти збірок оповідань і нарисів, вісім повістей і три великі романи. Серед них заслуженої слави здобули романи „Чужу ниву жала” і „Дівчина під яблунею”, твори, що посіли значне місце в українській радянській літературі. Та не вірно було б уявляти собі шлях їх автора прямим і легким. Від перших виступів у літературі і до появи повісті „Буян” (1938), що знаменувала початок нового етапу в творчості письменника, він довго перебував у полоні натуралізму, зазнавав невдач, припускався помилок. 1923 р. в газеті „Сільськогосподарський пролетар” з’явилося оповідання під назвою „Весняний час”, яким, власне, і визначається початок літературної діяльності К. Гордієнка. Але

справжній початок творчого шляху слід віднести до другої половини 20-х рр. ХХ ст., коли одна за одною виходять збірки оповідань і повістей К. Гордієнка – „Федько” (1925), „Червоні роси” (1926), „Автомат” (1928), „Славгород” (1929) та ін. [7, с. 78].

У художній творчості К. Гордієнка проблеми, пов’язані з життям українського селянства в пореформений період, стали центральними, їх літературна реалізація привела до появи цілого циклу творів, який становить кращу частину прозової спадщини письменника. Повагою і любов’ю до звичайної людини пройняті роздуми письменника про потребу просвіти, культури, навчання дітей рідною мовою. Творчість К. Гордієнка пройнята вірою в силу людського розуму, гуманістичними ідеями добра і свободи. Зі зростанням майстерності письменник все повніше зображує духовний світ селянина, його внутрішню сутність. Причому робить це він своєрідним шляхом – через змалювання зовнішності та різноманітних побутових деталей, які зрештою дають повне уявлення про психологію персонажа.

Магістральною темою численних книг К. Гордієнка є село: старе, дореволюційне, з його безпросвітними злиднями, напівдикунськими звичаями, що культивувались і підтримувались церквою, з одвічною боротьбою та мріями людей про землю і звільнену працю; і село радянське, перетворене могутньою силою ленінських ідей, село, де під керівництвом Комуністичної партії побудоване нове життя і нові форми господарювання [1].

У центрі уваги письменника – жінка-трудівниця: жінка дореволюційного села, що не скорялася тяжкій, безправній долі, а ставала на захист своїх людських прав, і жінка радянського села, колгоспниця, повноправний член суспільства, яка виявляє не бачені в історії зразки творчої праці, несе в життя струмінь любові й ніжності, духовно збагачує і прикрашає його.

У творах К. Гордієнка знайшло художнє відображення життя майже всіх верств тогочасної України, складні життєві процеси, тривоги і радощі людей протягом великої історичної епохи. Найбільшого успіху письменник досяг у змалюванні життя і побуту, у розкритті думок і сподівань українського селянства. Зі сторінок його повістей та романів воно постало не безликою масою, а яскравими особистостями, зі своїми самотніми характерами, звичками, егоїзмом і щирістю, радощами і горем.

К. Гордієнко прагне відобразити всю складність обставин у тогочасному селі: боротьбу нового зі старим, саботаж куркулів та їх опір Радянській владі. Народження нової людини – ентузіаста будівництва радянського життя; поруч із цим, багато місця приділено змалюванню селянського побуту та родинних взаємин. Засобами сатири К. Гордієнко картає відсталі погляди, забобони, домостроївську мораль – плями, що залишились від старого побуту. Актуальний життєвий матеріал сповнює ранні оповідання і повісті письменника, та художні якості їх були

невисокі [4, с. 73].

У 1937 р. К. Гордієнко виступає з романом „Діти землі”, який свідчить про безперечне зростання художньої майстерності письменника. Згодом письменник ґрунтовно переробив роман і видав як новий твір – повість „Заробітчани”. Герої твору – заробітчани, спролетаризована частина селянства, що, будучи позбавлена землі, за безцінь, а часом лише за харчі наймалася до поміщицьких і великих куркульських господарств, які швидко зростали, капіталізувалися. У повісті відображено жорстоку експлуатацію підлітків на поміщицьких заводах і плантаціях. Дітей змушували працювати нарівні з дорослими, а платили, як за „півлюдини”: „...Маленька Оленка в гурті дівчат поле буряки. Солоний піт заливає очі, капає з брів, носа, але випростатись хоч на мить, утерти спітніле обличчя не можна – позаду з сучкуватим бичем походжає наглядчак – пригінчий” [5, с. 125]. А коли прийшла дівчинка за грішми, то „сплатили їй як за малолітню, неповну силу, хоч і поряд з дівчатами робила” [5, с. 126].

В. Романовський у науковій розвідці про творчість К. Гордієнка зазначав: „Знання життя, його проблем, людей села, як і точне використання слова допомагали К. Гордієнку однієї теми, одного стилю створювати виразні, переконливі образи персонажів. Помітно зростав рівень художніх узагальнень митця, збагачувалася мовна майстерність, а вміння автора надавати своїм героям характерну для них лексику, багату на влучні звороти, образні вирази, інтонацію вигідно вирізняли неповторну свіжість гордієнківської прози з її глибоким соціальним змістом і високою естетичною чарівністю” [2].

Багато уваги приділяє К. Гордієнко дитячій тематиці (оповідання, ряд розділів роману „Діти землі”). У 1938 р. виходить повість „Буян”, присвячена проблемі виховання молоді. Повість знаменує поворот К. Гордієнка до реалізму. Тут уже наявні ідейна цілеспрямованість, чітка композиційна організація матеріалу, типовість людських характерів, а також більш легка і яскрава мова. Розв’язуючи художньо питання виховання у дітей чесності, дружби, трудових навичок, його твори не втратили своєї ідейно-виховної ваги і в наш час.

Під час Великої Вітчизняної війни К. Гордієнко пише публіцистичні статті, нариси, оповідання, в яких гнівним словом викриває людиноненависницьке єство фашистських виродків, звеличує подвиги радянських людей.

Відповідно до вимог часу герої К. Гордієнка втілюють в собі ненависть до гнобителів, невгамовний протест проти панської сваволі, мужність у боротьбі проти народної кривди, вони горді і сміливі представники нового, молодого покоління селян, що піднімають голос проти панів та інших визискувачів („Чужу ниву жала”, „Дівчина під яблуною”).

Змальовуючи своїх героїв, Кость Гордієнко показує зрушення в психології та світогляді селян, руйнування їх старих релігійних уявлень,

зростання протесту проти суспільної неправди. Зміни внутрішнього світу селян відбиваються і в їх портретних характеристиках. Одним із засобів зображення настроїв, сподівань та прагнень народних героїв є їх монологи. Зірке око письменника добре бачило негативні риси селянського побуту й психології, які виразно визначались у пореформений час.

Своєрідною рисою стилю К. Гордієнка є поєднання реалістичної конкретності описів, уваги до деталей портретів, побуту, обставин праці, особливостей мови й поведінки персонажів з живописною образністю, емоційністю, тяжінням до яскравих епітетів і порівнянь фольклорного характеру. Характерні для повістей письменника й поетичні паралелізми, народнописенні звороти, які допомагають відтворити типову психологію і світовідчування героїв з селянського середовища.

Уміння уважно спостерігати світ і зображувати його пластично й різнобарвно є взагалі визначальною рисою письменника. Художнє виявлення соціальних суперечностей кріпацької й пореформеної доби, естетичне новаторство творів К. Гордієнка – все це рухало вперед українську прозу, зумовлювало новий, необхідний етап її розвитку на шляху реалізму.

Протягом усього свого життя К. Гордієнко працює над великим твором. Пише уривками, вночі, бо численні, громадські обов'язки поглинали весь час. І тільки після війни, повернувшись до Харкова, письменник мав змогу віддатися систематичній роботі над ним. 1952 р. новий роман було закінчено, а двома роками потому надруковано окремим виданням під назвою „Дівчина під яблунею”.

Значення роману „Дівчина під яблунею” полягає в художньому утвердженні нової людини, яка бореться за народне добро, за змістовне і красиве життя. З героями роману читач зустрічається ще раз в оповіданні-повісті „Мусій Завірюха і його друзі”. Коли спалахнула війна, люди всім колгоспом подалися до лісу партизанити. Боротьбу очолив Мусій Завірюха. Поєднання реалістичної конкретності й точності в описах сільського побуту, праці, природи з потягом до живописної образності, до насичених, яскравих епітетів і порівнянь є однією з основних особливостей стильової манери майстра слова.

Новий твір ідейно зв'язаний з романом „Чужу ниву жала”. Відображаючи життя того ж таки села Буймира в радянських умовах, письменник показує – як протиставлення минулому – натхненну творчу працю людей не на чужій, а на своїй широкій ниві [6].

Роман відтворює життя колгоспного села другої половини 30-х рр. ХХ ст., боротьбу нового, прогресивного проти старого, егоїстичного – ця боротьба і становить основу напруженого сюжету. Селяни, як свідчить зміст твору письменника, ставилися до свого становища, як такого, що потребує зміни будь-яким способом. Реалістичні твори, майстерно зображуючи свою епоху, містять затаєнні мрії селян про волю, щире здивування панів з цього приводу, які не розуміли потягу до свободи та

утискали всякі паростки цього явища.

Головна героїня твору – молода дівчина Текля Завірюха. Вихована в умовах радянського села, у культурній колгоспній родині, вона репрезентує найпередовішу частину сучасного села – його міць і окрасу. Відчувається, що подібні люди дуже добре відомі авторові, близькі його серцю. Тому образ Теклі змальовано з особливою любов'ю, ніжними і прозорими фарбами, дещо романтично-піднесено.

Романи К. Гордієнка становлять певний етап в українській прозі і за змістом, і за формою. На широкому соціальному тлі постають нові типи сучасної письменнику епохи. У центрі уваги письменника – образи простих людей, селян, заробітчан, їх конфлікт з кріпацькими і пореформеними порядками в селі й на промислах. Типові риси образів виявляються в старанно деталізованих описах зовнішності, одягу, поведінки й мови персонажів, поданих з урахуванням соціальних та індивідуально-психологічних подробиць, хоч зберігаються ще й традиційні ліро-епічні фольклоризовані характеристики.

У двотомнику вперше друкується нова повість К. Гордієнка „Сім'я Остапа Тура”. Письменник творчо переосмислив свої спостереження і життєві матеріали про перші кроки колгоспного будівництва в українському селі, частково використані уже в трилогії „Зерна”, зокрема у повісті „Сквар і син”. Твір насичений соціально вагомими подіями епохи колективізації, а також яскравими картинами національних звичаїв, побуту та обрядів, що в нових умовах радянської дійсності змінюються, звільняючись від патріархальних та релігійно-забобонних нашарувань.

К. Гордієнко досяг значних успіхів в опануванні методом соціалістичного реалізму. Не можна сказати, що письменник цілком позбувся натуралістичних прийомів. Ще зустрічаються подекуди і надокучливі описи другорядного, що уповільнюють розвиток дії, і невдале слово, взяте з розмовного вжитку без художнього осмислення його. Останні його твори – „Чужу ниву жала”, „Дівчина під яблунею” і особливо „Сім'я Остапа Тура” – переконливе свідчення цьому. В порівнянні з попередніми творами письменника в них життя подано широким планом, але водночас скупчено, перспективно і художньо яскраво, і їм властиві композиційна стрункість і цільність, гостро конфліктні і динамічні сюжетні колізії, своєрідність і висока культура мови [8, с. 115].

К. Гордієнко у своїх творах „Чужу ниву жала”, „Дівчина під яблунею”, „Буймир”, „Заробітчани” відтворив головні зрушення у свідомості селянства, а також нові тенденції в еволюції соціальної психології села, які на повну силу виявилися під час революції. Революція остаточно відкрила світові нове село, а К. Гордієнко без будь-якого втручання в історію людства залишив нащадкам витвори мистецтва слова. К. Гордієнко симпатизує своїм країнам, наділяє їх привабливими рисами зовнішності, багатим внутрішнім світом і,

основне, показує їх уміння протистояти жорстокому, байдужому світові експлуататорського суспільства.

В. Романовський зауважує про те, що: „Його кращі твори – а таких у його доробку немало: згадаймо хоча б повісті „Зерна” і „Заробітчани”, „Сім’я Остапа Тура” і „Зимова повість”, романи трилогії „Буймир”, удостоєної Державної премії імені Т. Г. Шевченка, – переконливо засвідчили, що в українській літературі з’явився талановитий майстер із неповторним баченням світу, новою філософією, що виростала з надр землі” [2].

Кость Гордієнко боровся за ідейність, реалізм і народність літератури, їх високу художню майстерність. Літературно-естетичні погляди письменника, його творчий метод – критичний реалізм – сформувалися під впливом могутньої поезії Т. Г. Шевченка, прози Марка Вовчка і Панаса Мирного, творчості великого пролетарського письменника Максима Горького.

Життя і творчість К. Гордієнка – високий зразок служіння народу, нерозривного зв’язку митця з життям і боротьбою трудящих за соціальне визволення. Увесь творчий доробок письменника – це ніби єдина натхненна книга про народ, його подвиг, його страждання й трагедії і його нечувану перемогу. Тут поставали не тільки незламність і незнищенність радянського народу в його тяжкій боротьбі за свою свободу, а й найсуворіший драматизм цієї боротьби. Не лише героїзм, а й подолані ним страшні трагедії війни. Художня спадщина К. Гордієнка – помітний внесок у розвиток української літератури. Творчість письменника була новим кроком у розвитку реалізму, нових жанрів великої прози, у збагаченні мови художніх творів, у засобах розкриття життя українського села ХХ ст.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Бедзик Д. В.** Завжди з народом: (К. Гордієнку – 80) / Д. В. Бедзик // Літературна Україна. – 1979. – 2 жовт.
- 2. Романовський В.** Учитель добра і чуйності / В. Романовський // Ленінська зміна. – 1979. – 4 жовтня.
- 3. Гельфандбейн Г. В.** Молодість навічно: (до 80-річчя з дня народження К. О. Гордієнка) / Г. В. Гельфандбейн // Соціалістична Харківщина. – 1979. – 3 жовт.
- 4. Герасименко Ю. В.** Лінія життя: (про творчість письменника К. О. Гордієнка) / Ю. В. Герасименко // Прапор. – 1973. – № 5. – С. 73.
- 5. Гордієнко К. О.** Заробітчани : [повість] / К. О. Гордієнко. – Х. : Прапор, 1982. – С. 125.
- 6. Гордієнко К. О.** Чужу ниву жала : [роман] / К. О. Гордієнко. – К. : Держ. літ. вид-во, 1940. – 235 с.
- 7. Ковтуненко А. А.** Гордиенко Константин Алексеевич / А. А. Ковтуненко. – М. : Образование, 1972. – С. 78.
- 8. Маслов І. С.** Гордієнко Кость / І. С. Маслов // Літературна Харківщина : [довід.]. – Х. : Майдан, 1995. – 115 с.

**Шарова Т. М. Кость Гордієнко: художні обрії творів митця**

У статті наголошено на тому, що творчість К. Гордієнка є малодослідженою. Акцент зроблено на проблемно-тематичному колі прозових творів митця. Характеризуються основні герої тогочасної дійсності. Вивчаються ідейно-естетичні смаки та уподобання автора. Розглядаються аспекти художньої спадщини К. Гордієнка та його помітний внесок в розвиток української літератури.

*Ключові слова:* художня проза, майстерність автора, повість, герой.

**Шарова Т. М. Кость Гордиенко: художественные горизонты произведений художника**

В статье отмечается то, что творчество К. Гордиенко является малоисследованным. Акцент делается на проблемно-тематическом кругу прозаических произведений художника. Характеризуются основные герои действительности того времени. Изучаются идейно-эстетические вкусы автора. Рассматриваются аспекты художественного наследства К. Гордиенко и его заметный взнос в развитие украинской литературы.

*Ключевые слова:* художественная проза, мастерство автора, повесть, герой.

**Sharova T. M. Kost Gordienko: poetic horizons in works of the artist**

The article stresses that creativity of K. Gordienko is poorly investigated. It focuses on problem-thematic circle prose of the poet. In the article are characterized main heroes of contemporary reality, studied the ideological and aesthetic tastes and preferences of the author. The aspects of the artistic heritage K. Gordienko and its significant contribution to the development of Ukrainian literature are considered.

*Key words:* fiction, skill of the author, story, hero.

Стаття надійшла до редакції 22.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., доц. Лапко О. А.

## ***Інтерпретація літературних творів***

УДК 821.161.2'06

**І. П. Гавриш**

### **ХУДОЖНІ ПОШУКИ М. М. ЦУКАНОВОЇ В ЖАНРІ РОМАНУ**

У творчій спадщині М. М. Цуканової представлені епічні жанри новели („Дош іде”, „Шовкова рукавичка” тощо), оповідання („Бузковий цвіт”, „Сторінка одного життя”), повісті („Їхня таємниця”, „На грані двох світів” тощо). Підтвердженням творчих пошуків авторки в інших епічних жанрах є уривок з роману „Проба” (жанрову приналежність визначає сама письменниця).

Жанрові ознаки роману ХХ ст. висвітлено в численних працях вітчизняних та зарубіжних вчених, до них можна віднести „розгалуженість фабульних ліній сюжету, детальне розкриття життєвих доль багатьох героїв протягом тривалого часу, іноді всього життя” [1, с. 264], „події визначаються одноцільністю, ідейною скерованістю й конструктивною рівномірністю окремих частин, а мистецьке зображення світу й людей – внутрішньою правдою, <...> в ньому на перший план виходять образи звичайних людей, в діях яких безпосередньо висловлюється тільки їх доля й особисті поривання” [2, с. 263 – 264], „одна з найважливіших рис роману та близької йому повісті (особливо в ХІХ – ХХ ст. ) – пильна увага авторів до мікросередовища, що оточує героїв, вплив якого вони відчують та на яке самі тим чи іншим чином впливають” [3, с. 332] тощо. Окреслені та інші риси роману можуть проектуватись на твір, що розглядається в даній статті лише умовно, оскільки ми маємо справу не із завершеним твором, а лише з уривком.

Історія написання „Проби” залишається таємницею. Спогади письменниці обриваються 1944 роком, а відомості про подальше життя авторки не містять інформації про даний твір. Однак Є. Онацький [4] у вступній статті до збірки творів М. Цуканової згадує про те, що даний уривок було надруковано в журналі „Літаври” в 1947 році. Отже, твір написано між 1944 та 1947 роками. У цей час письменниця переживала складні часи, бо це були перші роки її перебування за кордоном. Не маючи змоги друкувати свої твори в перший час перебування в Тіролі, М. Цуканова працює піаністкою: дає концерти, акомпанує співакам, бере участь у постановці опер. Витримуючи складну конкуренцію, треба було доводити свою професійну компетентність та виявляти музичну обдарованість.

Дослухавшись до поради П. Тичини писати про те, що добре знає [5], письменниця у своїх творах часто звертається до життя митців, які



вже визначилися з фахом і певним чином реалізували себе в ролі піаніста, композитора, співака або художника („Бузковий цвіт”, „Їхня таємниця” тощо), чи простежує саме момент утвердження молодої дівчини як співачки, її прагнення посісти те місце, на яке вона заслуговує, маючи надзвичайні вокальні здібності („Проба”).

Уривок з роману „Проба” складається з трьох частин, своєрідних етапів, які можна трактувати як сходинки героїні до поставленої мети. На долю М. Цуканової випало багато випробувань, які змушували її досить часто переїжджати. У зв’язку з цим лейтмотив дороги (шляху, подорожі), широко представлений у її малих прозових формах, стає центральним і у „Пробі”: подорож до столиці, пошук опери, про яку мріє героїня, і, нарешті, непростий шлях до визнання.

Початок твору яскраво демонструє здатність письменниці сприймати світ за допомогою живописних та музичних образів: „Потяг, відбиваючи ритм, мчав уперед, вагон рівномірно в такт похитувався, наспівуючи колискову пісню, під яку так солодко дрімали” [6, с. 102]. Схід сонця холодного ранку, що застає героїню в потязі, традиційно асоціюється з початком нового життя. „Марина ще раз подумала, що від сьогодні починається її нове життя, і те, що день гарний – добре віщування. На згадку про нове життя знову стало трохи моторошно, але про те, щоб вернутись, вона й не думала. З минулим покінчено раз і назавжди, що ж буде далі – покаже майбутнє. Вона почувала себе здоровою і міцною. Це головне” [6, с. 102]. Потяг, що мчить уперед, символізує межу між минулим, яке неможливо повернути, і невідомим майбутнім, на яке Марина Книш покладає стільки надій.

Здавалось би, звичайна випадковість зводить дівчину в поїзді з дідусем-скрипалем, Костянтином Федоровичем Красовським, але згодом з’ясовується, що ця зустріч обумовлена долею. Новий знайомий бере ініціативу у свої руки, опікуючись героїнею. Його турбота про дівчину має кілька причин: по-перше, він може надати їй протекцію до опери, бо „він був скрипак і ось уже тридцять шість років працює в опері в оркестрі. Найстарший оркестрант! Може навіть на відпочинок іти, бо має пенсію, але не хоче. Диригенти цінять його, бо він добрий концертмайстер. Старенький пожвавішав, згадавши про улюблену роботу і почав розповідати про склад опери, диригентів” [6, с. 105]. По-друге, його інтерес продиктований повагою до дівчини, що прагне досягти успіху, обравши професію співачки. На противагу Марині, донька дідуса, яку він вчив музики, закінчила консерваторію, а потім, одружившись зі студентом, поїхала світ за очі, покинувши музику. Зображуючи історію скрипалевої доньки, письменниця порушує актуальну для ХХ століття проблему вибору жінки між кар’єрою, професією та сімейним щастям. Пунктирно окреслена проблема у творі не знаходить вирішення. Можливо, авторка пов’язувала її з подальшими подіями роману, але відсутність завершеного варіанту твору не дозволяє це з’ясувати.

Через діалог Марини з дідусем авторка піднімає завісу над минулим героїні. З розповіді постає образ учителя: „Марина відповіла, що її вчитель і названий батько так її виховав. Він з дитинства не давав їй їсти м'яса, змушував спати взимку при відчиненому вікні і займатися спортом. І хоч спортсмен з неї добрий не вийшов, але вона вмів і плавати, і на турніку робити, і на ковзанах та лижах бігати. Він був учителем співів” [6, с. 104]. Дізнавшись, що дівчина має голос меццо-сопрано, низький, дуже приємного, м'якого тембру, дідусь-скрипаль почав розпитувати про її навчання. У відповідь дізнався, що вона не скінчила нічого і вчилася співати лише у свого вчителя. Навчання дівчина почала, коли їй минуло сімнадцять років, бо раніше вчитель не дозволяв, але до того вона вчилася музики і добре грає на фортепіано. Тепер їй дев'ятнадцять років. Вчитель казав, що треба вчитися ще рік, але він раптом помер. Перед смертю він покликав її і сказав, щоб вона їхала просто до опери і пройшла пробу, але, борони Боже, не вступала до консерваторії, бо її там зіпсують. Звук у неї направлено, інше ж, наприклад партії, можна вивчити з добрим концертмейстером або диригентом. Письменниця не загострює уваги на причинах смерті вчителя, залишаючи на долю читача здогадки про випадковість чи неминучість його смерті. Обидва варіанти підкреслюють фатальність життя, що чітко простежується у творчому доробку письменниці.

Метою подорожі Марини є столична опера. Проживання дівчини у провінційному містечку зумовило досить неоднозначну оцінку столиці: „Ось воно, місто, величезне, таємниче, чуже і байдуже. Їй раптом захотілося вернутись в маленьке містечко, де вона зросла, в затишну кімнату, де стояв старий, але добрий фортепіан, а стіни були вкриті полицями з нотами і книжками” [6, с. 106]. Таке бажання свідчить про відносну ізольованість життя Марини, що, можливо, було пов'язано з бажанням вчителя захистити її від іншого, часто несправедливого і жорстокого світу. Для української літератури, особливо 20 – 30-х років ХХ століття, характерне протистояння людини і міста. Як зазначає С. Павличко, в європейських літературах „урбанізм, як відомо, асоціюється з модернізмом. В українській, де перетворення сільської культури в міську ніколи остаточно не завершилося, ставлення до міста стало лакмусом позиції митця, а дискурс міста позначений глибоким і болісним конфліктом. Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і його героя. В українській літературі з її закомплексованістю на народі, природній сільській людині, звернення до міста відбувалося особливо повільно й невпевнено. Мовно й соціально місто завжди було ворожим українцю” [7, с. 206 – 207]. Перше знайомство Марини з містом починається з вокзалу, який постає як музична імпровізація: „На платформі було галасно і метушливо. Маленький газетяр дзвінком голосом вигукував назви часописів, які тримав у руці, десь голосно сперечалися, хтось радісно вітався, а над усім панував упевнений баритон, що оголошував через гучномовець відправку потягів”

[6, с. 107]. Подальше знайомство зі столицею ніби ілюструє правильність позиції вчителя. Незважаючи на те, що місто традиційно пов'язується з розвитком культури, демонстрацією смаку та вишуканістю, Марина побачила зовсім іншу картину: „Місто їй не дуже подобалося. Сіре, будівлі високі, непривітні, повітря жахливе... Люди всі сірі, бліді, заклопотані. Все десь поспішають. Учитель завжди негативно висловлювався проти великих міст. Але, щоб співати, вона мусіла жити тут. Зате влітку професор наказував проводити вакації десь близько природи. Це оновить після нездорової зими і поверне сили” [6, с. 111]. Отже, у „Пробі” місто постає не як дисгармонійне середовище, а як висота, яку треба здолати. Марина має надзвичайний талант, за допомогою якого і прагне проілюструвати правильність позиції вчителя, завоювавши тим самим аудиторію міста. Картини опису міста не є панорамними, що характерно для жанру роману, однак відзначаються перспективністю подальшого зображення у творі. Марина не переймається контрастом своєї зовнішності з виглядом інших жінок, яких вона бачила під час першої подорожі містом, бо усвідомлює скороминучість матеріальних цінностей: „вона виглядала бідною, обдертою провінціалкою. Але те, що мали вони, вона незабаром матиме, а те, що має вона, вони не матимуть ніколи” [6, с. 110]. Таким чином, поступає перспективність подальшого фабульного розвитку масштабного за охопленням кола життєвих явищ твору. Витриманість, певна аскетичність у їжі та способі життя, пропагована вчителем, мотивувалась необхідністю „гармонії між красою і силою. Справжня шляхетна краса вимагає спокійних ліній і м'яких тонів. Яскраві кольори – ознака вульгаризму і низьких інстинктів” [6, с. 110]. Результатом такого виховання стала скромність Марини, її відчуття смаку та усвідомлення необхідності шліфувати свій талант наполегливою працею.

Подальше життя дівчина пов'язує з оперою, яка в її уяві постає як храм, де вона мала скласти свій дар і віднині служити богові мистецтва. Ідеалізоване сприйняття опери й мистецтва в цілому розвінчує співак у подертому пальті, наголошуючи на домінуючій ролі грошей. Опера – „своя лавочка, треба взяти декілька лекцій у концертмайстера і заплатити добре, то все буде гаразд. Гроші! І протекція. Хто не має того і другого – каюк! Він хитнув рукою, невідомо в чий бік, чи тих, хто був у фойє, чи тих, хто мав слухати” [6, с. 113]. Філософська проблема протистояння матеріального та духовного у „Пробі” реалізується через опозицію гроші – талант, що постають як засоби досягнення мети. Це протистояння обумовлюється зображенням співу у творі в різних аспектах – як виду мистецтва і як сфери професійної діяльності.

В опері Марина знову зустрічає скрипаля Красовського, який виконує роль її янгола-охоронця, всіляко підтримуючи дівчину. Крім того, він повідомив Марині, що дружина сварила його за те, що він залишив дівчину саму в незнайомому місті і наказала привести її

сьогодні на обід, додавши, що для неї спеціально готується страва, бо вона не їсть м'яса.

Знайомство Марини з колегами відбувається під час прослуховування. Присутні виглядали різноманітно: були старі і молоді, одягнені бідно і вишукано. Першим, на кого Марина звертає увагу, стає співак у подертому пальті, він постає як людина претензійна, що прагне визнання, не маючи відповідних здібностей. Під час проби Марина переконується, що причиною невдач є сам співак. Незважаючи на його „італійську школу”, „голос у нього був різкий, хоча досить сильний, але він так кумедно мотав головою, завертав очима і вимовляв слова з таким надмірним патосом, що його дійсно не можна було слухати без сміху. Дійшовши до високої ноти, він задавився та зафальшував і, видко, щоб допомогти собі, підвівся навшпиньках і ще з більшим трагізмом притиснув до серця руки” [6, с. 118]. Виступ співака в подертому пальті переконує дівчину в суб'єктивності його суджень щодо ролі грошей і дає можливість Марині самій з'ясувати значення таланту в кар'єрі співачки.

Картини проби до опери письменниця зображує як почергові виступи претендентів, більшість з яких демонструє, що вибір професії не завжди обумовлюється наявністю справжнього таланту або хоча б певних здібностей (дві гарненькі молоді панночки, „одягнені у однакові темно-сині пальта”, „жінка, якій робилося млосно” (Кричевська), „людина з незвичайно довгою шиєю і випнутим кадиком” (Кудрявцев). Однак серед співаків Марина помічає тих, хто дійсно заслуговує на увагу: „невелика кругленька жінка”, що працювала співачкою у провінції, та баритон, який „проспівав досить пристойно куплети тореадора та арію князя з „Винової кралі”. Відсутність справді талановитих оперних співаків і спричинила байдужість журі до того, що відбувається на сцені: „Головний диригент Волошин розглядав партитуру, що лежала перед ним на столі; співачка Білошенко-Задорська, тримаючи пухкими руками торбинку, схилила на бік голову і виразом обличчя, страдницько-поблажливим, здавалось говорила: „Як би ви погано не співали, я однаково вас вислухаю”. Лободинський розважався тим, що переморгувався з гарненькою хористкою, що сиділа в ложі бельєтажу, режисер щось малював на папері, а баритон Загорський, який мав за собою двадцятип'ятирічний стаж співака, зручно відхилившись на спинку стільця та склавши на животі руки, солодко похрапував” [6, с. 119 – 120]. Картина нудьгування журі, що передує виступу Марини, різко змінюється з початком виконання нею обраної арії. „Диригент Волошин кинув партитуру і підвів здивований погляд на сцену. Повне обличчя співачки Білошенко-Задорської витягнулося, а брови підвелися вгору. Лободинський, із застиглою на устах усмішкою, яку він було спрямував до хористки, повернув голову до сцени. Режисер випустив з пальців олівець і всім тілом повернувся в бік сцени, а баритон Загорський раптом прокинувся, в непорозумінні блимаючи очима, хотів, мабуть, спитати, що сталося, але так і застиг з відкритим ротом”

[6, с. 120]. Причиною даної метаморфози стає Маринин голос. Письменниця майстерно створює звуковий багаторівневий образ: „І раптом по залі пронісся, повний незвичайної краси і сили, голос... [він. – І. Г.] лився зі сцени, набирав щодалі більшої сили і краси, наповнював залу і розливався далеко навкруги, <...> зростав, а наприкінці на високій ноті забринів так могутньо, вільно і гарно, що слухачам захопило дух. Коли співачка замовкла, деякий час панувала тиша, звуки фортепіяну що закінчував арію, здавалися такими слабкими і сухими в порівнянні з цим незвичайно барвистим голосом. Але нарешті замовк останній акорд. І знов раптом балкон, на якому сиділи переважно учні консерваторії, вибухнув оплесками, які підхопив бельєтаж” [6, с. 120 – 121]. Сила і краса голосу доповнились драматичним талантом дівчини, вмінням перевтілення, що й справило незвичайне враження. „І ось, на сцені, де перед тим стояла Жанна Д’Арк, з’являється стара циганка... Це було щось неймовірне. Оперова трагедія набрала форми справжнього життя” [6, с. 122 – 123]. Для Марини спів як обраний фах і як вид мистецтва постають у нерозривному поєднанні. Підтвердженням високої професійності, незважаючи на відсутність загальноприйнятої в суспільстві освіти, є надзвичайно широкий репертуар співачки та бажання самовдосконалення.

Мета, до якої прагне Марина Книш, полягає не лише в отриманні можливості співати в опері, ще „вона мусіла довести всім, що його [вчителя. – І. Г.] школа була єдиною завершеною. У валізі, разом з нотами, лежали його записки: „Теорія співів” та „Основи звуку”. Це був цінний вклад в мистецтво співів. Але Марина, його учениця і послідовниця, мусіла ще на собі довести всю велич і силу його вчення” [6, с. 109]. Отже, її опікун постає не лише як викладач, а й як науковець, не дарма письменниця однією з найпомітніших рис його зовнішності виділяє задумливі і в той же час допитливі очі. Виникає питання: як провінційний учитель музики міг написати серйозні речі з теорії музики? Розгадка з’являється в кінці уривку, коли співак Загорський, зацікавившись прізвищем Марини, пригадує давню історію. „Володимир Книш!.. Чудовий голос. Драматичний тенор. Верхи хапав!.. До, ре – граючись! А актор!.. Щось незвичайне... Радамес був – все віддати! А Герман... Я такого Германа більше не бачив... Не тільки співав, а й деклямував... дикція... Так, так... Це був співак. І раптом він кинув сцену і десь зник. В пресі майнув натяк, що загубив голос. Але ми, артисти, знали трохи більше. Небіжчик Павло Іванович Михайлів просто казав, що справа не обійшлась без втручання царської фамілії” [6, с. 126]. Тим самим письменниця остаточно відкидає момент випадковості надзвичайної обдарованості дівчини. Її талант постає абсолютно закономірним, результатом наполегливого навчання в талановитого вчителя, який, не маючи змоги демонструвати свою майстерність глядачам, втілює свою мрію у вихованці.

Тріумф Марини на пробі можна трактувати і як досягнення певної поставленої мети, і як початок нового етапу життя, що обіцяє подолання нових перешкод, досі невідомих дівчині. Марина Книш на прослуховуванні отримує можливість познайомитися з Лободинським, прем'єром опери, улюбленцем публіки, арії у виконанні якого вона чула по радіо разом з бурхливими оплесками, що супроводжували кожен його виступ. „Він був безперечно гарний. Навіть ліпше, ніж на фотознімках, які бачила Марина. Риси обличчя бездоганно вірні й усмішка весела і похлопчачому задьориста. Також по-хлопчачому кучерявилосся на скронях світле волосся, а в карих очах виблискували золотаві іскорки. І постать була висока і струнка, без зайвої товщини, характерної для оперових прем'єрів. Проте він був занадто молодий і, видно, не встиг ще набутися прошарку жиру” [6, с. 114 – 115]. Лободинський є немовби втіленням сподівань Марини, бо він вже завоював любов слухачів і повагу колег, проявивши свій талант. І в той же час через цей образ розкривається руйнівний вплив визнання, слави на людину: „Лободинський тим часом підвів руку, в якій тримав свої рукавиці, і злегка вдарив ними одну панночку по щоці. Панночка засміялася, але Марині цей рух здався нахабним. Справді, співак тримався занадто самовпевнено, видно не вважаючи за потрібне вживати ввічливості” [6, с. 115]. Тим самим авторка наголошує, що усвідомлення своєї обдарованості може призвести до переконаності у своїй винятковості, яка дає право не рахуватися з інтересами інших людей. Отже, талант може знищити людину, пробудивши егоїстичні інстинкти, а може і збагатити людину духовно, даючи можливість виражати свої думки, почуття, сподівання. Підтвердженням останнього у „Пробі” є образ диригента Волошина: „отой, з довгим волоссям... Чудовий диригент!.. Король! І людина гарна. Тільки суворий. Обличчя горде, відкрите, чоло високе, із зачесаним назад руським волоссям, злегка вкритим сивиною на скронях. А уста складені владно і уперто” [6, с. 116].

На прослуховуванні Марина отримала високу оцінку не тільки майбутніх колег, але й прихильність публіки, яка на виході з опери давала їй дорогу і навіть аплодувала. Така увага Марину не приваблює і навіть лякає. У фойє дівчина зустрічає Красовського, що чув її виступ і „подивився на неї ніяково і злякано. Він розгублено усміхався, тримаючи капелюха в руках, і все тупцював на місці, пристукуючи каблуками, ніби збирався відкланятись” [6, с. 129]. Бажання Марини пообідати з ним та його дружиною вивищує дідуся-скрипаля навіть у власних очах: „Він враз ніби виріс і, з погордою поглянувши через плече на присутніх, поважно пішов до дверей і, запобігливо відчинивши їх, пропустив Марину вперед” [6, с. 129]. Даний епізод стає підтвердженням того, що Марина витримала випробування першим тріумфом і зуміла залишитись вірною самій собі. Назва твору набуває символічного значення, бо пов'язується не лише з прослуховуванням в опері, а й з життєвим випробуванням Марини: чи зможе вона, отримавши визнання, зберегти

гармонію між красою та силою, як заповідав їй учитель. Таким чином, маємо відкритість фіналу, яка обумовлена тим, що даний твір є втіленням частини авторського задуму.

Під час роботи з матеріалами, переданими сином М. М. Цуканової Марком Благовіровим до фонду Харківського літературного музею, було знайдено кілька (близько трьох) рукописних сторінок без назви в звичайному учнівському зошиті. У результаті дослідження змісту та форми даного тексту вдалося з'ясувати, що він є продовженням уривку з роману „Проба”.

#### **Список використаної літератури**

**1. Галич О. А.** Теорія літератури : [підручник] / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. – К. : Либідь, 2001. – 488 с. **2. Безпечний І.** Теорія літератури / Іван Безпечний. – К. : Смолоскип, 2009. – 388 с. **3. Хализев В. Е.** Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2000. – 398 с. **4. Онацький Є.** Марія Цуканова – зворушлива людяність / Є. Онацький // Цуканова М. На грані двох світів. – Буенос-Айрес : Середняк, 1968. – С. 7 – 12. **5. Цуканова М.** Мої спогади. Частина I / М. Цуканова // Світо-вид. Літературно-мистецький журнал. – 1993. – № 11. – С. 98 – 112. **6. Цуканова М. М.** Їхня таємниця: Записки мистця / М. М. Цуканова. – Буенос-Айрес : Вид-во Ю. Середняка, 1991. – 210 с. **7. Павличко С. Д.** Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1997. – 360 с.

#### **Гавриш І. П. Художні пошуки М. М. Цуканової в жанрі роману**

У статті досліджено уривок з роману „Проба” з урахуванням жанрових особливостей. Основну увагу зосереджено на цілісному вивченні образів головних героїв твору, зокрема розглянуто динаміку розкриття образу Марини Книш у зв'язку з переїздом до міста та прослуховуванням в опері. Також у статті, окреслено проблемно-тематичні рівні, приділено увагу символічності твору та специфіці подання матеріалу.

*Ключові слова:* роман, жанрові особливості, лейтмотив дороги, місто, образ, символ, мікросередовище.

#### **Гавриш И. П. Художественные поиски М. М. Цукановой в жанре романа**

В статье исследуется отрывок из романа „Проба” с учетом жанровых особенностей. Основное внимание сосредоточено на целостном изучении образов главных героев произведения, в частности рассмотрено динамику раскрытия образа Марины Книш в связи с переездом в город и прослушиванием в опере. Также в статье

определены проблемно-тематические уровни, уделено внимание символичности произведения и специфике подачи материала.

*Ключевые слова:* роман, жанровые особенности, лейтмотив дороги, город, образ, символ, микросреда.

**Gavrysh I. P. Artistic searches of M. M. Tsukanova in the genre of novel**

The article examines a passage from the novel „The Casting” with the genre specialities. Basic attention is concentrated on the holistic study of the characters of the protagonists, in particular the dynamics of disclosure of Maryna Knysh character is considered in the connection with the moving to the city and casting to the opera. Also in the article, it is outlined the problem-thematic levels, paid attention to symbolism of the work and the specific presentation of material.

*Key words:* novel, genre specialities, keynote of road, city, character, symbol microenvironment.

Стаття надійшла до редакції 08.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., доц. Філоненко Н. М.

УДК821.112.2. – 3.09

**Н. В. Жила**

**ЗАСАДИ ЦИКЛІЗАЦІЇ КНИГИ „ПЕРЕД МЕТАМОРФОЗОЮ”  
Е. ШТРІТТМАТТЕРА**

Німецький письменник Ервін Штріттматтер (1912 – 1994) належить до таких видатних німецьких митців ХХ століття, як Б. Брехт, А. Зегерс, К. Вольф, Г. Белль та інші. Штріттматтерознавці (С. Львов, Л. Копелєв, К. Шахова, Л. Симонян, Л. Маркелова, Г. Шуберт, Е. Цак, Ф. Мейєр-Госау, Х. Панкоке, Б. Хаймбергер, Г. Дроммер та інші) звертались до вивчення романів „Погонич волів” (1951), „Тінко” (1955), „Чудодій I – III” (1957/1973/1980), „Оле Бінкопп” (1963), „Крамниця Г” (1983), а також збірки малої прози „Поні Педро” (1959), „Шульценгофський календар усякої всячини” (1966), „3/4 зі ста маленьких історій” (1971), „Блакитний соловей, Або початок чогось” (1972). Літературознавці відзначили жанрове різноманіття творів Е. Штріттматтера, їх широкий ідейно-тематичний діапазон, увагу митця до зображення повсякденного життя „маленької людини”.



філософічність, поетичність художньої мови, експерименти письменника в галузі образності.

Поза увагою науковців залишилась пізня проза Е. Штрітматтера, зокрема опублікована після смерті автора книга „Перед метаморфозою” (2002), до якої німецькі критики й дослідники звертались лише в окремих статтях і рецензіях. Мала проза циклу „Перед метаморфозою” досі не перекладена українською і російською мовами, а тому мало відомі вітчизняному читачеві.

Отже, актуальність нашого дослідження зумовлена відсутністю спеціальних досліджень пізньої прози Е. Штрітматтера та важливістю вивчення тенденцій розвитку літературного процесу другої половини ХХ століття, зокрема в німецькій літературі. Тим більше, як стверджує вітчизняний науковець В. Костюк, на початку ХХ століття поява різноманітних прозових „малих жанрів”, засвідчила „розпорошення” сталих жанрових форм” [2, с. 9].

Завданням для даного дослідження стало розкриття жанрових особливостей пізньої малої прози Е. Штрітматтера (засади циклізації малих жанрів).

Книга „Перед метаморфозою” Е. Штрітматтера є досить своєрідною у плані жанротворення. У підзаголовку до цієї книги письменник зазначив, що це нариси („Vor der Verwandlung. Aufzeichnungen”). За визначенням автора, „Перед метаморфозою” – цикл малих прозових форм. Під циклом у даному дослідженні будемо розуміти (на основі ряду праць Б. Ейхенбаума, В. Тюпи, М. Дарвіна та інших) наджанрову єдність, що має стійкий тип структури, яка іноді тяжіє до великих жанрових форм („поемної”, „романної”). Кожний твір, який входить до циклу, може існувати як самостійна художня одиниця, але поза циклом вона є позбавленою частини своєї естетичної значущості. Циклу притаманні такі ознаки: наявність кількох творів, поєднаних між собою внутрішніми смисловими зв'язками; монтажна композиція, що забезпечує асоціативний зв'язок між текстами; концептуальність, що залежить від розміщення творів у циклі і характеризується вираженим ставленням автора до оточуючого світу; розвиток центрального мотиву; спільність ряду системних елементів циклу (жанрових, стильових, образних, інтонаційних тощо).

Незважаючи на те, що вся книга має назву „Перед метаморфозою”, а твори, які увійшли до книги, не мають заголовків (частини тексту відділені одна від одної пропущеним рядком), вважаємо, що ці твори становлять цикл творів малої прози.

Кожна структурна одиниця книги може у змістовому плані існувати окремо, тому що вона є самодостатнім цілим із власними фабулою, сюжетом, композицією, структурою художніх образів тощо. Сам автор, виступаючи протягом всієї книги розповідачем (Ich-Erzähler), для надання змістової завершеності кожному твору час від часу нагадує подробиці певних подій і вчинків персонажів. Наприклад, повертаючись

до розповіді про Ернстле, письменник зазначає: „Ернстле – син Вільгельмінеле” [9, с. 106]. В оповіданнях про події власного життя автор конкретизує дату, місце подій, визначає тему того, про що йтиметься далі: „Зараз знову повертаюсь до часу перед тією останньою осінню того року, коли трапилось нещастя і був мій день народження, до року дев'яносто другого” [9, с. 97] тощо. Отже, ознайомившись із будь-яким твором книги „Перед метаморфозою” навіть поза загальним контекстом, можна досить повно сприйняти його зміст і зрозуміти те, що хотів автор у ньому висловити.

За домінуючими ознаками твори з книги „Перед метаморфозою” можна визначити як оповідання. При детальному дослідженні можна виокремити різновиди оповідань у циклі: власне оповідання, календарна історія, коротка історія, концентроване оповідання, нарис, твір-роздум тощо. Твори книги „Перед метаморфозою” поєднані автором в єдине ціле темою, яка акцентована заголовком: „перед метаморфозою” означає, якщо спиратись на слова дружини письменника, „перед переходом у іншу форму” [9, с. 173], тобто перед смертю. Митець „вчиться старіти” [9, с. 44], а всі ті історії, які він розповідає у книзі „Перед метаморфозою”, пов'язані з власним досвідом Е. Штріттматтера як людини і художника слова.

В. Костюк, визначаючи своєрідність розвитку і функціонування фрагменту і фрагментарності, робить висновок, що фрагменти у збірнику – „завершені конструкції, але глибина їхньої змістовної структури розкривається лише в контексті твору, циклу, стосовно до яких вони елемент системи” [2, с. 5]. Саме таке явище спостерігається і в книзі „Перед метаморфозою”. Зміст окремого оповідання зрозумілий і поза іншими історіями, але втрачається загальна атмосфера цілого контексту, не доступні ідея і творчий задум митця – показати світ із висоти власного життєвого досвіду. Книга „Перед метаморфозою” Е. Штріттматтера, таким чином, є циклом короткої прози.

Можна подивитися на книгу „Перед метаморфозою”, визначену нами як цикл малої прози, з боку можливості віднесення її до більшого за обсягом жанру. Але текст книги не можна вважати великою жанровою формою (романом чи повістю) через ряд певних причин: по-перше, автор не дає жодного повністю відтвореного образу (чи то головні чи другорядні персонажі), а розкривається тільки якась окрема риса персонажа; по-друге, події зображуються фрагментарно, в основному за допомогою асоціативного їх зчеплення; по-третє, не простежується жодна сюжетна лінія крізь низку оповідань (кожне оповідання має свою сюжетну лінію) тощо.

Визначивши книгу „Перед метаморфозою” як цикл малої прози, слід зауважити, що, з одного боку, оповідання можуть існувати окремо, а з іншого, для повного розуміння концепції митця – мають сприйматися в контексті як частини єдиного цілого. Через те, що оповідання пов'язані автором у цикл, вони мають і єдину композиційну будову. Про задум

книги „Перед метаморфозою” Е. Штріттматтер писав: „Зараз я мушу налаштувати себе на життя пенсіонера <...>, *тренуватися* і *пильнувати*, щоб не впасти в яму, в якій проживає депресія. Але два дні тому напросилося натхнення. Моя нова книга, чи не повинна вона називатися *Перед метаморфозою?* <...> Ні, ні, ні, жодного роману” [9, с. 11 – 12]. Кінець книги лишився відкритим тому, що письменник просто не встиг дописати книгу.

Важливим аспектом вивчення засад циклізації пізньої малої прози письменника є дослідження графічних засобів. „При аналізі художнього твору, – зауважив літературознавець В. Семенов, – необхідно враховувати можливості свідомого прояву письменником творчої індивідуальності у відборі графічних засобів і композиції графічних елементів” [4, с. 1].

Питання, пов’язане з використанням Е. Штріттматтером графічних засобів для більш ефективного виявлення творчого задуму в малій прозі, донині не отримало розробки у працях науковців. Хоча сама проблема не є новою для німецької літератури, адже нехтування знаками пунктуації, виділення слів курсивом, написання всіх слів з маленької літери тощо – творчі принципи експресіонізму („мистецтво вираження” [8]). Ця мистецька течія відіграла значну роль у літературі Німеччини на початку та в другій половині ХХ століття, засвідчивши відмову від традиційних норм правопису та пунктуації з метою якнайповнішого вираження себе (Б. Бауманн [6], Т. Кестер [7] та інші). Означені принципи експресіонізму знайшли місце в творчості багатьох німецькомовних прозаїків другої половини ХХ століття: А. Андреша, Г. Артманн, Г. Асмоді, Р. Ауслендер, І. Бахманн, Т. Бернгарда, Д. Дері, М. Фріша, У. Йонсона та інших.

Графічні форми тексту мають додаткове семантичне значення при з’ясуванні ідейного плану, а отже, жанрових ознак твору (М. Мірошникова [3], С. Тарасова [5]).

Графічні засоби можна вважати характерною рисою стилю багатьох творів малої прози Е. Штріттматтера: виділення курсивом або великими літерами певних слів, словосполучень, речень; подеколи відсутність знаків пунктуації; написання всіх слів з маленької літери тощо. При визначенні основних функцій виділення курсиву в оповіданнях письменника доречним стане підхід, запропонований російською дослідницею літератури І. Борисовою [1, с. 4].

У малій прозі Е. Штріттматтера курсивом може бути позначене одне слово („wo etwas *Lyrishes* auf sie gelauern hat” [9, с. 124]), словосполучення („ich möge etwas mit dem Titel *Ein letzter Sommer schreiben*” [9, с. 2]) або ціла фраза („*Gesundheit wünscht dir dein dir liebender Großvater*” [9, с. 139]).

Виділення курсивом (користуючись термінологією І. Борисової [1]) наділені автором рядом функцій. Найчастіше зустрічаються виділення курсивом з функцією характеристики внутрішнього світу,

психологічного стану персонажів („Але *молодий багатонадійний критик*, який брав у мене інтерв'ю до дня народження, різко нагримав на мене” [9, с. 71] тощо).

Маркування обставин, за яких відбувалась зображувана подія, допомагають авторові, на нашу думку, акцентувати конкретні суспільно-політичні умови („*боротися* за те, щоб Берлін знову став *столицею рейху*” [9, с. 73]; „це було в перший раз, що я читав у церкві <...>, але не з *ідеологічних причин*” [9, с. 157]; „перед читанням я був зобов'язаний отримати *гарний сніданок*” [9, с. 147]); втручання в життя людини містики („Бог або те велике невідоме *Воно*” [9, с. 77]).

У малій прозі циклу „Перед метаморфозою” Е. Штрітматтера важливу роль виконує маркування „чужого слова” – іншомовних слів і висловів: русизмів („*Wolga*” [9, с. 87], „*Moskwitschs*” [9, с. 88], „*Towarischtschi*” [9, с. 85], „*Televisor*” [9, с. 74]), англіцизмів („*Fans*” [9, с. 70], „*Marketing*” [9, с. 72], „*shops*” [9, с. 119], „*Slipper*” [9, с. 130], французьких слів („*Routinier*” [9, с. 144]), які використовуються для показу своєрідності побуту іншої країни. Також в оповіданнях Е. Штрітматтера введено „внутрішні” (термін І. Борисової) цитати, тобто в розповіді персонажа курсивом виділена фраза, запозичена з мови іншого героя того ж твору (наприклад: „ті недоброзичливі журналісти, які назвали мене в своїх газетах *Консалік Сходу*” [9, с. 140]).

З допомогою курсиву акцентовано функцію мовленнєвої характеристики персонажів, наближення мови персонажів до розмовної через те, що в ній наявні якісь особливості у вимові або вживанні лексики („auf die Rückseite hatte die Großmutter ihren Glückwunsch an das *Geburtstagskind*” [9, с. 115]; „Daheim auf der Heide hieß der Vorgang *eene Kuh uffheben*” [9, с. 37])

Не дуже часто застосовує Е. Штрітматтер курсив з метою прогнозування сюжету. Виділені письменником на початку оповідання слова (словосполучення, речення) пов'язані із подальшою їх роллю в розгортанні розповіді. Автор пише: „Видавці піднесли *сюрприз до дня народження*” [9, с. 70]. Далі подано докладну розповідь про те, який саме подарунок підготували у видавництві Е. Штрітматтерові до дня народження.

Функцію прогнозування сюжету забезпечують також маркування окремих понять, значення та вживання яких пояснюються автором на власний розсуд („*Фанати*, кожний німець, хто усвідомлює моду, знає сьогодні, що під цим словом мається на увазі” [9, с. 71]).

Письменником виділені назви книг і творів різних авторів („*Paris – ein Fest fürs Leben*” [9, с. 51] Е. Хемінгуея; „*Die junge Garde*” [9, с. 87] Фадєєва; „*Mein Kampf*” [9, с. 81] А. Гітлера; імена персонажів („*Die Amerikanische*” [9, с. 121]), назви періодичних видань („*Hamburger Morgenpost*” [9, с. 83], „*Berliner Leben*” [9, с. 106], „*Berliner Morgenpost*” [9, с. 106], „*Bezirkszeitung*” [9, с. 146]) тощо.

Е. Штріттматтер також виділяє назви власних творів і книг, це відбувається при кожному їх згадуванні під час розповіді („Laden” [9, с. 6, 22, 29, 145], „Laden III” [9, с. 11, 49, 62, 63], „Vor der Verwandlung” [9, с. 12], „Ole Bienkopp” [9, с. 62], „Die blaue Nachtigall oder Der Anfang von etwas” [9, с. 144], „Selbstermunterungen” [9, с. 216]). Отже, курсивні виділення в тексті виявляють інтертекстуальні зв'язки оповідань митця з іншими творами, викликають у читачів асоціації з культурою доби.

Письменник звертає увагу читачів у своїх оповіданнях на підписи („листи закінчувалися постійно пустою фразою *Здоров'я бажає тобі твій тебе люблячий дідусь*” [9, с. 139]). Це сприяє наближенню читачів до конкретних моментів життя персонажа.

У частині виділених слів (словосполучень, фраз) у малій прозі письменника велику роль відіграє підтекст, тобто автор створює ефект навмисної недомовленості, неназваності, невизначеності з метою додаткової характеристики різних осіб, предметів, явищ тощо. Курсив в оповіданнях циклу „Перед метаморфозою” створює додатковий наголос на слові (словосполученні) в контексті фрази („Читачі моїх книжок, навіть *депутати* даної держави” [9, с. 117]). У деяких випадках автор, не називаючи місцевості, позначає приміщення („In der *Stallstube*” [9, с. 31]).

У циклі оповідань „Перед метаморфозою” автор звертається до курсиву стримано, в багатьох оповіданнях цей графічний засіб зовсім відсутній. Отже, курсив отримує глибоке змістовне навантаження, тому що одне або кілька виділених слів привертають увагу читачів з першого погляду. В інших збірках малої прози письменник використовує поряд із курсивом виділення великими літерами.

Своєрідною ознакою стилю Е. Штріттматтера є також відсутність пунктуаційних засобів виділення, по-перше, діалогу, а по-друге, внутрішніх монологів персонажів. Автор не використовує лапки в обрамленні фраз діалогу і часто не виокремлює з абзацу висловлювання або діалоги діючих осіб.

Як зазначила М. Мірошникова, письменники не вважають за потрібне графічно виділяти пряму мову через її органічне поєднання з тканиною всього художнього твору [3]. Це стосується і пізньої прози Е. Штріттматтера:

„Gleich nach elf Uhr stellte sich Ernstle zum Mittagessen ein.

Noch bissel früh, Ernstle.

Nein, genau Mittag. Woher er das wüßte, ohne Uhr” [9, с. 79].

Така манера письменника впливає, на нашу думку, на сприйняття змісту твору, привертаючи увагу читачів до своєрідності композиції оповідання, акцентуючи важливі аспекти для розкриття ідеї твору. Наведені приклади використання митцем поезики експресіонізму стали одним із важливих засобів циклізації книги „Перед метаморфозою”.

Своєрідність циклу малої прози „Перед метаморфозою” полягає й у специфічній організації: основу розповіді становить діалог між

автором-оповідачем з уявним читачем („ти вже бачиш”, „поговоримо знову про Вільхельмінеле”, „і ще одне, що я хочу вам сказати” тощо) або автором-оповідачем з персонажем, що стосується переважно книги „Перед метаморфозою” („Звідки ти це знаєш, Вільхельмінеле?”). Залучаючи читача (чи персонажа) до діалогу, оповідач розкриває сутність подій, фактів, поведінки героїв. Так, у спілкуванні із Вільхельмінеле, письменник-оповідач з'ясовує подробиці історії свого будинку, а точніше, його перших господарів, життя самої співрозмовниці та її родини, умови розвитку країни тощо.

Отже, здійснений нами аналіз засад циклізації книги „Перед метаморфозою” Е. Штріттматтера дозволяє зробити такі висновки. Твори циклу „Перед метаморфозою”, які є самодостатнім цілим і можуть існувати окремо, за домінуючими ознаками визначено як оповідання у його різновидах: власне оповідання, календарна історія, коротка історія, концентроване оповідання, нарис, твір-роздум тощо.

Пізня проза Е. Штріттматтера засвідчує зміни в стильовій манері митця, в якій поряд із міметичними засобами важливу роль відіграють модерністські прийоми письма. У пізній творчості письменника втілено експресіоністські (графостилістичні) прийоми формотворення оповідань: відмова від пунктуаційних знаків, виділення діалогів, написання слів з маленької літери, маркування важливих в ідейному навантаженні моментів твору (слів, словосполучень, речень, абзаців тощо).

Перспективою даного дослідження може стати чітке жанрове розмежування творів малої прози циклу „Перед метаморфозою” Ервіна Штріттматтера.

### **Список використаної літератури**

- 1. Борисова И. М.** Курсив в прозе А. П. Чехова [Електронний ресурс] / И. М. Борисова // Вестник ОГУ. – Режим доступа : [http://vestnik.osu.ru/2004\\_11/0.pdf](http://vestnik.osu.ru/2004_11/0.pdf).
- 2. Костюк В. І.** Поетика фрагменту і художня цілісність твору : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – „Теорія літератури” / В. І. Костюк. – К., 2000. – 17 с.
- 3. Мирошникова М.** Разговорный синтаксис как стилистическая особенность современной прозы [Электронный ресурс] / М. Мирошникова. – Режим доступа : <http://seelrc.org/glossos/issues/2/miroschnikova.pdf>.
- 4. Семенов В. Д.** Поэтическая графика [Электронный ресурс] / В. Д. Семенов // Введение в литературоведение. – Режим доступа : <http://www.philol.msu.ru/rus/kaf/tlit/sem/cont/grafika.htm>.
- 5. Тарасова С. В.** Новый взгляд на малую прозу [Электронный ресурс] / С. В. Тарасова. – Режим доступа : <http://www.ssu.samara.ru/~vestnik/gum/2003web1/litr/200310602.html>.
- 6. Bauman B.** Deutsche Literatur in Epochen / B. Bauman, B. Oberle. – [2 Aufl.]. – Ismaning : Max Huber Verlag, 1996. – 386 s.
- 7. Köstner T.** Deutsche Literatur [Электронный ресурс] / T. Köstner. – Режим доступа : [http://www.cpw-online.de/lemmata/deutsche\\_literatur.htm](http://www.cpw-online.de/lemmata/deutsche_literatur.htm).
- 8. Mennicke R.** Die Epoche des

Expressionismus [Электронный ресурс] / R. Mennicke. – Режим доступа : [http://mitglied.lycos.de/ralph\\_mennicke/Diverse\\_Abandlungen/Der\\_Expressi onismus\\_in\\_der\\_Literatur.html](http://mitglied.lycos.de/ralph_mennicke/Diverse_Abandlungen/Der_Expressi onismus_in_der_Literatur.html). 9. Strittmatter E. Vor der Verwandlung. Aufzeichnungen / E. Strittmatter. – Berlin : Aufbau-Verlag GmbH, 2002. – 173 s.

**Жила Н. В. Засади циклізації книги „Перед метаморфозою”  
Е. Штріттматтера**

У статті досліджено засади циклізації книги „Перед метаморфозою”, твори якої – самодостатнє ціле, за домінуючими ознаками вони – різновиди оповідань. У пізній творчості письменника втілено прийоми модернізму у формотворенні оповідань (відмова від пунктуаційних знаків, маркування слів, речень, абзаців тощо).

*Ключові слова:* цикл, жанр, мала проза, графостилістичні засоби.

**Жила Н. В. Основи циклізації книги „Перед метаморфозою”  
Е. Штріттматтера**

В статті досліджені основи циклізації книги „Перед метаморфозою” Е. Штріттматтера, произведения которой – самодостаточное целое, за доминирующими признаками они – разновидности рассказов. В позднем творчестве писателя воплощены приемы модернизма в формообразовании рассказов (отказ от пунктуационных знаков, маркировка слов, предложений, абзацев и т.д.).

*Ключевые слова:* цикл, жанр, малая проза, графостилістическіе средства.

**Zhyly N. V. Fundamentals of cyclization of the book „Before the  
Metamorphosis” by E. Shtrittmatter**

This article deals with the fundamentals of cyclization of the book „Before the Metamorphosis” by E. Shtrittmatter, the works of which are combined into a self-sufficient entity, their form is defined as short stories for their dominant features. Modernism techniques in the formation of the stories (the refusal of punctuation marks, marking of words, sentences, paragraphs, etc.) are embodied in the late writer’s works.

*Key words:* cycle, genre, small prose, graphic-stylistic means.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., доц. Філоненко Н. М.

УДК 821.161.2 – 93.09

**В. В. Кизилова**

**ІГРОВИЙ СТИЛЬ ЯК ЗАСІБ АКТУАЛІЗАЦІЇ  
ІРОНІЧНОГО БАЧЕННЯ ДІЙСНОСТІ  
У ПРИГОДНИЦЬКО-ФАНТАСТИЧНІЙ ПОВІСТІ  
КСЕНІ КОВАЛЬСЬКОЇ  
„КАНКУЛИ ПРИБУЛЬЦІВ ІЗ САЛАТТИ”**

Пригодницька література у площині літератури для дітей та юнацтва сьогодні має вигляд певної системи з доволі стійким набором типологічних ознак, до яких належать сюжетні й композиційні особливості, характер і атмосфера пригоди, її інформаційна упорядкованість, динамічна нестабільність, мотивування вчинків персонажів тощо. Залежно від твору певної жанрової категорії формальні особливості пригодницької літератури модифікуються, демонструючи читачеві щоразу новий зміст.

Пригода як об'єктивно-літературна категорія породжує численну кількість фантастичних сюжетів, що знайшли свій вияв, зокрема, у творах раціональної фантастики, фентезі. Фантастичне в художній системі літератури для дітей має свою специфіку, що обумовлена не в останню чергу співавтором-читачем, який продукує стратегії взаємопорозуміння реципієнта з семантичними пластами твору. Це, на думку Маргарити Славової, обумовлює вибір типу художньої умовності, що споріднена з дитячою свідомістю. „Віддалена від абстрактно-філософського, ускладнено-психологічного, раціонального, вона наближена до конкретного, предметного, емоційно-імпульсивного, ірраціонального” [1, с. 78].

Теоретичні проблеми фантастичної літератури знайшли своє потрактування й опис у дослідженнях Ю. Ананьєва, А. Брітікова, Г. Гречикової, Ю. Кагарлицького, Н. Кірюшко, О. Ковтун, А. Кубатієвої, Е. Нейолова, А. Нямцу, С. Олійник, А. Розанової, Н. Садигової, О. Стужук, Є. Тамарченка, Ц. Годорова, Т. Чернишової, Н. Чорної, В. Чумакова. Роботи науковців зачіпають важливі проблеми фантастикознавства, з-поміж яких – принципи естетизації наукових форм пізнання у фантастичних творах, способи художнього моделювання альтернативних світів, взаємодія притаманних жанру наукових, соціальних, філософських ідей, традиційних конструкцій, типових науково-фантастичних реалій, дослідження казково-фантастичних мотивів у творчості письменників-фантастів, співставлення поетикальних систем казки й фантастичної літератури з метою виділення канонічних ознак жанру тощо.



Фантастика визначається сьогодні науковцями як література вторинної умовності, для якої притаманне зображення надзвичайних ситуацій, явищ, міцно закорінених у дійсність або таких, що створюють іншу дійсність, задля створення ілюзії достовірності та висвітлення проблем сучасності [2]. На основі принципу модальності, під яким розуміється відношення до дійсності, С. Олійник у фантастичній літературі виділяє **фентезі** (розповідає про абсолютно неможливе в реальності) й **раціональну фантастику** (ймовірне за певних обставин). При цьому під раціональною фантастикою розуміються „епічні твори, в яких висвітлюється науково-технічний потенціал, реалізується уявлення письменника про віддалене майбутнє цивілізації, роль кіберів, контакти з позаземними цивілізаціями тощо” [3, с. 106]. Жанровими різновидами раціональної фантастики є історична раціональна фантастика, альтернативна історія, криптоісторія, пригодницько-розважальна раціональна фантастика, наукова (прикладна) раціональна фантастика, соціально-психологічна раціональна фантастика, утопія, антиутопія, кіберпанк, постапокаліптика [детально про це див: 2].

Принципи моделювання фантастичного світу дозволяють письменникам акцентувати увагу на задекларованих у творах проблемах, надавати їм масштабного, виразно артикульованого вигляду. Їх ідейно-філософський імпульс провокує появу нових типів і оригінальних концепцій, що вимагають *подієвої* інтерпретації. Саме тому *пригода як подія* (А. Вуліс), що відбувається не у звичайному житті, а в іншому, створеному фантазією письменника, покладена в основу сюжетів творів раціональної фантастики.

Раціональна фантастика являє собою сукупність творів різних жанрових форм, превалюючими з яких виступають епічні: романи (В. Владко „Аргонавти Всесвіту”, М. Дашкієв „Загибель Уранії”) повісті (І. Росоховатський „Справа командора”, Є. Філімонов „Ілюзіон”), оповідання (О. Бердник „Хор елементів”, О. Тесленко „Тату, про що ти думаєш?”). Олеся Стужук серед їх формозмістових ознак виділяє єдність теми („пригоди думки”, виражені в екологічній, філософській, соціологічній проблематиці, проте подані в науковоподібному ключі), традиційність композиції (використання як загальнолітературних сюжетів, так і власне науково-фантастичних). Важливими для раціональної (наукової) фантастики є наявність специфічних канонів: схема та способи польотів на космічному кораблі, закони робототехніки, подорожі в часі тощо. На стилістичному рівні – онауковлена мова з використанням як справжньої термінології (математичної, астрономічної, біологічної), так і вигаданої [4, с. 11].

Створюючи фантастичні історії для дітей (оповідання В. Бережного „А ви ще не були на Марсі?”, „Чудодійний екстракт”, „Повернення галактики”, „Останній рейс „Бурана”, О. Бердника „Дивні Грицеві пригоди”, повісті Б. Комара „Мандрівний вулкан”, А. Дімарова „Друга планета”, „Три грані часу”, Ксенії Ковальської „Канікули

прибульців із Салатти” та ін.), письменники користуються ареалом поетичних засобів, притаманних раціональній фантастиці як жанру, водночас маніфестуючи індивідуальні стильові авторські інтенції.

Феномен авторства наразі не просто модифікує ті чи ті принципи мистецької „обробки” конкретного матеріалу, а й привносить у мистецький продукт і його письменницьке бачення, і бачення його образної іпостасі. Саме під цим кутом зору в розвідці буде зроблена спроба аналізу пригодницько-фантастичної повісті Ксенії Ковальської „Канікули прибульців із Салатти”, що до цього часу ще не стала об’єктом наукових досліджень. Розрахована на дітей молодшого шкільного віку, вона привертає увагу насамперед завдяки захоплюючому пригодницькому сюжету, неймовірним подорожам героїв творів, доброму почуттю гумору, яскравим кумедним персонажам, а фантастичний елемент не лише додає їй додаткової емоційності, а й сприяє розкриттю авторської позиції, мудрого погляду письменниці на актуальні з позиції сучасності духовні й соціальні проблеми.

На запитання Валентини Січкоріз: „Про що, на Вашу думку, не має права забути письменник, створюючи книжку для дітей?”, – Ксенія Ковальська в одному із своїх інтерв’ю зазначає: „Письменник повинен пам’ятати, що його читачі незабаром стануть дорослими. Вони мусять знати, що в реальному світі, крім добрих людей, є недобрі, чиняться несправедливості, хтось хворіє, хтось не має даху над головою. Наш світ цілком придатний до життя, проте багато залежить від твоєї родини, місця, де ти народився, від друзів, з якими ти ганяв м’яча. Від учителів, сусідів, псів, ворон, тролейбусів, книг. І про це треба писати.

Мої дитячі твори в жодному разі не є соціальними. Хоча в планах маю один такий проект. Я уникаю моралізаторства, адже малеча в такому віці одразу відчує штучні надбудови та змудилася б читати такий текст. <...> Сподіваюся, мої герої вчитимуть маленьких читачів простим істинам та власним прикладом пропагуватимуть гуманітарні цінності” [5].

Письменниця, таким чином, орієнтиром у своїй літературній творчості обирає не прямолінійний дидактизм, а прихований від читача мудрий відсторонений погляд автора, закодований в образах, символах, ситуаціях, в які потрапляють персонажі твору і в такий спосіб розкриваються перед читачем щоразу новим змістом.

В основу повісті „Канікули прибульців із Салатти” покладена історія міжпланетної подорожі трьох маленьких іншопланетян Го, Гоо, Гооо, які під час канікул випадково опинилися на Землі, познайомилися з її колоритними жителями, провели в їх товаристві кілька незабутніх днів, переживши разом цікаві пригоди й несподіванки. Своєрідним маркером повісті є традиційний для раціональної фантастики антураж: міжпланетний човен, його здатність не лише швидко пересуватися на далекі відстані, а й робити невидимими членів екіпажу, вміння за потреби напружувати відповідну ділянку мозку й у підсвідомості

відшукувати потрібну інформацію, незвичайна з погляду реальності, проте традиційна з точки зору фантастичної літератури зовнішність головних героїв, маленьких зелених чоловічків. Вони на своїй планеті змалечку були привчені керувати зорельотами, вміли стартувати на них і м'яко садити на ґрунт. Форми вираження фантастичного, як бачимо, лишаються в межах потенційно можливих, створених за допомогою раціонального припущення і змушують реципієнта повірити в те, чого не існує насправді. Письменниця активно користується фантастичними реаліями, що вже міцно закріпилися в широкому контексті жанру. Вони виконують у творі роль „своєрідної емблеми жанру, ознаки, за якою можна легко визначити жанрову приналежність твору” [6, с. 123]. Зберігаючи свою наукоподібність, „фантастичні реалії-трафарети” створюють ілюзію ймовірності, що є важливою ознакою жанру раціональної фантастики.

Якщо вдатися до класифікації раціонально-фантастичної літератури, здійсненою Світлою Олійник, то повість „Канікули прибульців із Салатти” можна вважати її пригодницько-розважальним різновидом. В основу її сюжету покладений мотив подорожі, що є традиційним для пригодницької літератури в цілому. Органічно переплітаючи фантастичні деталі й реалістичну дійсність, письменниця розширила географію повістування від планети Салатти, на якій мешкають зелені чоловічки разом зі своїми батьками й друзями, до Землі з її неповторними краєвидами, містами й селами, а разом з тим і з проблемами, що їх розкриває письменниця в повісті через стани персонажів.

Перше знайомство з нашою планетою в маленьких прибульців відбувається ще з вікна зорельота. І вже тут авторка простір Землі подає як бінарну опозицію „місто – село”: „Корабель трохи повисів над містами Гарміш-Паркен-Кірхеном, Кіншасою, Йоганнесбургом, Жмеринкою та Івано-Франківськом. Чомусь саме ці міста з висоти і зблизька видалися братам вартими уваги. Проте згодом вони дійшли висновку, що нічні вогні та ранкове поливання вулиць, а також натовпи людей майже скрізь однакові, від них майже однаково пахне та випромінюється майже однакова енергія” [7, с. 27]. Письменниця робить акцент на суто урбаністичних реаліях: дзеленчанні трамваїв, контейнерах зі сміттям, за якими людина втрачає свою гармонію і в психологічному, і в душевному, і в ментальному плані. Село ж зображене теплими настроєвими фарбами, тут „...природа живе своїм життям, у якому під гудіння джмелів неквапно повзають равлики та порпаються на городах дачники” [7, с. 28]. Наслідуючи традиції письменників-шістдесятників у зображенні опозиції село – місто [8], Ксенія Ковальська подає природне середовище як першооснову людського буття зі сталими морально-етичними канонами, прекрасний добрий світ, в якому тільки й можуть існувати романтичні натури, здатні відчувати, вірити в диво, фантазію.

За „логікою випадковості” (М. Бахтін) три брати-прибульці разом із незвичайними друзями-землянами – козами Кашею й Лялею, бузиновим кущем, дідом Карпом й бабою Катрею – опиняються упродовж розвитку сюжету в найдивовижніших химерних пригодницьких ситуаціях, за якими проступає іронічний погляд автора як на життя в цілому, так і на окремих особистостей в ньому.

А. Вуліс, досліджуючи ознаки пригодницької літератури з-поміж інших виділяє *гру*, за допомогою якої у творі зберігається подвійне сприйняття життя, реального й умовного водночас. Гра – змістова властивість пригоди й разом з тим компонент форми [9, с. 43 – 44]. Гра у повісті Ксенії Ковальської „Канікули прибульців із Салатти” – не лише прийом, за допомогою якого герої твору позбавляються сірої буденності й занурюються разом із читачем у вир карколомних, часом фантастичних подій, що еквівалентні розвазі. Це ще й спосіб світовідчуття письменниці, її ставлення до світу. Вона визначає характер художньої умовності, образності та жанрової специфіки твору. Гра опосередковує персонажну систему, схему сюжетної організації тексту, композиційні прийоми та мовно-стилістичні засоби [10, с. 7].

У сучасному літературознавстві усталився термін „ігровий стиль” на позначення індивідуального стилю письменника. Його головною ознакою „є установка на мовну гру, що трактується як сукупність ігрових маніпуляцій з лексичними, граматичними, фонетичними ресурсами мови з тою метою, щоб кваліфікований читач отримав естетичне задоволення від тексту” [Там само]. Ксенія Ковальська майстерно працює зі словом, використовуючи його з метою створення іронічної картини світу. Власне, весь сюжет твору замішаний на мовних каламбурах, що дають можливість поглянути на мовні ресурси з несподіваного ракурсу й дають підстави говорити про текст повісті як іронічний.

Так, пісенька дідуся Карпа „Го-го, коза, гоо-гоо, сіра! Гооо-Гооо”, яку брати-іншопланетяни з такими ж іменами (Го – найстарший, Гоо – середульший, Гоо – найменший) розцінили як запрошення, стала причиною посадки міжпланетного човника: „– Ну що? Він нас кличе! – волав Го. – Чули?”

– Не глухі, чули. – Гоо потер лоба. – Що будемо робити? – спитав він, хоч сам міг би й відповісти. Якщо їх кличуть, це означає, що вони навіщось знадобилися на цій планеті. До цього часу якимось обходились, а це вже й покликали, бо ніяк без них” [7, с. 34]. Тут, на тлі чудової природи, брати-прибульці познайомилися з не менш дивовижними людьми, добрими, лагідними й веселими дідом Карпом і бабою Катрею, фантастичними козами Лялею й Кашею й бузиновим кущем, які вмінють розмовляти людською мовою.

Мовна гра у тексті повісті виступає *двигуном*, що рухає сюжет від одного епізоду до наступного. Так, обігрування фразеологізму „на городі бузина, а в Києві дядько”, зміст якого був абсолютно незрозумілий прибульцям (як, до речі, й багатьом дітям-читачам. У такий спосіб

письменниця максимально наближає текст до його адекватного сприйняття реципієнтом), спонукає героїв вирушити в подорож на міжпланетному човнику до Києва, де вже довгий час живе дядько Федір. Ксенія Ковальська за допомогою спогадів-ретроспекцій (розповідь бузинового куща) знайомить читача із Федором-дитиною, який свого часу жив у селі й був дуже добрим хлопчиком. Коли баба Марина одного разу вирішила зрубати бузиновий кущ, що ріс у неї посеред городу й заважав їй, Федір врятував кущ, пересадивши його на берег озера, довгий час доглядав його.

Після ж переїзду до мегаполісу, Федір змінився, майже забув своїх родичів (не хоче нікого бачити у себе в гостях) й не приїздить у село. Він постійно думає про роботу й неспроможний сприймати *події в житті як диво*, навіть тоді, коли воно само завітало до нього додому. „– Так, – сказав Федір, бо це був дійсно він, колишній Кашин односець, – я думаю, що все це наслідки серйозної перевтоми. Робота, знаєте, у мене така. Навіть коли відпочиваю, думаю про неї. – А вона про вас також думає? – спитала Каша. – Хто? – не зрозумів дядько Федір. – Робота, – терпляче пояснила Каша. – Робота про мене? – дядько ніяк не міг уторопати, про що йдеться. – Робота про вас. Якщо ви про неї постійно думаєте, то вона про вас також мусить думати постійно. Я так гадаю. Інакше незрозуміло, для чого вона вам. – Цікава думка, хоч і почута під час марення, – дядечко знову тер скроні” [7, с. 138]. Таку реакцію „київського дядька”, побачили гості, влаштувавши довгоочікувану зустріч з бузиновим кущем. Утім, нічого, крім переляку Федора й крику його дружини Маргарити, якій це видовище нагадало фільм жахів, вони не побачили.

Маніпулюючи лексико-фразеологічними ресурсами мови, письменниця демонструє іронічний погляд на урбаністичний світ, в якому не має місця польоту душі, фантазії, і найменший відхід від узвичаєного життя сприймається швидше як трагедія, аніж диво. Мовна гра, що її використовує Ксенія Ковальська, є ключем до розуміння авторської позиції, виразу „свободи Я письменниці” [11], здатністю усвідомлювати недосконалість сучасної дійсності, затиснутої в урбаністичні лещата. У пошуках гармонії письменниця знову звертається до сільського простору, на її думку саме він „вселяє впевненість у завтрашньому дні”, а подружки бузинового куща – маргаритки – зовсім не схожі „на таких здоровенних Маргарит, як дружина дядька Федора” [7, с. 163].

Рецепційні очікування дітей молодшого шкільного віку задовольняються щонайменше новими пригодами, в які потрапляють персонажі твору засобами мовної гри. Письменниця, добре розуміючи психологічну реакцію дитини на природу лексично й фразеологічно неподільних словосполучень – здивування – відправляє героїв у подорож до міста Брюссель, де, за їх логікою, тільки й має рости брюссельська капуста. Кожен епізод повісті – дотепні комічні ситуації, за якими

уважно стежить читач, перебуваючи завдяки динамічному сюжету в постійному напруженні. Політ кози на дельтаплані, опанування прибульцями професії швейцара в готелі, заробляння коштів на брюссельську капусту – щодалі нові вияви гри, за якими вбачається зміна реальності й фантастики, ймовірності й химерності. Вони створюють атмосферу емоційно загостреного захвату, щирої співучасті в зображуваних колізіях і загальну внутрішню піднесеність. Перемикаючись з одного рівня на інший, гра підтримує читацький інтерес і дає змогу переосмислити прочитане з позиції реальне – вигадка.

Лідія Мацевко-Бекерська, розмірковуючи про природу літератури для дітей та юнацтва, звертає увагу на 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” [12, с. 20]. Важко сказати, чи свідомість читача-початківця вникне в усі підтекстові й надтекстові нюанси іронічної розповіді про директора брюссельського готелю, для якого поява „міжпланетної експедиції” з зеленими чоловічками й козами, що вміють розмовляти, стала рятівною паличкою в його бізнесі. Аби побачити незвичайних швейцарів із зеленим кольором шкіри, номери в готелі стали замовлятися на півроку вперед. Дорослому читачеві „хід думок” людини бізнесу є цілком зрозумілим: „Усім пошиємо нову уніформу. Ще пошліть у театр, хай порадять, де купити зелений грим, щоб розфарбувати всім, хто у нас працюватиме, обличчя. <...> – А коли хто не погодиться? – спитав директор. – Хто не погодиться, той піде під три чорти! Навіть я згоден перебраться на прибульця. І скажу вам, це не такий вже поганий вихід із ситуації, що склалася” [7, с. 215]. Так само зрозумілою для дорослого постає й авторська природа сміху на сторінках твору як *виклик абсурдності* сучасному урбанізованому світу, що знищує в людині природні почуття, змушує її, зазнаючи несподіваних відтінків іронії долі, шукати нові варіанти існування.

Фінал повісті все ж демонструє оптимістичний настрій письменниці. Попри різноманітні гримаси, сучасне місто, як і загалом життя на Землі, на її думку, краще ніж в далекій невідомості. Там, як розповіли брати Го, Гоо, Гоо (а, отже, як уявляє майбутнє авторка) зовсім немає ані рослин, ані комах, і „це означає високий рівень розвитку цивілізації, коли на планеті залишаються найрозумніші форми життя” [7, с. 242]. Прощаючись із маленьким прибульцями, дідусь Карпо й бабуся Катря дарують квітку – символ життя. Вона накреслює перспективу людського буття, в якому, згідно з авторською концепцією, „байдуже, де ти є: в Києві на останньому поверсі чи на березі озера в селі, – час від часу не лінуйся поглядати в небо, а то прогавиш приліт прибульців” [7, с. 242].

Таким чином, у повісті Ксенії Ковальської „Канікули прибульців із Салатти” раціонально-фантастичні елементи (зорельоти, міжпланетна подорож, брати-прибульці, моделювання життя на далекій планеті тощо) виступають тлом, на якому розгортається пригодницький сюжет. Майстерне маніпулювання ними допомагає письменниці розкрити важливі й актуальні проблеми сучасного життя. Авторський ігровий стиль, що передбачає насамперед гру мовними ресурсами (на фонетичному, лексичному, фразеологічному рівнях), сприяє актуалізації авторського іронічного бачення дійсності, досягненню естетичного ефекту.

### **Список використаної літератури**

- 1. Славова М.** К вопросу о характере фантастического в беллетристике для детей / М. Славова // Проблемы детской литературы : межвуз. сб. научн. трудов. – Петрозаводск, 1989. – С. 78 – 85.
- 2. Олійник С. М.** Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олеся Бердника : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / С. М. Олійник. – К., 2009. – 167 с.
- 3. Літературознавча** енциклопедія : в 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – (Серія „Енциклопедія ерудита”). – Т. 2. – 624 с.
- 4. Стужук О. І.** Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX – XX ст.) : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06. – „Теорія літератури” / О. І. Стужук. – Київ, 2006. – 14 с.
- 5. Січкоріз В.** Ксенія Ковальська: „Письменник повинен пам’ятати, що його читачі незабаром стануть дорослими...” [Електронний ресурс] / В. Січкоріз. – Режим доступу : <http://concordia.sumno.com/reportage/kseniya-kovalska-pysmennyk-povynen-pamyataty-scho/>. – Загол. з екрану.
- 6. Кірюшко Н. В.** Еволюція типологічних особливостей наукової фантастики Франції (на матеріалі 1970 – 90 років) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 – „Література зарубіжних країн” / Н. В. Кірюшко. – К., 2002. – 199 с.
- 7. Ковальська К.** Канікули прибульців із Салатти : літературно-художнє видання / К. Ковальська. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2010. – 264 с.
- 8. Міщенко О.** Урбаністичний дискурс в українській дитячій літературі [Електронний ресурс] / О. Міщенко. – Режим доступу : [http://www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Foreign\\_Philology/Foreign\\_Philology/Foreign\\_Philology\\_119\\_1/articles\\_1/Olena%20Mishenko.pdf](http://www.lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Foreign_Philology/Foreign_Philology/Foreign_Philology_119_1/articles_1/Olena%20Mishenko.pdf). – Загол. з екрану.
- 9. Вулис А.** В мире приключений. Поэтика жанра / Абрам Вулис. – М. : Советский писатель, 1986. – 384 с.
- 10. Жигун С. В.** Гра як художній прийом в епічному тексті (на матеріалі української прози 10 – 20-х років XX ст.) : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06. – „Теорія літератури” / С. В. Жигун. – Київ, 2008. – 18 с.
- 11. Харченко А. В.** Іронія як стильовий компонент прози Володимира Дрозда : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 01. 01 – „Українська література” / А. В. Харченко. –

Харків, 2008. – 18 с. 12. **Мацевко-Бекерська Л.** Дитяча література як форма діалогу культур: герменевтичний аспект / Л. Мацевко-Бекерська // Література. Діти. Час. – Тернопіль : Навчальна книга, 2010. – С. 18 – 24.

**Кизилова В. В. Ігровий стиль як засіб актуалізації іронічного бачення дійсності у пригодницько-фантастичній повісті Ксенії Ковальської „Канікули прибульців із Салатти”**

У статті проаналізовано пригодницько-фантастичну повість К. Ковальської „Канікули прибульців із Салатти”. Наголошено на специфіці фантастичного в художній літературі для дітей, що обумовлює вибір типу художньої умовності. Зазначено, що раціонально-фантастичні елементи, що їх використовує письменниця (зорельоти, міжпланетна подорож, брати-прибульці, моделювання життя на далекій планеті тощо), виступають тлом, на якому розгортається пригодницький сюжет повісті. Майстерне маніпулювання ними допомагає автору розкрити важливі й актуальні проблеми сучасного життя. Ігровий стиль, що передбачає насамперед гру мовними ресурсами (на фонетичному, лексичному, фразеологічному рівнях), сприяє актуалізації авторського іронічного бачення дійсності, досягненню естетичного ефекту.

*Ключові слова:* література для дітей, жанр, повість, раціональна фантастика, пригода, ігровий стиль, гра.

**Кизилова В. В. Игровой стиль как средство актуализации иронического видения действительности в приключенческо-фантастической повести Ксении Ковальской „Каникулы пришельцев из Салатты”**

В статье анализируется приключенческо-фантастическая повесть Ксении Ковальской „Каникулы пришельцев из Салатты”. Акцентируется внимание на специфике фантастического в художественной литературе для детей, что обуславливает выбор типа художественной условности. Рационально-фантастические элементы, которые использует писатель (моделирование жизни на далёкой планете, межпланетное путешествие, звездолёты, братья-пришельцы), выступают фоном, на котором разворачивается приключенческий сюжет повести. Мастерское манипулирование ними помогает автору раскрыть важные и актуальные проблемы современной жизни. Игровой стиль, который предусматривает прежде всего игру языковыми средствами (на фонетическом, лексическом, фразеологическом уровне), способствует актуализации авторского ироничного видения действительности, достижению эстетического эффекта.

*Ключевые слова:* литература для детей, жанр, повесть, рациональная фантастика, приключение, игровой стиль, игра.



**Kyzylova V. V. A play style as the means of ironic sight actualization of the reality in the adventure and hop story „Holidays of the Aliens from Salatti” written by Kseniya Kovalska**

In the article the author analyzes an adventure and fantastic novel written by K. Koval'ska „The Holidays of Aliens from Salatta”. The specificity of the fantastic component in the imaginative literature which determines the choice of the literary conventionality is being outlined. It is being noted that the rational and fantastic elements used by the writer for instance starships, interplanetary traveling, brothers-aliens, life modeling on a distant planet are making a specific background which reveals the adventurous plot of the novel. A skilful manipulation by these means helps author develop important and actual problems of the everyday life. An actable style anticipates a language game (on phonetic, lexical and idiomatic levels) and helps bringing into focus the author's ironic perspective on everyday life and approaching the aesthetic effect.

*Key words:* literature for children, genre, novel, rational fantastic literature, actable style, game.

Стаття надійшла до редакції 02.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Бровко О. О.

УДК 82.091

**Є. О. Лепьохін**

**РОМАН „АМЕРИКАНСЬКА МРІЯ” НОРМАНА МЕЙЛЕРА  
ЯК ОДИН ІЗ ВЗІРЦІВ АМЕРИКАНСЬКОГО  
ЕСТЕТИЧНОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ**

Екзистенціалізм набув популярності в Америці у середині 40-х – 50-х рр. ХХ ст. Зокрема, захоплення екзистенціалістськими постулатами спостерігається у творах Н. Мейлера (1923 – 2007). Починаючи з роману „Оленьчий парк” („The Deer Park”, 1955), він „застосовував ідею Екзистенціалізму до особливої форми відчуження, яка відчувалася у повоєнній Америці, страху перед атомною бомбою і комунізмом” [1, с. 230]. Письменник дав ім'я американському екзистенціалісту – хіпстер („hipster”). Зазвичай, численний доробок митця, а це романи, есе, публіцистика, документалістика, вивчають та аналізують крізь призму неофрейдизму, екзистенціалізму, неокритики, соціології, феміністичної критики. У вітчизняному літературознавстві дослідженню творчості вже класика американської літератури приділено

мало уваги. Перед усім, слід назвати окремий розділ монографічного дослідження Тамари Денисової „Екзистенціалізм и современный американский роман”, який присвячено художній романістиці Н. Мейлера.

У пропонованій статті розглянемо риси екзистенціалізму у романі „Американська мрія” („An American Dream”, 1965), хронотоп зустрічі, становлення нової ідентичності екзистенційного героя, який перебуває на межі. У 1959 році американський прозаїк написав есе „Білий негр” („The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster”), маніфест хіпстеризму, у якому він описав „хіпстера” – американського психопата, екзистенційного бунтаря. Продовжуючи стезю, на яку вийшов А. Камю у „Бунтівній людині” („L’homme révolté”, 1951) Н. Мейлер показує, як те, що вважалося недоліком, стає нормою. Ця норма є способом звільнення від страхів і гноблень. Такого хіпстера Н. Мейлер змальовує у романі „Американська мрія”, де йому вдалося відобразити й загальні положення екзистенціальної естетики, й особливості його американського варіанту, зокрема, положення власної „екзистенціальної теології хіпстеризму” (Дж. Коткін). Серед рис мейлерівського екзистенціалізму С. Фінкельштайн відзначає наступні: демонстративна непокора будь-яким соціальним умовностям, певна „елітарність”, жорстокість людей, у чому митець переконався під час Другої світової війни, бунтарство, у якому є місце і наркотикам, і хизуванням своїми сексуальними подвигами, різноманітні акти насильства, заглиблення у власний світ, що заважає побачити справжню реальність [2, с. 273].

Екзистенційні герої бувають двоякими: такими, які є носіями універсальних, загальних ознак, і такими, що мають „відтінок” локального забарвлення, певного територіального „графства”. На думку Тамари Денисової [3, с. 151], екзистенціаліст за Мейлером – це людина, яка повністю відійшла від суспільного життя, розцінюючи усе у світі як відносне, не визнаючи ніяких абсолютних істин. Хіпстер готовий визнавати якийсь певний закон лише в конкретній ситуації. Людину він розглядає не як хорошу чи погану, а як суму можливостей.

Ця пара („локальне – глобальне”) втілена, зокрема, у повісті „Падіння” А. Камю і в романі „Американська мрія” Н. Мейлера. Письменник не рефлексує над проблемами, скажімо, жителів Ефіопії (такими популярними, як громадянська війна, голод, СНІД і т. п.), а роздумує над проблемою американців ефіопського походження (слід читати „єврейського”: Роджек – єврей, як і сам автор). Валентина Заманська також схильна вважати, що у творах письменників екзистенціального спрямування людина постійно перебуває на межі провалля, сфера її проживання – онтологічний час та простір. Звідси широкий діапазон для окреслення поняття „людина”, який є індивідуальним для кожного письменника, проте має спільне коріння: ця людина є покинутою, чужою, розгубленою, сторонньою [4, с. 32]. Таким чином дізнаємося про кореляцію автообразу і гетерообразу, що

утворює надструктуру, літературний етнообраз, у цьому випадку – американського екзистенціаліста.

Фабула роману досить проста, як підкреслює Б. Вебер [5], схожий матеріал можна знайти у багатьох американських газетах із новинами „сенсаційного” змісту, у книгах формату бульварного читива і т. п. Але те, що перетворює твір з простого, тривіального на такий, що претендує на певну оригінальність, це хроніка 32 годинної метафізичної одиссеї Стівена Роджека лабіринтами власного єства, що вдало переплітається з блуканнями Нью-Йорком, екзистенційного бунтаря. Усе його існування до кульмінаційного епізоду, на що натякає сам герой – боротьба зі страхом смерті, з „ідеєю” смерті. К’еркегорівський „страх” супроводжує Роджека всюди. Його симптоми – нудота, відчуття внутрішньої пустки, тривога, запах розпаду, гниття. Навіть після смерті дружини, перебуваючи у поліцейському відділку, „американський психопат” розмірковує над тим, чи не зізнатися у всьому і тим самим, як Мерсо, змусити соціум „законно” вбити себе. Якщо не зосередити увагу на пошук-творення Стівеном нової ідентичності з екзистенціалістської точки зору, тоді, як мовить далі Б. Вебер, твір випадає з поля зору читача, втрачає свою привабливість.

Роман починається зі спогадів: про Другу світову війну, про зустріч протагоніста Роджека з майбутньою дружиною Деборою тощо. Якщо камюсівський Скаргон вдавався до спогадів, щоб знайти виправдання (якого не може бути, бо усі є винними), то Роджек хоче проаналізувати, що призвело його до „виправданого” вбивства. У принципі, як і Кламанс, Роджек досягнув небувалих висот у суспільстві, здійснив власну „американську мрію” – колишній конгресмен, телеведучий, професор екзистенціальної психології у нью-йоркському університеті. Перший розділ – це автобіографія Роджека. У ній Дебора показана як баронеса Мадлен із фільму Ф. Фелліні „Солодке життя” („La dolce vita”, 1960): чарівна, вільна у стосунках з чоловіками, розкішна, трагічна, щоправда, як інша фікційна американка – фіцджеральдівська Дейзі з роману „Великий Гетсбі” („The Great Gatsby”, 1925), не позбавлена певної бруталності, стервозності. З позиції феміністичної критики, образ Дебори є архетипним. У ньому втілено уявлення про таку категорію жінок як „монстр”, на противагу їй Шеррі – „янгол” (Sandra M. Gilbert and Susan Gubar’s *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*).

Усе це тому, що дружина перестала поважати Роджека, позбавила його моральної підтримки саме в ту мить, коли він цього потребував. Як і Кламанс (Скаргон), Стівен гуляє міфічними колами пекла лише з тією різницею, що Жан-Батист перебуває там, ніби у результаті покарання, в той час як Стівен – для самоствердження. Недаремно Дебора і її батько, Барней Келлі, стають втіленням диявольського для Роджека, натомість співачка Шеррі – еманція божественного, сам Роджек – десь посередині. Як пояснював письменник: „Це було бачення Роджека. До тої міри, якщо

читач симпатизує Роджеку, це буде його (читача – *Є. Л.*) бачення. До тої міри, якщо читач вирішує, що Роджек є абсурдним героєм, він (читач – *Є. Л.*) не буде згідним з таким поглядом. Та навіть якщо припустити, що точка зору Роджека мала щось спільне з *моїм* поглядом на персонажів, звичайно ж, я намагався створити Дебору складнішою крізь призму добра і зла, ніж Барнея Келлі. Припускалося, що Барней Келлі був центром зла у книзі” [6, с. 209]. Зрештою, натяк на те, що багатій Келлі намісник сатани, автор робить за допомогою анімальних образів. На родинному гербі Мангаравіді і Кофлінів зображено лева і змію, а це ті тварини в образі яких у Біблії в негативному значенні згадується Люцифер. Дихотомію „лев-пекло” зустрічаємо у „Божественній комедії” Данте, у „Втраченому раї” Дж. Мільтона тощо. Образи тварин автор використовує і для опису Роджекових уявлень про страх. Наприклад, він порівнює себе з лисицею, яку загнано у глухий кут мисливськими собаками-переслідувачами [7, с. 70], коли разом з інспекторами їде у відділок давати свідчення і де його знову чекатиме „страх”.

Центральна тема роману – „достоєвщина”, тема злочину і покарання, але у Н. Мейлера вона набуває іншого звучання, ніж у російського класика. Мейлерівський „Раскольников” вбиває дружину і звільняється від тиранії сваволі останньої. Епізод з убивством Дебори інколи порівнюють з кульмінаційним моментом на пляжі повісті „Сторонній” А. Камю. „Двері лиха”, які відчинив Мерсо п’ятьма пострілами в араба, спробував відкрити і Стівен. Результат вчинку обох, що відзначає Дж. Коткін [8, с. 206], це шлях до творення нової ідентичності, яка у випадку Роджека пов’язана з досягненням катарсису через вбивство. Соціальний антагонізм, втілений автором в образах Стівена Роджека і Дебори Келлі, набуває нового значення, коли „злочин” Роджека розглядати як маніхейство, боротьбу добра зі злом. Н. Мейлер по-своєму трактує діалектику добра і зла при цьому основна екзистенціальна засада цього методу – вибір, моральний для одних й аморальний для інших, є спільною для екзистенціальноналаштованих митців.

Мейлерівський екзистенціалізм у романі „Американська мрія” за своєю академічною сутністю майже цілковито сартризм. Письменник вказував на те, що коріння екзистенціалізму в атеїстичних філософах, таких як Ж.-П. Сартр, тому він (екзистенціалізм – *Є. Л.*) часто звернений до абсурду. Н. Мейлер наголошував: „За Сартром, ми повинні діяти так, ніби є мета навіть якщо ми знаємо, що її немає. Це стало головним концептом екзистенціалізму в Америці. Але не моїм. Я екзистенціаліст, який вірить, що Бог і Диявол у стані війни. Подібно Сартру з його атеїзмом, я висуюю твердження про цілковиту визначеність, яка водночас ґрунтується на неспроможності її підтвердити” [6, с. 213]. Дослідник Р. Лейст [10] схильний розцінювати роман „Американська мрія” як мейлерівський сартризм у дії: у художній формі автор

послугується постулатами на кшталт „існування передує сутності”, „буття-для-себе”, „самосвідомість” і „ніщо”, „проект”. Естетика хіпстеризму, яку американський прозаїк формував ще у попередніх своїх художніх творах, в „Американській мрії” відображена крізь призму сартрівського постулату „людина – це проект”. Роджеку доводиться постійно себе формувати: злочинець-втікач від правосуддя, закоханий вдівець тощо.

Тематичні паралелі з повістю „Сторонній” не обмежуються лише використанням вбивства у фабулі чи опису наслідків вчиненого. Передусім, це занурення у складний внутрішній світ Роджека, який досить сюрреалістичний. Як зазначає Е. Вілсон [9, с. 59], мета Мейлера полягала в тому, щоб читачі не просто зрозуміли Стівена, а схвалили його позицію, моральну поведінку, вчинки. Якщо у „Сторонньому” Мерсо байдуже ставиться до слів Марі про кохання, то у романі „Американська мрія” любов, кохання як естетичні принципи доведені до рівня інцесту, вбивства, грошей.

Наратор у романі гомодієгетичний, так само як, наприклад, у повісті „Падіння”. Мовлення Роджека, як і Скаргона, спрямоване на власний осуд, засудження, огиду до „Я” минулого і спроба змінити „Я” теперішнє. Воно рясногранне, з превалюванням значної кількості метафор у вигляді порівнянь. На думку Б. Вебера [5], у Роджека більше спільного з героями епохи романтизму, ніж з антигероями сучасників автора С. Беллоу, Б. Маламуда, Р. Райта. Своєю чергою, коріння романтичного простежується і в іншого екзистенційного героя, у Мерсо („Сторонній”), стан відчуження якого є результатом прозріння екзистенції, втратою пріоритетів.

Роман містить автобіографічні мотиви: як і автор, антигерой роману Роджек воював у Другій світовій війні, став конгресменом (Н. Мейлер балотувався на мера), Роджек у пориві люті, одержимості вбиває дружину (Н. Мейлер, одружений шість разів, поранив ножом свою другу жінку), Роджеку 44 роки, Н. Мейлеру на момент написання роману – 41 тощо. В одному із інтерв'ю, присвяченому появі роману, письменник сказав: „Я хотів показати людину, яка дуже відповідала моему поколінню і взагалі була мого типу. Коли хтось пише від першої особи, прийнятно мати героя, який достатньо близький тобі, скажімо, як Фредерік Генрі близький Хемінгвею, хоча, звичайно, не однаковий у поведінці” [6, с. 101 – 102].

М. Бахтін визначив мотиви, що задіяні у розробці сюжету: зустріч – прощання, втрата – знаходження, пошуки – знаходження, впізнавання – невпізнавання та ін. У романі усі події відбуваються довкола жінки. Для прикладу, убивство Дебори: Роджек спочатку її душить, потім, будучи ще очманілим, спускається вниз, помічає, що покоївка дружини мастурбує, навалюється на неї, а жінка не противиться. Коли все закінчується, повертається нагору, викидає дружину з вікна, імітуючи її самогубство. Далі починається калейдоскоп

випадковостей: інспекторам Стівен пояснює, що однією з причин нещастя слугувала нав'язлива ідея дружини, що вона зла і розпусна, хвора на рак. Представники закону не вірять, забирають його у відділок для офіційного протоколу.

Інспектор зазначає: „Роджеку, вам ще поталанило, що ніхто серйозно не постраждав, коли зіткнулося п'ять машин. Якби кого-небудь убило, ми змогли б нависити на вас смерть дружини <...> І справді, над цим боком справи я чомусь не замислювався. Зрештою, це не було частиною мого плану спричинити аварію п'яти машин” [7, с. 73]. Найцікавіше відбулося далі. Другий інспектор, який одразу ж не повірив в історію про самогубство, саркастично мовить: „Інколи мені здається, що цим містом управляє якийсь прихований маніяк. І він влаштовує збіги. Наприклад, ваша дружина викидається з вікна. Через рак, як ви стверджуєте. Та через те, що вона впала, п'ять машин потрапляє в аварію на Іст-рівер-драйв. І хто ж сидить в одній з них, як не дядечко Гануччі <...> Він хрещений батько <...> У нас вже 2 роки є постанова Верховного суду на його арешт, але він то у Лас-Вегасі, то у Маямі <...> І ось сьогодні ми його беремо <...> Тому що він забобонний <...> Перед ним лежить мертва жінка, і вона прокляне його, якщо він втече <...> Це погано відіб'ється на його раковій пухлині <...> Погляньте, що виходить: у вашої дружини, якщо вірити вам, був рак, а дядечко Гануччі прогнів від нього наскрізь” [7, с. 77]. Як пояснював автор, у романі він ілюстрував одну із його численних концепцій – теорію про одночасне зростання драматизму у творі із інтенсивністю появи збігів: „Ви можете їх змінити. Можете сказати, що збіг не відбудеться, доки події не стануть драматичними. Я думаю, для цього є підстава. Якщо ви вірите у Богів і Дияволів <...> чому б їм не мати відношення до того, коли відбуваються важливі події? Чому Богу і Дияволу не мати власного відділку з брудних жартів? Тобто розцінювати їх ніби як високу прибудову ЦРУ” [6, с. 210].

З іншого боку, використання збігів як свідчення існування абсурду, є віртуозною грою письменників у „сценаристів” свого життя, намагання переконатися у потрібності Справі. Для Сартра та багатьох інших – це становить потребу організувати слова у причинно-наслідковий зв'язок, який вербалізує „хаос” як систему, що функціонує через наявність „випадковостей”.

Звичайно, що аналіз роману „Американська мрія” не вичерпується зазначеними позиціями. Але інтенції його наступного дослідження крізь призму екзистенціальної естетики необхідно продовжувати окреслювати. З часу своєї появи твір неодноразово привертав увагу дослідників-експертів. Як правило, відгуки на нього були негативними, що сприяло, мабуть, появі слів Н. Мейлера про роман, як найкращий його витвір. „Американська мрія” є свідченням яскравого поетичного мовлення Мейлера-стиліста, одним із прикладів відсутності авторської оцінки вчинків героїв (що є типовим для літератури екзистенціальної орієнтації),

цікавою, але водночас складною для сприйняття історією про „людину-у-ситуації”.

**Список використаної літератури**

**1. Kelly D.** Existentialism / David Kelly // Literary Movements for Students : Presenting Analysis, Context, and Criticism on Commonly Studied Literary Movements : Second Edition, Volume 1 / [proj. ed. I. M. Milne]. – Gale Cengage Learning, 2009. – Pp. 222 – 252. **2. Finkelstein S.** Existentialism and Alienation in American Literature / Sidney Finkelstein. – New York : International Publishers, 1965. – 314 pgs. **3. Денисова Т. Н.** Экзистенциализм и современный американский роман / Тамара Наумовна Денисова. – К. : Наук. думка, 1985. – 245 с. **4. Заманская В. В.** Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границе столетий : учебное пособие / В. В. Заманская. – М. : Флинта : Наука, 2002. – 304 с. **5. Weber Br.** A Fear of Dying : Norman Mailer’s an American Dream [Електронний ресурс] / Brom Weber // Hollins Critic. – 1965. – Vol. 2, No. 3. – Режим доступу : [www.questia.com/library/1G1-133025781/a-fear-of-dying-norman-mailer-s-an-american-dream](http://www.questia.com/library/1G1-133025781/a-fear-of-dying-norman-mailer-s-an-american-dream). **6. Conversations** with Norman Mailer / [ed. by J. Michael Lennon]. – Jackson, MS : University Press of Mississippi, 1988. – 396 pgs. **7. Mailer N.** An American Dream : [novel] / Norman Mailer. – London : Flamingo, 1994. – 238 p. – (Flamingo Modern Classic). **8. Cotkin G.** Existential America / George Cotkin. – Baltimore, Maryland : Johns Hopkins University Press, 2003. – 368 pgs. **9. Wilson A.** Norman Mailer : An American Aesthetic / Andrew Wilson. – Bern : Peter Lang Publishing, 2008. – 272 pgs. **10. Laist R.** An American Dream : American Existentialism [Електронний ресурс] / Randy Laist // The Mailer Review. – 2009. – Vol. 3, No. 1. – Режим доступу : [www.highbeam.com/doc/1G1-214528349.html](http://www.highbeam.com/doc/1G1-214528349.html).

**Лепьохін Є. О. Роман „Американська мрія” Нормана Мейлера як один із взірців американського естетичного екзистенціалізму**

У статті здійснено аналіз роману Н. Мейлера „Американська мрія” з метою доведення його приналежності до літератури екзистенціалізму. Використано ключові екзистенціалістські категорії „проект”, „людина”, „випадковість”. Доведено, що митець слова змальовує людину, як і інші письменники екзистенціальної орієнтації, у пошуках власного буття.

*Ключові слова:* роман, автор, сартризм, екзистенціалізм, збіг, мотив.

**Лепехин Е. О. Роман „Американская мечта” Нормана Мейлера как один из примеров американского эстетического экзистенциализма**

В статье выполнен анализ романа Н. Мейлера „Американская мечта” на предмет его принадлежности к экзистенциальной литературе. Используются ключевые экзистенциальные категории „проект”, „человек”, „случайность”. Доказано, что художник слова описывает человека, как и другие писатели экзистенциальной ориентации, в поисках собственного бытия.

*Ключевые слова:* роман, автор, сартризм, экзистенциализм, совпадение, мотив.

**Lepyokhin Ye. O. Norman Mailer’s novel „An American Dream” as an example of the American aesthetic existentialism**

In the article the comparative analysis of the novel „An American Dream” by N. Mailer has been done as to its adherence to the tenets of the existential literature. The key existential notions have been used „project”, „man”, „contingency”. It has been proved that the author like other existentialists describes human being in the search of his entity.

*Key words:* novel, author, sartrism, existentialism, contingency, motive.

Стаття надійшла до редакції 07.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Козлик І. В.

УДК 821.111-94.09

**Д. В. Новохатский**

**АЛЬТЕРНАТИВНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРИРОДА РОМАНА  
РОБЕРТА ХАРРИСА „ФАТЕРЛАНД”**

Альтернативная история находится на стыке отраслей гуманитарного знания – истории, философии, социологии, где сложилась определенная традиция трактовки альтернативно-исторических теорий [1];[5]. В то же время работ, посвященных литературной специфике альтернативно-исторических произведений, мало: среди исследований последних лет выделяется статья С. Козловой [3]; иногда проблемы альтернативной истории рассматриваются в общем контексте осмысления истории в современном литературном процессе. За рубежом



литературная альтернативная история привлекает гораздо большее внимание ученых (монография К. Хеллексон [7] и др.).

В отечественном литературоведении практически отсутствуют как работы, посвященные анализу и интерпретации конкретных альтернативно-исторических произведений, так и исследования, ставящие перед собой более глобальную задачу, – выявление места художественной альтернативной истории в системе литературных жанров и родов, сущности ее связей с документальной литературой. Конкретно анализу романа „Фатерланд” в контексте его жанровой принадлежности посвящена статья Г. Ишимбаевой „Фатерланд” Р. Харриса: антиутопия или альтернативно-исторический роман?” [2], исследование Б. Фассбендера [6], однако очевидно, что как сам роман, так и в целом альтернативно-историческая художественная литература исследованы недостаточно. Цель данной статьи – на примере романа Дж. Харриса „Фатерланд” показать ряд типичных особенностей альтернативно-исторической художественной литературы.

Роман „Фатерланд” вышел в свет в 1992 г., и сразу стал бестселлером: было продано более миллиона экземпляров, роман был переведен на двадцать пять языков, а через два года, в 1994 г., был экранизирован. Успех „Фатерланда” показателен для альтернативно-исторической литературы, расцвет которой не случайно пришелся на эпоху доминирования постмодерна: тотальное сомнение затронуло не только сферу аксиологии, но и осмысление объективности исторического процесса. Схема альтернативной истории, задающей вопросом „А что могло бы быть, если...?”, идеально укладывается в рамки постмодернистской парадигмы мышления. Кроме того, коммерческий успех подчеркивает пограничное положение альтернативно-исторической литературы, которая (в рамках постулатов постмодернизма) находится на пересечении массовой и элитарной литературы, с характерным в таком случае двойным кодированием.

В „Фатерланде” массовый код очевиден с первых страниц. Прежде всего, он проявляется в жанре произведения: „Фатерланд” – классический детектив американского типа с точки зрения как композиции, так и содержания. В типично детективной манере экспозицией повествования является обнаружение неизвестного тела без каких-либо улик преступления, после чего начинает разворачиваться цепочка, на первый взгляд, не связанных между собой событий: обнаружение тела – идентификация личности погибшего – серия подобных алогичных внешне преступлений – раскрытие глобального заговора, четко выявляющего логику связей между жертвами – развязка. В романе присутствуют два обязательных, шаблонных для массового детектива, элемента – запретная любовная связь и предательство ближайшего друга.

Во многом шаблонным оказывается набор персонажей романа: прежде всего, это честный инспектор Ксавьер Марш, обладающий

острым аналитическим умом, но продвигаться по карьерной лестнице которому не позволяет не вполне уживчивый характер. Как и полагается данному типу героя массовой культуры, Марш разведен, и бывшая жена ограничивает его общение с ребенком. В традиции детектива, заложенной еще историями о Шерлоке Холмсе и Эркюле Пуаро, протагониста-детектива сопровождает неуклюжий помощник-тугодум. Эту роль в романе играет Макс Йегер, коллега по криминальному отделу, помогающий по мере возможности нелегальным расследованиям Марша. Роль Йегера модифицируется под воздействием американской массовой культуры (прежде всего, кинематографической), и он выполняет функцию осведомителя и предателя, сообщающего в органы о каждом шаге своего товарища.

Важной особенностью „Фатерланда” является характерная для детектива атмосфера „саспенса”, в которой шаблонность ситуаций и типажей героев сочетается с увлекательным сюжетом, загадки которого не раскрываются полностью до самого финала повествования. Показателен образ Шарлотты Магуйар – дерзкой молодой журналистки из Америки, приехавшей в долгосрочную командировку в Берлин. С одной стороны, это распространенный в массовой культуре образ безапелляционной карьеристки, стремящейся сделать себе имя на сенсационном материале. В то же время, роль Магуйар в цепочке преступлений и сущность ее любовной связи с протагонистом остаются нераскрытыми: в финальных сценах читатель видит Магуйар „глазами” Ксавьера Марша, однако индикаторов того, насколько его представление о ее действиях после их расставания соответствует действительности, нет. Вариант развязки, в котором Шарлотта – тайный агент немецких служб, также имеет право на существование.

Последовательное проявление массового кода в „Фатерланде” демонстрирует одну из основных особенностей альтернативно-исторической литературы: читатель может вполне освоить текст без тщательного анализа исторических или культурологических деталей. При „массовом” прочтении основу текста романа составляет набор штампов, которые мало зависят от конкретного наполнения рамочного повествования и не требуют большой интеллектуальной работы. Так, едва Шарлотта Магуйар появляется на страницах романа, можно определенно сказать, что между ней и Маршем возникнет связь, Йегер вызывает подозрения в своей лояльности с самого начала книги и т.п.

Элитарный код „Фатерланда” раскрывается только при анализе сюжета в контексте исторической эпохи, изображенной в романе: таинственные убийства, причину которых пытается найти следователь Марш, разворачиваются в альтернативно-историческом мире, в котором Германия победила во Второй мировой войне, и в романе изображен мир развитого фашизма.

В классических исторических и современных псевдоисторических романах динамический „массовый” сюжет, подобный сюжету

“Фатерланда”, разворачивается на фоне реально имевших место или выдаваемых за таковые событий. Приключенческая или детективная интрига помогает объединить документально засвидетельствованные факты, характеризующие определенную эпоху, и авторский вымысел, создавая целостную ткань текста. При этом еще со времен В. Скотта, в историческом романе судьба героев оказывается тесно переплетенной с важными историческими событиями в переломной точке истории: возвращение Ричарда Львиное Сердце в Англию („Айвенго”), пленение Людовика XI Карлом Бургундским („Квентин Дорвард”), война Алой и Белой Розы („Черная стрела” Р. Стивенсона) и т.п. Ритм повествования и развертывающаяся интрига напрямую зависят от темпа фактически имевших место исторических событий, и сам переломный момент обычно является для исторического романа настоящим временем.

В альтернативно-историческом произведении переломным моментом является точка бифуркации пространства, после которой история начинает идти по пути, отличному от реально-исторического. Степень соотнесенности альтернативной и исторической реальности может быть различной: от резкого различия до практически полного соответствия, когда на альтернативную природу художественной реальности указывают лишь некоторые детали. В „Фатерланде” очевидна типичная особенность альтернативно-исторических романов: в отличие от исторических произведений, в них переломный момент действительности находится в прошлом, и художественная реальность погружает читателя в последствия этого перелома, часто достаточно отдаленные.

В романе Р. Харриса действие отнесено к 1964 г., тогда как окончательное расхождение с объективной реальностью датируется 1944 г., когда СССР капитулировал, и Германская империя расширилась вплоть до Урала. Наиболее яркое проявление бифуркации пространства в книге – это, конечно, собственно победа Германии во Второй мировой войне, однако этой победе предшествует ряд важных событий, не соответствующих фактической истории и не связанных между собой причинно-следственными связями: Рейнхард Гейдрих переживает покушение 1942 г. и впоследствии назначен главой СС, президентом США становится Джозеф Кеннеди (отец реально ставшего президентом Джона Кеннеди), Германия удачно проводит план „Блау” по оккупации Кавказа, что провоцирует поражение СССР в Сталинградской битве. Эти три ничем не мотивированных события, каждое по отдельности и в то же время все в комплексе, определяют ход последующей истории в альтернативном художественном мире произведения (распад СССР, испытание атомной бомбы, возвращение Эдуарда VIII на английский трон и превращение Великобритании в союзника Германии и т. п.). Такую точку бифуркации можно назвать распыленной или дисперсной, т. к. выделить доминантное событие по отношению к остальным невозможно.

Важной особенностью точки бифуркации в „Фатерланде” (как и в большинстве альтернативно-исторических произведений) является ее немотивированность: автор не объясняет, что позволило Гейдриху выжить или Джозефу Кеннеди выиграть президентские выборы. Так реализуется основополагающая для альтернативной истории концепция нелинейности исторического развития. Как замечает исследователь философии истории В. Нехамкин, „между предположением, задаваемым конструкцией „если бы”, и выдвигаемой на его основе гипотезой никаких доказательств нет” [5, с. 18]. Данное замечание релевантно в исторической науке, требующей четкого анализа задокументированных фактов, однако „Фатерланд” – роман монопространственного типа, т. е. художественная реальность, в которой происходят события, представлена как единственно возможная, и, что важно, исторически имевшая место. Соответственно, одной из ведущих характеристик „Фатерланда”, как и в целом альтернативно-исторической литературы, является псевдодокументальность.

Знакомство читателя с *якобы* документальными фактами обычно требует от автора отхода от собственно событийной канвы произведения, так как отдельных фактов альтернативной реальности, раскрываемых в диалогах персонажей произведения, недостаточно для создания целостной картины иного мира. Чаще всего она складывается в пространственных авторских отступлениях или в размышлениях протагониста (в случае „Фатерланда” используются оба способа), причем для адекватного восприятия произведения эти сведения приводятся буквально на первых страницах произведения (в „Фатерланде” – часть вторая), и далее в тексте воспринимаются как данность.

Альтернативно-исторический роман, как и собственно исторический, сочетает в себе документальное и художественное начала. Показателен тот факт, что в „Фатерланде” альтернативная история Второй мировой войны изначально мало соотносится с массовым сюжетом и лишь создает внешний экзотический антураж стандартной детективной истории (следователь Марш – работник СС, ход расследования определяется соперничеством между различными немецкими спецслужбами), но в ходе развития интриги становится сущностью действия. Развязка романа также напрямую зависит от реалий альтернативного мира „Фатерланда”.

В „Фатерланде” система персонажей сочетает в себе вымышленные (Марш, Йегер, Магуайр) и реальные исторические личности (прежде всего, Артур Небе и Одило Глобочник, хотя упоминаются Гитлер, Гиммлер и другие представители элиты фашистской Германии), но в отличие от исторического романа, где фантазия автора в отношении реальных личностей является необходимым условием создания художественного произведения, но жестко ограничена документально зафиксированными историческими фактами, автор альтернативно-исторического романа более свободен: он

сам творит новую историю, изменяя соответствующим образом объективную реальность. Как утверждает Г. Ишимбаева, „писатель экспериментирует с историческими личностями, переписывая в соответствии со своим замыслом их реальные судьбы. Все они в пространстве книги живут вымышленной жизнью” [2].

О. Глобочник и А. Небе вошли в историю как активные борцы за окончательное решение „еврейского вопроса” как в самой Германии, так и на оккупированных восточных территориях, но в романе Р. Харриса Глобочник и Небе превратились в антагонистов, чьи характеры определяются их отношением к протагонисту – Маршу: Глобочник – организатор и исполнитель убийств, которому неудобна деятельность следователя, представлен как кровожадный бесчеловечный садист, тогда как образ Небе в „Фатерланде” весьма далек от исторического оригинала: старый фашист, защищающий не столько Марша, сколько интересы своего ведомства, наделен гораздо более привлекательными чертами. Ни Небе, ни Глобочник не выходят за рамки классических для массовой литературы ролей Злодея и Помощника Героя, но именно через эти два образа автор выводит сюжетную линию на центральную проблему романа – холокост, провозглашенный официальной политикой Германии после Ванзейской конференции 1942 г.

Исследовательница А. Перри в своей статье [8] прямо называет „Фатерланд” одним из романов, посвященных трагедии холокоста. Действительно, Ванзейская конференция и истребление евреев являются центральными элементами элитарного кода „Фатерланда”, и именно осмысление этой трагедии лежит в основе идеи романа. Убийства немецких высокопоставленных лиц, которые пытается раскрыть Марш, совершены немецкими спецслужбами накануне визита американского президента, чтобы окончательно „решить вопрос” и навсегда скрыть улики военного преступления. Центральная интрига массового кода раскрывается уже в середине романа: известна причина убийств, сущность связи между жертвами и обстоятельства их гибели. Однако перед элитарным читателем ставится другая загадка: действительно ли население Германии не подозревало о масштабах военных преступлений и о существовании лагерей смерти? Прямой ответ на этот вопрос в „Фатерланде” отсутствует, хотя финальная сцена романа, изображающая Марша посреди руин концентрационного лагеря, свидетельствует, что во вселенной „Фатерланда” фашистское руководство намеренно обманывало собственное население. Это предположение, а также тайное соглашение о разделе ценностей, принадлежавших евреям, заключенное участниками Ванзейской конференции, вносят в сюжет книги криптоисторические элементы.

К. Хеллксон отмечает, что „история параллельного мира также строится на генетической теории исторического процесса” [7, с. 47]. Действительно, любое альтернативно-историческое произведение основывается на осмыслении реального исторического процесса, анализе

наиболее важных тенденций развития исторических процессов, выделении доминантных и второстепенных векторов развития истории, причем именно в альтернативной истории субъективность авторского осмысления этих процессов наиболее очевидна. В „Фатерланде” неизбежным итогом Второй мировой войны представлено послевоенное соперничество сверхдержав, в котором место СССР в противостоянии Соединенным Штатам Америки занимает Германская империя, но взаимоотношения противоборствующих блоков протекают по тем же законам, что и реальная холодная война, определившая судьбу мира во второй половине XX столетия. Таким же неизбежным, по мнению автора, является надгосударственное объединение стран Европы, однако в „Фатерланде” аналогом Европейского союза является оккупация континента Германией. Б. Фассбендер замечает, что „сравнение Харрисом немецкой оккупации Европы с современным Европейским сообществом в немалой степени способствовало неприятию книги в Германии и на самом деле является одним из наиболее спорных моментов романа” [6, с. 244].

Вопрос о гласности истребления евреев вносит в структуру „Фатерланда” немаловажный элемент: по сути, книга строится по правилам классической антиутопии, что придает сюжету более элитарную окраску, лишает его изначального массово-развлекательного оттенка. Ксавьер Марш напоминает Уинстона Смита из романа Дж. Оруэлла „1984”: изначально тщательно подавляющий свое недовольство государственной системой, под воздействием любовной связи Марш находит в себе силы на настоящий бунт против государственной машины (самостоятельное расследование и связь с иностранкой), причем бунт Марша предшествует открытию им преступлений режима. Как утверждает Р. Красильников, „вся повествуемая история приобретает смысл только в связи с концовкой. В ней расставляются смысловые акценты; если этого не делает автор, это приходится делать самому читателю, особенно в случае открытого финала” [4, с. 121]. В „Фатерланде” финал формально открыт, так как Марш остается в живых, а Шарлотта (как уверен Марш) находится в безопасности, но общий ход сюжета не оставляет сомнений в трагической развязке романа и поражении главного героя.

Вопрос, вынесенный Г. Ишимбаевой в заглавие статьи [2] („антиутопия или альтернативно-исторический роман”) не вполне корректен, так как первое определение не исключает второе. Как замечает С. Козлова, „аксиология социальной фантастики получила выражение в ее жанровой типологии: утопия, антиутопия, дистопия, атопия. Критики, пишущие об альтернативно-исторической прозе, избегают этой терминологии, будто бы изжившей себя <...> но выбор другой истории в конечном счете делается на основе авторского предпочтения из набора известных социальных моделей” [3, с. 76]. На примере „Фатерланда” очевидно, что альтернативно-исторический

роман – это макрожанр, могущий включать в себя элементы совершенно различных жанров: детектива, криптоистории, антиутопии, органично взаимодействующих в рамках альтернативно-исторической художественной реальности произведения.

### **Список использованной литературы**

**1. Жиряков О. Ю.** Використання метода альтернативної історії у сучасній російській історіографії другої світової війни / О. Ю. Жиряков // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського : Збірник наукових праць. – Вип. 3.32 : Історичні науки. – Миколаїв : МНУ, 2012. – С. 222 – 229. **2. Ишимбаева Г.** „Фатерланд” Р. Харриса : антиутопия или альтернативно-исторический роман? [Электронный ресурс] / Г. Ишимбаева // Бельские просторы. – 2007. – Режим доступа : [http://www.hrono.ru/text/2008/ishim01\\_08.html](http://www.hrono.ru/text/2008/ishim01_08.html). **3. Козлова С. М.** Альтернативы прошлого и будущего России в современной отечественной прозе / С. М. Козлова // Вестник Томского государственного университета. Филология . – 2008. – № 3 (4). – С. 73 – 81. **4. Красильников Р. Л.** Танатологические концовки в рассказах Ф. Сологуба / Р. П. Красильников // Вестник Российского государственного университета им. Канта. – 2010. – Вып. 8. – С. 121 – 126. **5. Нехамкин В. А.** Альтернативы прошлого в философии истории : теоретико-методологический анализ : автореф. диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук : спец. 09.00.11 – „Социальная философия” / В. А. Нехамкин. – М. : МГТУ им. Баумана, 2008. – 35 с. **6. Fassbender B.** A Novel, Germany’s Past, and the Dilemmas of Civilized Germans / Bardo Fassbender // Contemporary Review. – Vol. 265. – № 1546. – November 1994. – P. 236 – 246. **7. Hellekson K.** The Alternate History : Refiguring Historical Time / Karin Hellekson. – Kent, OH : Kent University Press, 2001. – 144 p. **8. Perry A.** Idioms for the Unrepresentable : Post-War Fiction and the Shoah [Текст] / Ann Perry // Journal of European Studies. – Vol. 27. – № 4. – December 1997. – P. 417 – 432.

### **Новохатський Д. В. Альтернативно-історична природа роману Роберта Харріса „Фатерланд”**

У статті роман „Фатерланд” проаналізовано в цілісному контексті альтернативно-історичної художньої літератури про Другу світову війну, показано специфіку поєднання в романі масового та елітарного кодів, основні особливості художнього жанру альтернативної історії. З’ясовано, що детективну лінію роману побудовано на штампах масової культури, тоді як історичне питання, яке осмислюється у творі, – сприйняття голокосту населенням фашистської Німеччини. Проаналізовано наявні в романі елементи криптоісторії та антиутопії.

*Ключові слова:* альтернативна історія, Друга світова війна, біфуркація, подвійне кодування, голокост.

**Новохатский Д. В. Альтернативно-историческая природа романа Роберта Харриса „Фатерланд”**

В статье роман „Фатерланд” анализируется в целостном контексте альтернативно-исторической литературы о Второй мировой войне, показана специфика соединения в романе массового и элитарного кодов, основные особенности художественного жанра альтернативной истории. Выяснено, что детективная линия романа построена на штампах массовой культуры, тогда как исторический вопрос, который осмысливается в произведении, – восприятие холокоста населением фашистской Германии. Проанализированы содержащиеся в романе элементы криптоистории и антиутопии.

*Ключевые слова:* альтернативная история, Вторая мировая война, біфуркація, двойной код, холокост.

**Novokhatskyi D. V. Alternate History in Robert Harris’s Novel „Fatherland”**

In the article Robert Harris’s novel „Fatherland” is analysed in the context of alternate history literature about the Second World War. The peculiarities of joining mass and elite codes in the novel as well as main features of alternate history literary genre are shown. The detective line of the novel embodies multiple clichés of mass culture whereas the main historical problem aroused in the novel is the Holocaust reception by rank-and-file Germans under the Nazi regime. The novel includes elements of secret history and dystopia which were analysed.

*Key words:* alternate history, WW II, bifurcation, double coding, Holocaust.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., доц. Галич А. О.



УДК 821.134.2 – 31.09+929 Делібес

**А. С. Руденко**

**ВНУТРІШНЯ МОВА АБО „ПОТІК СВІДОМОСТІ”  
ЯК ОДНА З ЦЕНТРАЛЬНИХ ФОРМ ЗОБРАЖЕННЯ ДІЙСНОСТІ  
В РОМАНІ М. ДЕЛІБЕСА „П’ЯТЬ ГОДИН З МАРІО”**

За всіх часів розвитку та існування літератури митців цікавило не тільки те, що герой робить і говорить, але й те, що він думає. Тільки звернення до думок людини розкриває пружину його дій і речей, їхню причину й справжнє призначення. Авторіві необхідно проникнути до „внутрішньої кухні” героя, що визначає всі аспекти його діяльності. Коли автор повністю, як у діалозі, відчужується, надаючи героєві самому викладати свої думки, створюється ефект їхньої вірогідності, безпосередньої участі читача в розумовому процесі, тобто причетності до емоційно-психологічного, внутрішнього життя персонажа [2, с. 161].

Проникнення до „внутрішньої кухні”, „лабораторії”, „секретного штабу” літературного героя відбувається повною мірою завдяки використанню такої форми оповіді, як внутрішня мова або „потік свідомості”.

Такий феномен як внутрішня мова або „потік свідомості” можна розглядати одночасно з декількох позицій: з погляду психології як особливий вид психічної діяльності, а також з погляду теорії інтерпретації художнього тексту, що представляє для нас особливий інтерес у межах даного дослідження. Поняття „потік свідомості” запозичено із психології, звичайно ототожнюється з „внутрішнім монологом”.

У літературі під „потокком свідомості” розуміють прийом зображення людської психіки прямо „зсередини”, як складного й плинного процесу”. Таким чином, „потік свідомості” зображує внутрішній світ особистості у всій її складності й різноманітті. У літературі „потік свідомості” – це художній метод, особлива техніка, прийом, за допомогою якого досліджується й безпосередньо відтворюється внутрішній стан людини. Всі щирі переживання, асоціації, несвідомі імпульси, емоції відтворюються саме в тій послідовності й у тому вигляді, у якому вони з’являються на поверхні свідомості.

„Потік свідомості” в літературі являє собою особливу граничну форму внутрішнього монологу, де звичні причинно-наслідкові зв’язки порушені, які непросто відновити, інакше кажучи, це алогічний, ірраціональний монолог.

Переважно даний метод виявився і надалі розроблявся в текстах модерністського напрямку, оскільки головним завданням модернізму було вираження суб'єктивного стану героя.

У реалістичній літературі ХХ століття „потік свідомості” застосовується як прийом зображення внутрішнього стану героя, як інструмент дослідження психіки людини, а також, що є вкрай важливим, як ефективний засіб розуміння об'єктивної дійсності.

Як і будь-яке явище, „потік свідомості” як літературний метод мав певні передумови загального характеру – злам у світовідчутті людей і в їхньому ставленні до дійсності. Таким чином, переворот у світогляді людини відбився на формах і способах зображення життя.

У цілому, питання внутрішньої мови або „потіку свідомості” неодноразово розглядалося в науковій літературі з погляду художнього прийому, що дозволяє об'єктивно відтворити навколишню дійсність, а також з погляду одного з „інструментів” у теорії інтерпретації художнього тексту. Дані аспекти висвітлені в роботах В. А. Кухаренка [2], Н. В. Тішуніної [4] та ін.

Слід зазначити, що до даної форми зображення дійсності зверталися багато класиків: в англійській літературі – В. Вульф, Дж. Джойс; у французькій літературі – М. Пруст, у російській – яскравим представником є Ф. М. Достоевський, а щодо іспанської літератури, можна віділити такого вагомого письменника, як Мігель Делібес – одну з найяскравіших фігур іспанської літератури ХХ століття, володаря багатьох літературних премій, автора численних безсмертних творів.

Слід зазначити, що на сьогоднішній день інтерес до іспаномовної літератури зростає, оскільки вивчення мови й культури країни має масовий характер. Це, в свою чергу, обумовлює актуальність як лінгвістичних, так і літературних досліджень. Щодо творчості М. Делібеса, слід зазначити, що вона є мало вивченою у вітчизняній та російській науковій літературі. Таким чином, враховуючи вищевикладене, ми звертаємося до роману М. Делібеса „П'ять годин з Маріо”.

Мета нашої роботи – розглянути й визначити, наскільки ефективною формою зображення внутрішнього стану героя й навколишньої дійсності є внутрішня мова або „потік свідомості” на прикладі роману М. Делібеса „П'ять годин з Маріо”.

У зазначеній статті було звернено увагу на іспанську літературу, а відповідно, більшою мірою, на життєвий досвід (історію, соціально-економічні, культурні умови) і особливості світовідчуття іспанського народу.

„П'ять годин з Маріо” – це роман, який представляє переламний момент у розвитку сучасної держави на прикладі покоління кінця ХІХ – початку ХХ ст. Узятю невеликий історичний проміжок, але важливий, оскільки саме на початку ХХ століття, особливо в 30-ті рр., Іспанія переживає численні громадянські війни, державні перевороти, що

спричиняє серйозні зміни у світогляді людей, змінюючи пріоритети й цінності.

Даний твір було обрано не випадково, оскільки особлива його цінність полягає в специфіці побудови та форми оповіді: роман побудовано на так званому „монодіалозі” головної героїні. Таким чином, в оповіданні практично виключена присутність автора, його критична оцінка; головною діючою особою, жертвою й одночасно суддею тих або інших обставин є персонаж, що за допомогою свого суб’єктивного сприйняття дає оцінку всьому, що відбувається, емоційно й безпосередньо коментуючи ситуацію. Відчуття присутності й співучасті неминуче, подібно тому, якби читачеві довелося „перекваліфікуватися” в слухача або безпосереднього учасника описуваної реальності. Внутрішня мова персонажа спрямована ніби на себе, і в той самий час на читача, змушуючи його приєднатися до потоку думок героя, аналізуючи ситуацію з його точки зору. Це викликає неоднозначне відчуття: з одного боку ситуація є ясною й зрозумілою, з іншого боку ускладнюється сприйняття того, що відбувається, оскільки пропонується „потік свідомості” не завжди співпадає з ходом і особливістю мислення читача. Але цей факт, здебільшого, тільки підігріває інтерес, оскільки ніколи не можна знати напевно, куди приведуть у результаті „завулки” чужої думки.

У своєму роман „П’ять годин з Маріо” М. Делібес повністю, без будь-якої претензії на участь передає право голосу головній героїні Кармен Сотильо. Кармен – жінка 44 років, яка раптово втрачає чоловіка. Ця смерть стає справжнім шоком для неї та її оточення. Потік бажаючих попрощатися з Маріо, її чоловіком, здається нескінченним, що підсилює її біль і збільшує горе: „Це були примари, уперті, липкі, вони впивалися в її руку, як п’явки. Або змушували її нахилитись ліворуч, потім праворуч...” [3, с. 3]. Мабуть, це є одна з небагатьох приміток автора. Подібні відступи з’являються на початку твору, де письменник уводить у курс подій, готуючи до стрімкого інформаційного потоку, певної емоційної напруги, а також наприкінці, логічно підсумовуючи все, що було висловлено, вимучено, виплакано героїнею, тим самим підводячи певний життєвий підсумок Кармен і Маріо як подружньої пари, а також як окремих членів суспільства.

Спочатку здається, що потік думок Кармен є хаотичним: спроба аналізу того, що відбувається, спогади минулого, вирішення гострих питань – сімейне безладдя, відсутність взаєморозуміння, прорахунки у вихованні дітей, неміцність приятельських відносин тощо. Насправді, це лише перше враження, оскільки саме через це письменник залучає читача до того, що відбувається, привчає його до особливості мислення Кармен, її неоднозначних, суб’єктивних висновків.

Кармен черпає теми для обговорення з чоловіком з його настільної книги, Біблії, що „...діє на нього плідно й заспокійливо” [3, с. 10]. Вона начебто робить останню спробу зрозуміти чоловіка,

обговорити з ним те, що раніше перебувало в тіні, не обговорювалося з тих або інших причин. Отже, письменник порушує одне з пікантних, суперечливих, тонких питань – обмеженість спілкування між подружжям (що було суспільною „нормою” на початку ХХ сторіччя).

Кожен із двадцяти семи розділів починається цитатою з Біблії, наприклад, перший розділ названо наступною цитатою: „Будинок і маєток – спадщина від батьків, а розумна дружина – від Господа” [3, с. 11]. Дану цитату можна було б інтерпретувати по-різному, але в Кармен із цього приводу є своя думка: „... що стосується тебе, любий, то, як на мене, тобі скаржитися не доводиться, ти маєш бути задоволений; щодо цього, між нами кажучи, доля тебе не скривдила – сам зізнайся, – жінку, що віддала тобі все життя і яка до того ж гарна собою, що робила дива із чотирма песетами, удень з вогнем не знайдеш, так і знай. А тепер починаються труднощі, і ти – бац! На все добре (як у першу ніч, пам’ятаєш?) – ідеш і залишаєш мене одну везти віз. Зрозумій мене вірно, адже я не скаржуся, іншим жінкам доводиться ще важче – взяти хоча б Трансі з трьома дітьми, адже це легко сказати! – але, правду кажучи, мене обурює те, що ти йдеш, не віддячивши мені за безсонні ночі, не сказавши жодного слова подяки, начебто все так і треба й саме собою розуміється...” [3, с. 11].

Як ми бачимо, Кармен не зменшує своїх заслуг, а навпаки, докоряє чоловікові його неуважністю і недостатньою вдячністю. Подібні думки не можуть не дивувати, особливо, враховуючи обставини. Саме так, неочікувано й суперечливо починається знайомство з Кармен і Маріо як подружньої пари та самостійних особистостей. Відразу стає зрозуміло, що в сімейному житті даних героїв не все було благополучно, а озвучене далі лише підтверджує подібні підозри: „... взяти хоча б Енкарну – вона твоя невістка, я знаю, – але після того, як помер Ельвіро, вона тобі проходу не давала, у цьому мене ніхто не переконає... ти думаєш, дурню ти отакий, що я забула, як вона притулялася до тебе в кіно, коли я сиділа попереду?...” [3, с. 12].

Так, особисті, а також суто жіночі докори Кармен є нескінченними, але серед них є й цілком обґрунтовані: „... а що потім було в Мадриді! Це весільна подорож! – це було нечуване приниження, ти зовсім мною зневажив, прямо тобі скажу: я навіть злякалася... тільки ти ліг і – „Надобраніч!” – наче ліг із поліцейським...” [3, с. 41].

Згодом Кармен неодноразово буде пригадувати Маріо цей вчинок, навіть багато років потому, маючи багатий досвід спільного життя. Як відомо, жіноча образа – це отрута, що роз’їдає зсередини, саме тому Кармен не може змиритися з цим навіть після смерті чоловіка.

Але незважаючи ні на що, у Маріо є виправдання, що навіть із вуст Кармен можна розцінити як вагому причину: „... ти тайвся навіть від своєї жіночки, а це є гірше за все; коли ж я почала наполягати, ти – ти великими літерами, саме як у твоїх книжках, друже мій: „Я БУВ ТАКИМ САМЕ НЕЗАЙМАНИМ, ЯК І ТИ, АЛЕ НЕ ТРЕБА ПОДЯКИ, У ЦЬОМУ

ВИННА МОЯ СОРОМ'ЯЗЛИВІСТЬ". Ну, як тобі це подобається?" [3, с. 42].

„Сором'язливість” або „делікатність”, саме так надалі письменник позначає цю рису героя, яка є абсолютно незрозумілою для Кармен, для неї це порожні слова, адже мова йде про любов, про інтимний бік життя подружжя. Її внутрішній зір здатний розрізняти лише „кольори веселки”, відтінків вона не сприймає.

„У двадцятому столітті все-таки можна любити, хоча це важко”, – Хто б це казав, тільки не ти! – поради давати ти здатний, а сам після того, як ми з тобою цілих три роки чекали, – „Надобраніч, до завтра” – а падре Фандо ще тлумачить про делікатність! – це просто смішно, це є зневага, от що це таке, нечувана зневага, я жінка, і добре знаю, що говорю: для жінки в тисячу разів є приємнішою брутальність, ніж подібне приниження, це вже крайня міра, Маріо...” [3, с. 90].

Кармен не шкодує „ніжних” слів, що підкреслює гіркоту й роздратованість від душевного тягара, що накопичився з часом. Це її останній шанс, але вона не поспішає каятися й просити пробачення. У неї є п'ять годин, останні п'ять годин, і вона не хоче витратити їх марно. Її ніхто не чує, крім Маріо, тому її душа відкривається, і потік думок, немов бурхлива гірська річка, поспішає подолати пороги часу, щоб встигнути сказати про головне.

М. Делібес ніяк не коментує думки Кармен, враження про неї формується винятково на основі сказаного. Спочатку вона шокує своєю неприкритою простотою, що межує з неуцтвом, потім виникає почуття, схоже на жалість, співчуття тощо. Таким чином, Кармен є суперечливим персонажем, що, як не дивно, дає їй можливість думати та висловлювати свої думки так, як їй заманеться. Мабуть, цим письменник намагається втілити в героїні всю суперечливість і неоднозначність людської натури, розкриваючи різноманітні дарування, вади, дурість та гідність, властиві людині. Якщо мислити більш глобально, то Кармен – більше ніж просто жінка, „чоловікова дружина”, окрема особистість, вона є втіленням середньостатистичного представника середнього класу, про що також говорить її ім'я (Кармен – типове жіноче ім'я середнього класу), тим самим підкреслюється стереотипне мислення, забобони її класу, її середовища. Маріо, у свою чергу, являє собою виняткового інтелігента, честолюбного ідеаліста, який прагне до справедливого вирішення суспільних та особистісних конфліктів.

Класова „прірва” проявляється в нерозумінні Кармен вчинків, прагнень, позицій щодо сімейного та суспільного життя Маріо. Маріо як щирий борець за справедливість зайнятий, як правило, вирішенням глобальних питань: його розум, воля, душа спрямовані до інших висот, ніж Кармен. Але було б несправедливо дорікати Кармен її неуцтвом або відсталістю. Її призначення є не менш важливим – зберігати сімейний спокій, виховувати дітей, займатися справами „приземленими”.

У цьому полягає один з найбільш важливих конфліктів твору. Протиставляючи представників різних класів, пов'язаних між собою міцними зв'язками, конфлікт загострюється: у вустах Кармен Маріо, що персоніфікує інтереси інтелігенції, піддається критиці, іноді безжалісній: „Конфлікт між смиренністю й корупцією ніхто вирішити не в силах”, – і це проблема! Більше я й чути не хочу! – ти стаєш нестерпним, друже мій милий: по-перше, ти пишеш свої талмуди, які ніхто не може читати, по-друге, ти мені з ними спокою не даєш, так що я прямо голову втратила, даю тобі слово, а коли я намагалася поговорити з тобою щодо грошей... або ще яких-небудь важливих справ, ти – „Мовчи”, – начебто це тебе не стосується! – мене обурює, що ти говориш тільки про те, що тобі до душі, і прикушуєш язичок, коли тобі це вигідно” [3, с. 63].

Також від Кармен часто можна почути: „не сперечайся зі мною”. Подібна фраза підкреслює її категоричність, визначаючи тим самим її психологічну настанову – єдине вірне розуміння правди – її власне.

Далі в ході своїх міркувань Кармен зовсім позбавляє Маріо будь-якого права на „творчу” діяльність, оскільки є переконаною в тому, що кожний повинен займатися виключно своєю справою, виконувати суворо визначені функції:

„Наш обов'язок – виявляти недоліки”, – ось як – сказав – припечатав, але ж чи не можна довідатися, хто тобі це доручив? Тобі доручили викладати, от ти й став викладачем, а для того, щоб викривати несправедливість існують інші судді, для того, щоб полегшувати горе – добродійність, а ви стаєте просто нестерпними зі своєю амбіцією... Хоч би раз висловилися ясно! Адже якщо селянам дати ліфт та опалення, то вони вже будуть не селянами, чи не так? – мені здається – може, я нічого в цьому не розумію, – це теж саме, що з бідняками: адже вони завжди будуть, таке життя, от що я скажу, а якщо таким є життя, то й не треба робити серйозний вигляд – що ще видумав!” [3, с. 65].

„... якби ти, замість того, щоб витратити стільки часу на ці ідіотські книжки, зайнявся б якою-небудь дійсно корисною справою – ну, наприклад, працював би в банку або ще де-нібудь, – ми б зажили інакше... друже мій милий, отже не сперечайся із мною, я від цього прямо на стіну лізу, із себе виходжу, я цілий день працюю, не покладаючи рук, а ти... сидиш у своєму кабінеті...” [3, с. 89 – 90].

Виходячи з даних коментарів, створюється достатньо неоднозначне враження щодо власної позиції автора. З одного боку, ми бачимо Кармен, а разом з нею цілий соціальний прошарок, що має свої принципи, свої відчуття правди й розуміння щодо ролі людини в суспільстві, з іншого боку – Маріо й інтелігенція, чия соціальна роль не проста – просвітницька: протистояти будь-яким ідейним невідповідностям, конструктивно критикувати й негайно діяти, обов'язково застосовуючи найбільш швидку та дієву зброю – слово. Таким чином, знову виникає конфлікт і вже не просто міжособистісний,

але міжкласовий. Продовжуючи дану думку, можна було б навести ще низку прикладів, що підтверджують вищесказане.

Лише на перший погляд роман може видатися безглуздим потоком свідомості головної героїні, але насправді це більше, ніж суб'єктивні уявлення щодо життя та багатьох його аспектів. Поєднавши в одному союзі таких протилежних, полярних особистостей, як Кармен і Маріо, М. Делібес майстерно розкриває найбільш складні та суперечливі питання.

Завдяки застосуванню такої форми оповіді, як внутрішня мова, письменник досягає найвищого ступеню втілення ідеї. Внутрішня мова або потік свідомості через суб'єктивну оцінку дійсності загострюють сприйняття поставлених письменником проблем. Внутрішня мова (монолог або монолог) як тонкий психологічний прийом дозволяє за допомогою проникнення у внутрішній світ героя визначити причину й сутність проблем, що порушуються автором, незважаючи на те, що, на перший погляд, причиново-наслідкові зв'язки можуть бути відсутніми. Особливість цього прийому (у межах даного твору) і полягає в тому, щоб з окремих, детально промальованих елементів, розкиданих хаотично й непослідовно, можна було скласти „мозаїку” або психологічний „портрет” героїв та їхньої реальності.

Таким чином, підводячи підсумки результатів даного дослідження, можна зробити висновок, що особлива цінність застосування даної форми оповіді полягає в тому, що автор, представляючи картину світу в реальних фарбах, дає читачеві можливість обмірковувати, досліджувати проблему, робити власні висновки, розвиваючи таким чином критичне мислення не тільки щодо самого літературного твору, але й щодо навколишньої дійсності. Так, письменник з самого початку дає можливість читачеві бути частиною подій, а тому й критично оцінювати ситуацію, проектуючи її на свій власний життєвий досвід, свою реальність.

Перспективним напрямом для подальших досліджень є поглиблене вивчення особливостей використання внутрішньої мови як форми зображення дійсності у творчості М. Делібеса.

#### **Список використаної літератури:**

- 1. Выготский Л. С.** Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1986.
- 2. Кухаренко В. А.** Интерпретация текста : [учебное пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 „Иностр. яз.”] / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
- 3. Делибес Мигель.** Мастера современной прозы / Мигель Делибес – М. : Прогресс, 1975 – с. 430.
- 4. Тишунина Н. В.** Интермодальность и постмодернистский дискурс: методологические аспекты литературоведения / Н. В. Тишунина // Актуальные проблемы литературы: комментарии к 20 веку. – Калининград, 2001. – С. 23 – 31.

**Руденко А. С. Внутрішня мова або „потік свідомості” як одна з центральних форм зображення дійсності в романі М. Делібеса „П’ять годин з Маріо”**

У статті досліджено питання використання внутрішньої мови або „потіку свідомості” як однієї з основних форм оповіді. У розвідці на прикладі роману М. Делібеса „П’ять годин з Маріо” було розглянуто й визначено, наскільки ефективною формою зображення внутрішнього стану героя та навколишньої дійсності є внутрішня мова, а також встановлено можливий вплив особового, суб’єктивного сприйняття реальності на формування об’єктивного сприйняття проблеми.

*Ключові слова:* літературознавство, інтерпретація художнього тексту, внутрішня мова, потік свідомості.

**Руденко А. С. Внутренняя речь или „поток сознания” как одна из центральных форм изображения действительности в романе М. Делибеса „Пять часов с Марио”**

В статье исследован вопрос использования внутренней речи или „потока сознания” как одной из основных форм повествования. В данном исследовании на примере романа М. Делибеса „Пять часов с Марио” было рассмотрено и определено, насколько эффективной формой изображения внутреннего состояния героя и окружающей действительности является внутренняя речь, а также дополнительно установлено возможное влияние личностного, субъективного восприятия реальности на формирование объективного представления о проблеме.

*Ключевые слова:* литературоведение, интерпретация художественного текста, внутренняя речь, поток сознания.

**Rudenko A. S. Inner speech or „stream of consciousness” as one of the central forms of depicting the reality in the novel of M. Delibes „Five hours with Mario”**

The article deals with the investigation of inner speech or „stream of consciousness” as one of the main forms of narration. The aim of the article was to investigate and define the efficiency of the inner speech as a form of depicting of the inner state of a protagonist and the reality in the novel of M. Delibes „Five hours with Mario”. Also in addition it was to define possible influence of personal subjective perception of the reality on objective point of view of a problem.

*Key words:* study of literature, interpretation of literary text, inner speech, stream of consciousness.

Стаття надійшла до редакції 02.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Галич О. А.



УДК 821.161.2 – 09 Шевченко

**О. В. Цепя**

**АВТОРСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ  
НАЦІОНАЛЬНО СВІДОМИХ СУЧАСНИКІВ І НАЩАДКІВ  
(НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
1837 – 1847 РОКІВ)**

Свого часу Є. Маланюк акцентував на високій якості пізнання Кобзарем сучасного йому суспільства: „Щодо знання й відчуття тієї дійсності, то „мужик” Шевченко не мав собі рівних навіть серед найвищої інтелігенції тодішньої України. Це знання і це відчуття було в нього, перш за все, чинне, динамічне” [1, с. 36]. Актуальні соціально-політичні, культурні, духовні проблеми митець пов’язував насамперед з рівнем національної свідомості українців, із зумовленою рядом факторів, у тому числі й кількавіковою бездержавністю, постійною необхідністю, як висловився В. Пахаренко, „робити вибір – життя чи воля, зрада чи вбогість, честь чи кар’єра і под.” [2, с. 43]. Твори Шевченка, увиразнюючи подібні переживання й ментальність земляків, стали, за словами С. Задорожної, „книгою їхнього буття і водночас своєрідною візитною карткою, за якими націю пізнає і сприймає світ” [3, с. 38].

З огляду на сказане, закономірним видається тривалий інтерес шевченкознавців до ідейно-тематичних аспектів поетичного освоєння дійсності в її історичній протяжності (С. Смаль-Стоцький [4], Б. Лепкий [5], Д. Наливайко [6]); до історіософських, націософських та релігійно-етичних засад відповідного осмислення (Д. Донцов [7], Ю. Барабаш [8], П. Іванишин [9]); до унікальності психоемоційної сфери автора, особливостей світоглядної позиції, що в сукупності зумовлюють як саму потребу, так і певну глибину художнього зображення довколишнього (Є. Маланюк [10], С. Балей [11], Г. Клочек [12]); до так званих „ідеологічно-пропагандивних” та „художньо-естетичних” чинників незбагненості митця (В. Пахаренко) [13] тощо.

Розпорошеність наукових зусиль дослідників стосовно змістово-формальних аспектів поетично зображеної автором сучасності та прогнозованого майбутнього зумовлює необхідність проаналізувати відповідний матеріал з позиції системно-структурного підходу на прикладі творчості Шевченка 1837 – 1847 років – періоду, визначального як для світоглядного й творчого становлення митця, так і в справі національно-культурного піднесення українського суспільства. Цілісне осмислення специфіки художньо вираженого довколишнього дасть змогу наблизитись і до закодованого у творчому доробку образу автора, і до усвідомлення шляхів розв’язання ряду проблем сучасної України.

Зважаючи на антропоцентризм шевченківського поетичного світу (Див.: [14, с. 91 – 93]), найефективніше, на нашу думку, висвітлювати

авторське розуміння теперішнього й прийдешнього через інтерпретацію постатей як денаціоналізованих, так і національно свідомих сучасників. Предметом дослідження цієї статті оберемо презентовані поезіями Т. Шевченка 1837 – 1847 років образи сучасників-патріотів і прийдешніх визволителів, що дадуть змогу з'ясувати авторське бачення, а відтак окреслити змістові, просторово-часові аспекти картини дієвого теперішнього й прогнозованого майбутнього. Дослідивши особливості авторського осмислення й ставлення до вищезгаданих постатей, обґрунтуємо інтереси, цінності, уподобання, риси художньо вираженого образу автора.

Тарас Шевченко, звинувачуючи інертних і байдужих земляків у трагічному становищі України, з образами національно свідомих громадян і нащадків пов'язував її порятунок, відродження й процвітання. Його поетична творчість якраз і є свідченням того, як він, за словами Г. Клочека, „надавав енергетичного імпульсу” й усім мудрим і героїчним особистостям, що здатні стати національними провідниками, і „всім без винятку духовним процесам, які забезпечували формування нації” [15, с. 1].

Кого ж саме зі своїх сучасників митець вважає скарбівничими культурних надбань народу? Хто, на його думку, здатний узяти на себе відповідальність за долю неньки-України, стати духовним провідником нації?

Найчастіше поет саме кобзарів презентує носіями пам'яті про славне минуле України та дієвими будителями національної гідності й гордості її дітей („Тарасова ніч”, „Перебендя”, „Гайдамаки”, „Мар'яна-черниця”, „Сліпий”, „Великий льох” тощо). Таке авторське уявлення, безперечно, зумовлене як тогочасними українськими реаліями (чимало кобзарів, бандуристів, лірників мандрували шляхами нашого краю), так і романтичною літературною традицією. Покладаючи великі сподівання у справі збереження й примноження духовних народних скарбів та формування громадської думки на тих, хто „на розпутті... сидить / Та на кобзі грає” [16, с. 85]<sup>1</sup> („Тарасова ніч”), автор, закономірно, художньо осмислює як особливості кобзарського світосприймання, так і умови співіснування його з іншими людьми в суспільстві.

Скажімо, Перебендя, котрий „все знає”, „все чує”, чие „серце по волі з Богом розмовля”, чия „думка край світа на хмарі гуля. / Орлом сизокрилим літає, ширяє”, може бути самим собою лише наодинці – „Старий заховавсь / В степу на могилі” [111]. За маскою химерності кобзар змушений приховувати від меркантильних людей свої високі душевні поривання, глибокі помисли й відчуття, бо вони „на Божеє слово ... б насміялись, / Дурним би назвали, од себе б прогнали” [112].

Лірик висловлює родинні почуття до „старого та химерного” Перебенді („батьку”, „брата” [112]), над „старою головою” якого недоля „жартує” [110]. Водночас він схвалює усамітнення кобзаря задля збереження високих відчуттів, польоту думки, творчого натхнення

(„Ходи собі, мій голубе, / Поки не заснуло / Твоє серце, та виспівай, / Щоб люде не чули” [112]), а ще радить догоджати довколишнім, аби не викликати їхнього неприйняття й зневаги („А щоб тебе не цурались, / Потурай їм, брате!” [112]).

Розкриваючи заслуги окремих громадських діячів і творчих особистостей перед українським суспільством та людством загалом, автор, певна річ, висловлює і власне ставлення до них. Наприклад, він захоплюється поцінуванням історичного минулого („любить її, думу правди, / Козацькую славу” [133]) та відданістю рідній мові („Не одцуравсь того слова, / Що мати співала, / Як малого повивала, / З малим розмовляла” [133] („Гайдамаки”)) свого духовного батька, ймовірно, за дослідниками, В. Григоровича – історика мистецтва, естетика, конференц-секретаря Академії мистецтв; унеском у справу національно-культурного визволення, братання та єднання слов’ян („...звів еси в одно море / Слав’янські ріки” [288]) Шафарика – чеського й словацького поета, історика, археолога й громадсько-політичного діяча („Єретик”). Митець також висловлює свій жаль із приводу загибелі під час Даргинського походу сміливого офіцера, талановитого художника-аматора й письменника Якова де Бальмена („Кавказ”).

Безсумнівно, до когорти гідних сучасників варто віднести й тих, що з ними автор поділяв свої душевні тривоги, зокрема через повальну національну глухість і байдужість (наприклад, М. Щепкіна – „Заворожи мені, волхве...”). Такими, певна річ, можна вважати й тих, кому він присвячував свої твори: В. Штернберга – російсько-українського художника, що, навчаючись у 1835 – 1839 роках у Петербурзькій Академії мистецтв, цікавився Україною („На забудь Штернбергові”); М. Маркевича – автора „Истории Малороссии” (1842 – 1843), збірки романтичних поезій російською мовою „Украинские мелодии” (1831) („Н. Маркевичу”) тощо.

Своє ідеальне бачення самовідданого й саможертвовного народного поводиря, „справжньої, вірцевої людини відповідно до того, як її змодельовано в євангельських переказах і настановах” [17, с. 342], поет утілює у „Тризні”, зокрема в постаті волхва, „вещателя молодого” [246], для якого „наdejда – Бог, а вера – свет” [243]. Ця „непорочная”, „избранная” душа зуміла зберегти свою гуманність, чистоту помислів, благородство й гідність, прийшовши у світ беззаконня й злодіянь, аби навчити „суетных людей” [240] братерської любові, всепрощення, свободи духу.

На долю цього обранця Бога випало чимало „мытарств трудной жизни” [244], душевних страждань і нестерпних мук, але чи не найбільше його горе – усвідомлення власної неспроможності полегшити долю рідного краю: „О святая! / Святая родина моя! / Чем помогу тебе, рыдая? / И ты закована, и я” [245]. Тому він усе своє „земное благоджитие” [241], прохаючи допомоги у всесильного та правдивого Творця, присвятив примноженню добра й блага для свого поневоленого народу.

Автор, безперечно, уславлює смиренність, праведність „вешателя молодого”. Він благословляє його самовідданість і самозречення заради високих істин, людей і своєї землі. Подібні сподівання автор, до речі, висловлює і щодо „штемпом увінчаного” [270] борця за волю та справедливість в умовах тоталітарного суспільства („Сон”). Поет не тільки захоплений його мужністю, нескореністю, почуттям власної гідності, але й поділяє з ним сміливі думи, турбується про продовження його добрих починань, вірить у те, що вони змінять цей світ.

Утверджуючи самотність народів Кавказу – „Чурек і сакля – все твоє, / Воно не прошене, не дане, / Ніхто й не возьме за своє, / Не поведе тебе в кайданах” – лірик презентує власне захоплення й горцями („лицарями великими” [344]), котрі, не бажаючи миритися з гнобленням, мужньо й самопожертвовно боролися із захланною імперією.

Яке ж майбутнє передрікає митець Україні, одні діти якої нищать її славу, а інші – роблять усе задля її самодостатності?

У поемі „Великий льох”, автор, пророкуючи народження близнюків Іванів, кожен з яких символізуватиме протилежні начала – „Один буде, як той Гонга, / Катів катувати! / Другий буде... / Катам помагати” [322] – акцентує на неминучому зіткненні гідних і негідних синів рідного краю, тобто, як зауважував Ю. Барабаш, „віщує трагедію розщеплення нації, міжбратнього розбрату й ворожнечі, причім ця трагедія виступає в поемі роковою первісно, „запрограмованою” в самій екзистенції України, в її історичній долі” [18, с. 15]. Надії покладаються на пробудження народу, його боротьбу-очищення, оновлення: „І повіє огонь новий / З Холодного Яру” [357] – „Ножі обоюдні, / Розпанахають погане, / Гниле серце, трудне ... / І вицідять сукровату, / І наллють живої / Козацької тії крові, / Чистої, святої!!!” [255] („Чигрине“); „Окують царей неситих / В залізніє пута / ... І осудять губителів / Судом своїм правим...” [365] („Давидові псалми”).

Осмилюючи в „Кавказі” давньогрецький міф про Прометея – незламного борця за щастя людства – автор підкреслює, що і його народ так само невмирущий і вічний („Не вмирає душа наша, / Не вмирає воля” [343]), нездоланий для ворога. Тому й слава такого народу не зникне безслідно, а прорве завісу байдужості й інертності, відродить Україну, поверне їй панівне становище, силу й непереможність. Бо ця слава як „Господа слово” [120] („До Основ’яненка”) – вічна, істинна й свята.

При цьому автор просить Бога, що колись уже „... рукою / Твердою ... / покрив землею / Трупи ворожі” [359], і тепер допомогти поневоленому, окраденому, покірному й невпевненому люду „встать на ката знову” [360] („Давидові псалми”). Він вірить, що цей всезнаючий, справедливий, людинолюбний небесний владика, котрий „кара неправих, / Правим помагає” [364], і сам справедливо осудить „і царів, і рабів” за їхні лукаві й негідні вчинки.

Потерпаючи від навали людського та суспільного зла й несправедливості, митець часто переживає хвилини відчаю й зневіри.

Останні ж інколи штовхали його на прикрі докори Богові: „Одпочинь од кари у світлому Раї. / За що пропадають? за що Ти караш / Своїх і покорних, і добрих дітей? / За що закрив їх добрі очі, / І вольний розум окував / Кайданами лихої ночі!..” [290] („Єретик”). Аналогічні душевні страждання ставали й причиною навіть своєрідного „бунту” супроти Бога: „Так і треба! Бо немає / Господа на небі!” [265] („Сон”). І це, зауважимо, говорить автор, котрий зазвичай гнівно осуджував усіх, хто піддавав сумніву існування Всевишнього: „Пребезумний в серці скаже, / Що Бога немає..” [360] („Давидові псалми”). У своєму творчому доробку Т. Шевченко, наголошує В. Пахаренко, неодноразово намагається осягнути суть людського зла. Зрештою, наполягає літературознавець, Кобзар приходив „від богозвинувачення до боговиправдання і так само від людинозвинувачення до людиновиправдання. Власне, на цей шлях скеровує сам Христос, пов’язавши у нероз’ємну єдність тео- і антроподицею” (маються на увазі такі дві християнські заповіді: „Люби Господа Бога свого всім серцем своїм, і всією душею своєю, і всією своєю думкою” та „Люби свого ближнього, як самого себе”) [19, с. 162].

Вищезгадане авторське амбівалентне ставлення – глибоке відчуття Бога й гнівне звинувачення його – певна річ, не тільки витворювало різногранний і суперечливий образ небесного владики, але й зумовлювало неоднозначну характеристику релігійності поета. У результаті, за словами В. Матеуша, „не вдалося з Шевченка зробити образ атеїста, але не вкладається він і в образ нормального віруючого християнина” [20, с. 7]. З усього сказаного очевидним є те, що й постать Тараса Шевченка, і його художньо виражений образ (певна річ, і загалом лірична спадщина) є цікавими як для історії літератури, так і для релігієзнавства.

Увиразнення епохальних для нації змін (міленарних візій визвольної боротьби народу на чолі з національним месією) та оптимістичне переконання в тому, що „церков-домовина / Розвалиться ... і з-під неї / Встане Україна. / І розвіє тьму неволі, / Світ правди засвітить, / І помоляться на волі Невольничі діти!..” [328] („Великий льох”) є, за твердженням Ю. Барабаша, свого роду „передчуттям, прозрінням, профетичним візіонерством, що живиться метафізичною, релігійно-містичною вірою в доконечність і неунікність історичної справедливості як „Божої правди” [21, с. 74]. У результаті образ майбутнього в інтерпретації Шевченка-романтика певною мірою ідеалізується, наснажується біблійною поетикою й образністю.

Однак, зауважимо, інтуїтивна візія прийдешнього в лірика тісно пов’язана з баченням глибин минулого та перипетій сучасного. Усе це разом витворює, узагальнював Ю. Барабаш, „багатоаспектний, синтетичний образ” [22, с. 7] України, якість осмислення якого, певна річ, покращується в процесі ідейної та художньої еволюції митця. Саме тому, наполягає дослідник, „Шевченкова Україна належить площині конкретно-історичної модальності й водночас сфері метафізичній,

трансцендентній; вона – явище, закорінене у реальному часі й просторі, й разом категорія онтологічна, буттєва; це те, що напевно „було” і є, і те, що поет почув „од старих людей”, профанний факт і артефакт, легенда, сакральна національна мітологема” [23, с. 5].

Таким чином, у поезіях Т. Шевченка 1837 – 1847 років образи кобзарів, громадських діячів, творчих особистостей (до речі, знайомих і друзів реального лірика – Шафарика, Якова де Бальмена, Щепкіна, Маркевича і т. д.) презентують картину дієвого сучасного; образ пробудженого народу на чолі з національним месією – картину майбутнього.

Здатність побачити в тогочасному суспільстві носіїв духовних скарбів, непересічних громадян дає змогу говорити про спостережливість, інтелектуальність автора, критичність його поглядів. Передбачення майбутніх епохальних для України подій („Чигрине...”, „Великий льох”, „Холодний Яр”) увиразнює провіденційність творця; сподівання на допомогу небесного владики у справі звільнення українського народу („Давидові псалми”) – філософічність і релігійність його міркувань. Характер осмислення сучасників-патріотів та прийдешніх визволителів виражає патріотизм автора, його розвинену громадянську позицію, оптимізм і впевненість у щасливому майбутті рідного народу. А ставлення поета до згаданих персонажів засвідчує його людяність, благородство, доброзичливість, емоційність, сентиментальність. Процес зображення й роздуми про національно свідомих сучасників і нащадків, увиразнення свого ідеального бачення самовідданого й самопожертвовного народного поводиря („Тризна”), а відтак і пов’язаних із ними суспільних процесів – і тих, що сприятливі тепер для формування нації, і тих, котрі в майбутньому стануть запорукою звільнення Вітчизни – презентує, безперечно, ідейну й художню еволюційність авторських поглядів та механізму мислення.

### **Список використаної літератури та примітки**

<sup>1</sup> **Примітка:** Далі, посилаючись на це видання, зазначаємо тільки сторінку.

- 1. Маланюк Є.** Книга спостережень. Фрагменти. Від Кобзаря до нації. Студії і роздуми / Є. Маланюк. – К. : АТІКА, 1995. – 235 с.
- 2. Пахаренко В.** Незбагнений апостол : Світобачення Шевченка / В. Пахаренко. – вид. 2-е, доп. – Черкаси : Брама – Ісуеп, 1999. – 295 с.
- 3. Задорожна С.** „Народ шукає в геніях себе”: українці у творчості Шевченка / С. Задорожна // Українська мова та література. – 2004. – Ч. 20 (372). – травень. – С. 38 – 41.
- 4. Смаль-Стоцький С.** Т. Шевченко. Інтерпретації / С. Смаль-Стоцький. – Черкаси : БРАМА, 2003. – 284 с.
- 5. Лепкий Б.** Про життя і твори Т. Шевченка / Б. Лепкий. – К. : Україна, 1994. – 173 с.
- 6. Наливайко Д.** Шевченко, романтизм, націоналізм / Д. Наливайко // Слово і Час. – 2006. – № 3. – С. 3 – 21.
- 7. Донцов Д. І.** Туга за героїчним: Постаті та ідеї літературної України / Д. І. Донцов. –

К. : Веселка, 2003. – 101 с. **8. Барабаш Ю.** Тарас Шевченко : імператив України : Історіо- й націософська парадигма / Ю. Барабаш. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2004. – 179 с. **9. Іванишин П.** Вульгарний „неоміфологізм” : від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка / П. Іванишин. – Дрогобич : Видавн. фірма „Відродження”, 2001. – 174 с. **10. Маланюк Є.** Книга спостережень. Фрагменти. Від Кобзаря до нації. Студії і роздуми / Є. Маланюк. – К. : АТІКА, 1995. – 235 с. **11. Балей С.** З психології творчості Шевченка / С. Балей. – Черкаси : Брама, 2001. – 79 с. **12. Клочек Г. Д.** Поезія Тараса Шевченка : сучасна інтерпретація / Г. Д. Клочек. – К. : Освіта, 1998. – 237 с. **13. Пахаренко В.** Незбагнений апостол : Світобачення Шевченка / В. Пахаренко. – вид. 2-е, доп. – Черкаси : Брама – Ісуеп, 1999. – 295 с. **14. Цепя О. В.** Еволюція образу автора в поезії Тараса Шевченка (1837 – 1847) : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – „Українська література” / О. В. Цепя. – Кіровоград, 2008. – 208 с. **15. Клочек Г.** Енергетика його слова / Г. Клочек // Народне слово. – 2004. – № 27. – С. 1, 4. **16. Шевченко Т. Г.** Повне зібрання творів : У 12 т. / Т. Г. Шевченко. – Т. 1. – К. : Наукова думка, 2001. – 784 с. **17. Нахлік Є.** Доля – LOS – Судьба : Шевченко і польські та російські романтики / Є. Нахлік. – Львів, 2003. – 569 с. **18. Барабаш Ю.** Тарас Шевченко : імператив України: Історіо- й націософська парадигма / Ю. Барабаш. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2004. – 179 с. **19. Пахаренко В.** Начерк Шевченкової етики / В. Пахаренко. – Черкаси : Брама – Україна, 2007. – 208 с. **20. Матеуш В. О.** Матеріалізм. Роздуми про світогляд Тараса Шевченка / В. О. Матеуш. – Хмельницький : НВП „Евріка” ТОВ, 2001. – 52 с. **21. Барабаш Ю.** Тарас Шевченко : імператив України : Історіо- й націософська парадигма / Ю. Барабаш. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2004. – 179 с. **22. Барабаш Ю.** Тарас Шевченко: імператив України: Історіо- й націософська парадигма / Ю. Барабаш. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2004. – 179 с. **23. Барабаш Ю.** Тарас Шевченко : імператив України: Історіо- й націософська парадигма / Ю. Барабаш. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2004. – 179 с.

**Цепя О. В. Авторське осмислення національно свідомих сучасників і нащадків (на матеріалі поезій Тараса Шевченка 1837 – 1847 років)**

У статті обґрунтовано специфіку авторського бачення, осмислення та ставлення до національно свідомих сучасників і нащадків. Висвітлено змістові, просторово-часові аспекти картини дієвого теперішнього й прогнозованого майбутнього. Окреслено інтереси, цінності, уподобання, риси образу автора. Акцентовано на еволюційності авторських поглядів та механізму мислення.

*Ключові слова:* антропоцентризм поетичного світу, картина дієвого теперішнього й прогнозованого майбутнього, авторське бачення, осмислення, ставлення до довколишнього, образ автора.

**Цепа А. В. Авторское осмысление национально сознательных современников и потомков (на материале поэзий Тараса Шевченко 1837 – 1847 годов)**

В статье обоснована специфика авторского видения, осмысления и отношения к национально сознательным современникам и потомкам. Освещены содержательные, пространственно-временные аспекты картины действенного настоящего и прогнозированного будущего. Очерчены интересы, ценности, склонности, качества образа автора. Сделан акцент на эволюционных изменениях авторских взглядов и механизма мышления.

*Ключевые слова:* антропоцентризм поэтического мира, картина действенного настоящего и прогнозированного будущего, авторское видение, осмысление, отношение к окружающему, образ автора.

**Tsepa A. V. The author's understanding of the nationally conscious contemporaries and descendants (on the material of Taras Shevchenko's poetry of the years 1837 – 1847)**

In this issue, author's vision, understanding and attitude to the nationally conscious contemporaries and descendants is substantiated. The meaningful, spatio-temporal aspects of the present situation and forecasted future. The interests, values, and the inclination, the quality of the image of the author are also outlined. The issue is focused on the evolutionary changes of the author's views and thinking mechanism.

*Key words:* anthropocentrism of the poetic world, the present situation and forecasted future, the author's vision, understanding, attitude to the surrounding, the image of the author.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., доц. Галич А. О.



УДК 821.161.1 – 94.09

**І. О. Шаталова**

**„ШАРІТКА З РУНГУ” ВАЛЕРІЇ ВРУБЛЕВСЬКОЇ  
ЯК СИНТЕЗ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ  
І ТРАДИЦІЙ ХУДОЖНЬО-БІОГРАФІЧНОГО ПИСЬМА**

Розвиток сучасного літературознавства, представлений критичним дискурсом постмодернізму, веде ретроспективний перегляд української літератури минулих століть. Більшою мірою ця тенденція торкається панорами кінця ХІХ – початку ХХ століть, коли на горизонті творчих пошуків і літературних експериментів почали з’являтися феміністичні тенденції. Виникнення останніх в українській літературній традиції зумовили зневіра в старі ідеали та руйнація ієрархічної системи цінностей патріархального устрою, в якому жінці відводилася пасивно-другорядна роль [10].

У національній літературі жіноче начало простежується в класичних творах Ольги Кобилянської, Лесі Українки, а також у сучасній прозі Оксани Забужко, Марії Матіос, Євгенії Кононенко, Валерії Врублевської та інших.

Творчість останньої авторки певною мірою відрізняється від доробку попередньо згаданих нами сучасниць – манера письма Валерії Врублевської містить у собі стильові доміанти художньої біографії. Стосовно ж феміністичної традиції, героїні жіночої прози Врублевської не просто знані особистості – вони є яскравим уособленням образу нової інтелігентної жінки, яка намагається відстояти свої права й економічне та моральне рівноправ’я, яка бореться за незалежність свого існування. Такими перед читачем постають вітчизняна оперна співачка Соломія Крушельницька зі сторінок однойменного роману, російська поетеса Марина Цветаєва зі сцен драматичного дійства „Окаянні жінки...” й авторка класичної жіночої прози Ольга Кобилянська з прозового життєпису „Шарітка з Рунгу”.

Таким чином, актуальність обраної теми визначається захопленням сучасних дослідників проблемою модерних студій у літературознавстві, серед яких великої ваги набула практика феміністичного письма, та можливістю розглянути на прикладі жіночого роману документальний метажанр цього феномена.

Не маючи змоги в межах однієї розвідки дослідити жіночу художньо-біографічну прозу Валерії Врублевської комплексно, ставимо собі за мету проаналізувати лише останній, ще не досліджуваний роман авторки „Шарітка з Рунгу”.

Досягнення мети передбачає виконання наступних завдань: проаналізувати твір з метою характеристики його жанрової природи; окреслити принципи та засоби творення художніх образів у романі;

окреслити парадигми усвідомлення автора і героя в контексті феміністичної творчості; проаналізувати своєрідність біографізму В. Врублевської в світлі сучасних підходів до метажанру художніх життєписів.

Художня біографія є складовою художньо-документальної літератури і, згідно з думкою вчених (О. Валецький, Г. Винокур, В. Дільтей, П. Рікер, Д. Стус) являє собою інтерпретацію історичної пам'яті.

Роман „Шарітка з Рунгу” задовольняє жанровим вимогам класичної художньої біографії: „реалістичний” життєпис поступово, крок за кроком, веде читача світом буття Ольги Кобилянської – письменниці, яка „злагіднювала видимість поступу і не перевтомлювало ступенювання традицій — нею цілком опанувала сувора пристрасть новопокликання, і вона змогла сказати сміливе і вагоме слово” [5, с. 566].

Твір побачив світ у 2007 році. Художня біографія Ольги Кобилянської стала дебютним твором національної серії книг „Автографи часу”, започаткованої Видавничим центром „Академія”. На сьогодні серія містить п'ять художніх спроб українських авторів зобразити життя і подвиги видатних постатей з минулого нашої держави.

„Шарітка з Рунгу” відкриває перед читачем невідомі сторінки біографії „першої української”, за визначенням Оксани Забужко [7], „відверто феміністичної авторки” на тлі панорами суспільного життя кінця XIX – початку XX століть. Валерію Врублевську хвилюють проблеми взаємодії соціальних догм суспільства й творчої особистості.

Структура роману складається з шістьох частин, кожна з яких зосереджує увагу на окремому етапі становлення творчої особистості, відображає ті чи інші життєві випробування Ольги Кобилянської.

Починаючи життєпис розповіддю про родину, в якій народилася Ольга, Врублевська протягом усього твору знайомить читача з людьми, які оточували Кобилянську (її дружба з Софією Окуневською і Августою Кохановською, Лесею Українкою і Христею Алчевською, спілкування з Осипом Маковеєм і Василем Стефаником), мали вплив на становлення особистості героїні, деякі з яких стали прототипами її творів.

Час од часу в загальній канві сюжетно-подієвого життєпису з'являються уривки асоціативно-психологічної художньої біографії, які пожвавлюють суху біографічну оповідь емоційно-насиченими коментарями й допомагають авторці краще відтворити особливості внутрішнього світу героїні та характер її взаємовідносин з навколишнім світом.

Валерія Врублевська змогла яскраво відобразити особистісні переживання знаної письменниці. Також їй вдалося зазирнути у творчу лабораторію письменниці, не зважаючи на те, що „при цьому виникають специфічні художні труднощі, пов'язані з тим, що процеси наукової творчості завжди включають рух мислення в формі понять, наукових абстракцій, які важко безпосередньо відтворити художніми образами”

[9, с. 271]. Прикладом таких епізодів у романі слугують згадки перших спроб письма Кобилянської, розчарування від невдалих творчих експериментів, бажання відтворити у власних творах хвилюючі питання, які б змогли вплинути на суспільну ідеологію тощо.

Сюжетна схема життєпису Ольги Кобилянської була підказана документальними даними. Відношення героїв побудовано на реальній фактографічній основі. Обираючи з фактів саме те, що необхідно для зображення долі, творчого шляху героїні, її уподобань, психологічно-образних утілень дійсно існуючій в історії особистості, авторка створює основну базу сюжету, а вже потім художньо втілює кожен момент біографії своєї героїні, пропускає його крізь спектр власного розуміння.

Естетичне створення образу жінки-митця, конструювання її психологічного портрета, розкриття духовного досвіду людини, яка залишилася в історії, зумовило особливості романізованого життєпису Ольги Кобилянської. При цьому образ головної героїні не розходиться зі своїм історичним прототипом.

Роман „Шарітка з Рунгу” зосереджує авторську увагу на сфері свідомості персонажа і належить по суті, згідно із запропонованою українським літературознавцем Олександром Галичем [3] класифікацією, до асоціативно-психологічного типу художніх життєписів. У таких творах, говорить українська дослідниця Ірина Акіншина, „навколишня дійсність відтворюється через суб’єктивне сприйняття головного героя, пропускається через його свідомість, забарвлюється його психологічним станом під час певних, іноді напружених, епізодів життя” [1, с. 79]. У романі помітно простежується сильне сповідальне начало, що розкриває внутрішній, духовний, світ героїні. До того ж, усі персонажі роману мають своє психологічне обличчя.

„Шарітка з Рунгу” Валерії Врублевської не тільки переповідає про основні віхи біографії української письменниці, а й пропонує читачу поверхневий аналіз її творів. За найменшої нагоди Врублевська також доречно цитує листи і щоденники Ольги Кобилянської, що дозволяє створити ілюзію безпосереднього проникнення у внутрішній світ героїні, відтворити колорит тієї епохи. Майстерне поєднання Валерією Врублевською достовірних фактів, які збереглися у листах і щоденникових записах Кобилянської, спогадах її сучасників, дають читачу змогу прочитати майже кожен сторінку життя героїні. Читаючи роман, ми стаємо свідками духовного життя письменниці, її переживань і настроїв. Основою психологічної характеристики письменниці авторка вважає її внутрішню роздвоєність. „Часом мені так, – констатує головна героїня, – ніби в мені жили дві істоти. Одна, що думає практично, на котру можна зі всіма справами спуститися, та, що варить їсти, торгується з хлопцями о добрі вчинки і делікатно заховується – одним словом робить всяку християнську роботу. А друга то є погана „мімоза” – шукає вибране життя: спокій, гармонію, тонкість, красу – і в’яне, як не може все знайти, а як найде, то дуже щаслива... Та перша – практична, сильна –

розмовляє з кожним, та друга – не до кожного промовляє, не раз тижнями мовчить...” [2, с. 358].

Сучасні прихильниці фемінізму, до яких належить Валерія Врублевська, як правило, – „активні творці його філософського, літературно-естетичного і художнього простору. Вони віддають перевагу серйозній літературі, пережитому стражданню, істинності любові, де основою твору є внутрішня суб’єктивна дія, стан жіночої душі, що прагне усвідомитися в світі слова” [8]. Ніби підтверджуючи таку позицію, Врублевська зображує щирі почуття Кобилянської символом творчого натхнення письменниці: „Любов окрилювала Ольгу. В часи свого великого кохання-страждання вона написала найкращі твори” [2, с. 387]. Микола Євшан зазначає, що „жінки Кобилянської ніколи не спішаються з визнання своєї любові ані з тим, щоб чим скоріше вийти заміж. Вони забагаті духом, за-горді. Власне, горді, а не зарозумілі зарозумілістю гуски... вони уміють цінити себе, тому ніколи не „летять” на першу приманку чоловіка, – його красу та безоглядність... Інтенсивною працею над собою, виховуванням себе, організуванням своєї душі в напрямі чистої духовної культури, нарешті вродженою чистотою душі вони поборили в собі ту, що так скажу, нижчу смисловою природу, вони уміють панувати над своїми пристрастями та афектами, тому вони такі сильні” [6, с. 487].

Не відхиляючись від традиції художньо-біографічного письма, авторка, хоч і не досить часто, використовує позасюжетні елементи складової твору. Так, у романі „Шарітка з Рунгу” наявні стислі портретні характеристики персонажів, адже, маючи за основний предмет художнього зображення взаємодію людини з довкіллям, Врублевська описує зміни зовнішнього вигляду персонажів у конкретних ситуаціях, у взаєминах між ними. Також у романі майже відсутні елементи зображення інтер’єру. Натомість авторка сміливо звертається до пейзажної характеристики як до символічного прийому зображення внутрішнього світу героя художнього твору: „Не один рік Ольга прислухалася до шуму смерек. І нарешті, почала розуміти його. Прекрасна і романтична природа стала її світом. ...Вона годувалася весняними мріями, зверталася думками в глибину душі, і тому саме світ власної душі ставав тереном її студій і уваги” [2, с. 207]. Характерно й те, що стилістика тексту біографічного письма насичена топонімічними назвами міст і поселень, у яких перебувала Ольга, бо крізь призму постійної їх зміни можна простежити невпинні пошуки свого власного „Я” героїні.

Роман цікавий творчим дистанціюванням автора від історико-біографічного підґрунтя образу, спробою шляхом умовно вільного художнього домислу реставрувати невідомі нам сторінки його долі. Спираючись на велику кількість біографічних даних, Врублевська не без допомоги творчого домислу відтворила процес духовного становлення жінки-митця.

Звісно, презентований нами перелік специфічних ознак жіночого біографічного письма є досить стислим, але дещо таки можна перенести і в площину аналізу особливостей сучасної української жіночої прози та художньої біографії з урахуванням специфіки цього літературного метажанру.

### **Список використаної літератури**

**1. Акіншина І. М.** Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80 – 90-х років ХХ століття : дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – „Теорія літератури” / І. М. Акіншина. – Луганськ, 2005. – 195 с. **2. Врублевська В. В.** Шарітка з Рунгу : біографічний роман про Ольгу Кобилянську / В. В. Врублевська. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 512 с. (Автографи часу). **3. Галич О., Назарець В., Васильєв Є.** Теорія літератури : [підручник] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. – 4-те вид., стереотип. – К. : Либідь, 2008. – 488 с. **4. Дацюк О.** Особливості жанрової еволюції сучасної художньої біографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук спец. 10.01.06 – „Теорія літератури” / О. Дацюк. – Рівне, 1997. – 16 с. **5. Дзюба І.** Кілька зіставлень (читаючи О. Кобилянську) / Іван Дзюба // З криниці літ. – Т. 2. – К. : Обереги – Гелікон, 2001. – С. 562 – 577. **6. Євшан М.** „Через кладку” (про найновішу повість Ольги Кобилянської) / Микола Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998. – С. 483 – 489. **7. Забужко О.** Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології / Оксана Забужко // Хроніки від Фортінбраса. – К. : Факт, 1999. – С. 152 – 194. **8. Козачок Я.** Вітчизняні традиції сучасного українського фемінізму [Електронний ресурс] / Я. Козачок. – Режим доступу : <http://www.ukrlit.vn.ua/article/1/1741.htfa>. **9. Македонов А.** Личность ученого в художественной литературе / А. Македонов // Человек науки. – М. : Наука, 1974. – С. 270 – 357. **10. Павличко С.** Фемінізм / Соломія Павличко ; передмова та упорядкування В. Агеєвої. – К. : Основи, 2002. – 243 с.

### **Шаталова І. О. „Шарітка з Рунгу” Валерії Врублевської як синтез жіночої прози і традицій художньо-біографічного письма**

У статті розглянуто специфіку художнього біографічного зображення типу мислячої жінки в українській жіночій прозі початку ХХІ століття. На матеріалі роману Валерії Врублевської про Ольгу Кобилянську проаналізовано інтелектуалізацію, філософізацію жіночої прози, жанрову природу твору, засоби художнього образотворення, визначено характеристичну функцію прийому життєпису.

*Ключові слова:* художня біографія, жіноча проза, життєпис, концепція особистості, тип героїні.

**Шаталова И. А. „Шаритка из Рунга” Валерии Врублевской как синтез женской прозы и традиций художественно-биографического письма**

В статье рассмотрена специфика художественно-биографического изображения типа мыслящей женщины в украинской женской прозе начала XXI века. На материале романа Валерии Врублевской об Ольге Кобылянской проанализированы интеллектуализация, философизация женской прозы, жанровая природа произведения, приемы создания художественных образов, определена характеристическая функция приёма жизнеописания.

*Ключевые слова:* художественная биография, женская проза, жизнеописание, концепция личности, тип героини.

**Shatalova I. A. „Sharitka from Rung” by Valeria Vrublevska as a synthesis of womanish prose and traditions of artistic-biographic writing**

In the article the specificity of artistic-biographic image of intellectual woman type in Ukrainian womanish prose by beginning of XXI age is examined. On material of novel by Valeria Vrublevska about the personality of Olha Kobylyanska the intellect and philosophy of womanish prose, genre peculiarities, the characteristic function of biography reception are analysed.

*Key words:* artistic biography, womanish prose, biography, conception of personality, type of heroine.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Галич О. А.

УДК 821.161.2-4.09+929 Гоян

**А. П. Шевердіна**

**КОНЦЕПЦІЯ ОСОБИСТОСТІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ  
У ЗБІРЦІ БІОГРАФІЧНИХ ЕСЕ ЯРЕМИ ГОЯНА „ПРИСВЯТА”**

Біографіка має давню й поважну традицію: витоки художньої біографії криються ще в античності. В усі часи людство цікавили не тільки професійні досягнення видатних представників різних націй, але й їхнє особисте життя, характер, доля, різноманітні складнощі, які виникали на шляху відомих митців, науковців, громадських діячів. Біографія дозволяє глибоко пізнати іншу людину, зрозуміти мотиви її

вчинків, проїнятися її болями – отже, поєднатися з іншою людиною через Життя і через Слово.

„Художня біографія (від давньогр. *bios* – життя, *grapho* – пишу) – це специфічне міжродове метажанрове утворення. Однією з найважливіших її жанрових рис є творче змалювання життєвого шляху конкретно-історичної особи, реалізоване на основі справжніх документів і подій свого часу з глибоким зануренням письменника в її духовність і внутрішній світ, соціальну та психологічну природу історичних діянь” [1, с. 185].

На сьогодні існує велика кількість наукових праць, присвячених дослідженню біографістики. Вивченням біографії займалися Г. Ніколсон, Д. Стауффер, Р. Д. Алтік, М. Бахтін, С. Аверинцев, Д. Жуков, Г. Померанцева, Н. Потніцева, В. Лопатіна, Л. Ковальчук, А. Валєвський тощо. Серед українських літературознавців, які вивчали проблеми біографістики, слід назвати І. Ходорківського, Б. Мельничука, О. Галича, І. Данильченко, О. Зарицького, І. Савенко, І. Акіншину та інших. У статтях Б. Мейлаха, В. Попика, І. Старовойтенко, Д. Стуса аналізувалися методологічні проблеми біографіки. Деякі важливі зауваги зробили у своїх теоретичних працях біографи-практики – А. Моруа та І. Стоун. Проте, особливості відтворення усієї складності особистості героя в біографії наразі не повністю досліджені. Отже, метою нашої розвідки є аналіз концепції особистості, людського та професійного вимірів особистості вітчизняних митців у збірці біографічних есе Я. Гояна „Присвята”.

Досить популярним жанром біографістики є біографічне есе. Т. Бовсунівська зазначала, що сьогодні „есе стало ледве не центральним жанром, оскільки втілило універсальну форму викладу індивідуально здобутого досвіду. Разом із щоденником та епістолярними жанрами есеїстика стала воістину художнім одкровенням ХХ ст., саме вона найпослідовніше здатна здійснити антропологічну ідентифікацію особистості. Людська специфічність – ось мета есе” [2, с. 432].

Погодимось із Н. Козновою, що жанротвірними ознаками есе є невеликий обсяг, конкретність теми, вільна композиція, безсюжетність, асоціативність з’єднання епізодів, образність мислення, суб’єктивність та емоційність авторських вражень, установка на відвертість і розмовну інтонацію, відкритий фінал, що запрошує читача до подальших спільних роздумів [3, с. 75].

Збірка біографічних есе відомого літератора Я. Гояна – „Присвята” – має цілком символічну назву. Свою книгу автор присвячує „земним святим” – своїм мамі й тату, Україні – „вічній веселці в душі” письменника, людям, які живуть на рідній землі, митцям, які творили на благо Вітчизни. Крім того, життя кожного з героїв біографічних есе також стало присвятою – присвятою Україні й українцям, мистецтву й добру. Лейтмотивом збірки є думка про велич і подвиг митця, бажання показати читачу, що попри всі негаразди, невдачі й особисті трагедії,

спражня людина здатна зберегти в душі добро і примножити його у світі. „Присвята” Я. Гояна, як і кожна вартісна біографія, – глибоко гуманістична. Це твердження щонайкраще ілюструють слова самого автора: „найбільший наш скарб – це люди, світочі нації, імена яких треба освітлювати любов’ю, підносити в щирому і прекрасному слові української мови і показувати світові у чудовій красі...” [4, с. 90].

А. Моруа у праці „Про біографію як художній твір” писав: „Якщо біограф не зуміє зобразити істоту з плоті і крові, він пропав” [5, с. 130]. Я. Гояну вдається змалювати своїх героїв не статичним статуями, яким потрібно вклонятися, а людьми ординарними у своїх звичках, помилках і вадах, і винятковими у таланті, наполегливості, людяності.

Біограф акцентує на тих рисах своїх героїв, які йому найбільш дорогі і близькі. Я. Гоян пише про Олену Кульчицьку (есе „Королева графіки”): „Пройнятися чужим життям, забуваючи про своє”, – ось воно, сповідальне слово художниці, в якому знаходимо ключ до розгадки таємниці її таланту. Це – всесильний талант любові...” [4, с. 116]. Для письменника важливо, що його герой відчуває справжню спорідненість з людьми, любить їх, прагне допомогти. Змальовуючи Платона Майбороду в есе „Рушник кошового”, Я. Гоян зазначає: „...Платон Майборода, мов його пісня, володіє доброю притягальною силою – як митець, як творча особистість, як людина. Прямий і непоступливий у справах творчих, коли йдеться про долю української культури і її кровний зв’язок з долею народною, принциповий у дискусіях, він простий та щирий з людьми працьовитими й добрими, „свій” у їхніх сільських хатах і міських квартирах” [4, с. 358].

Прославляючи своїх героїв, Я. Гоян не голослівний. Він не співає дифірамби, а наводить факти, які дозволяють об’єктивно оцінити масштаб особистості того чи іншого митця. Пишучи про Анатолія Кос-Анатольського (есе „Карпатська рапсодія”), автор розповідає, як видатний композитор потурбувався про спадщину Віктора Матюка та місце його поховання [4, с. 421], як львівські композитори, очолювані А. Кос-Анатольським, домоглися повернення із заслання й реабілітації Василя Барвінського та його дружини [4, с. 427].

Дуже важливими є самохарактеристики героїв. Я. Гоян цитує нотатки, щоденникові записи, мемуари, інтерв’ю свих героїв. Так, публіцист наводить наступні слова Олеся Гончара (есе „Собор української душі”), які дозволяють зрозуміти душевні страждання завжди врівноваженої, інтелігентної, про чуже око несхитної людини: „Всі роки, скільки пам’ятаю, я провів у надзвичайно тяжкій боротьбі, мов казковий титан з нелюдською силою, захищаючи твердиню, ім’я якій – я, чистота моєї душі... Я захищався. Я боровся. Душа моя виблискувала, як золото на сонці. Вона була юна, чиста, прекрасна. Але скільки можна витримувати ці торттури? Адже ж є край і моїм силам, адже ж маю право і я колись відпочити...” [4, с. 313].



Щирі слова Миколи Колесси (есе „Перлина нації”) про самого себе дозволяють побачити в ньому людину скромну, терплячу, самостійну в житті і творчості: „Я, знаєте, не прагну слави і дуже остерігаюся того, аби не зазнатися від похвали, бо зазнайство – великий ворог для людини, а надто для людини творчої. Життя дає нам багато повчальних уроків, і давня та вічна істина – увесь вік вчитися...” [4, с. 205].

Зізнання Марії Приймаченко (есе „Щоб люди жили, як квіти цвіли...”) розкриває її як людину багату духовну, людяну, просту в спілкуванні: „Я, знаєте, не завижую ні на багатство, ні на гроші, я не завижую ні на що. Я роблю для народу, щоб люди жили, як квіти цвіли, – і це все моє слово від початку і до кінця... Чесних людей люблю, щоб вони робили народові і самим собі – і все...” [4, с. 321].

Узагалі, духовна чистота й безхитрісність дуже високо ціняться автором. Я. Гояну імponує, що більшість його героїв – нащадки звичайних хліборобів, чесних трудівників, які звикли досягати усього, що мають, лише завдяки наполегливості й сумлінній праці. Анатолій Мокренко (есе „Високе небо Чайок”) каже: „Я – син землі, син села і горджуся цим” [4, с. 504]. Для видатного співака, як і для есеїста, дуже важливо відчувати себе часткою громади, працювати задля блага співвітчизників: „Він мовби хлібороб на одному з односельцями полі, живе їхніми тривогами і радощами, знає смак роси і дощу на устах, страхиття голодомору і пахощі пшеничного колоска. Концерти для краян, допомога аматорам сільської сцени, відкриття музичної школи для діток-тернівчан – у всьому цьому частина душі і праці митця...” [4, с. 504].

Не менш важливими є і спогади рідних, друзів, колег та учнів біографічних героїв. Вони дозволяють побачити видатних митців збоку, почути об’єктивну, неупереджену думку. Наприклад, український графік Олександр Данченко залишив такий спогад про свого вчителя Василя Касіяна (есе „Диво Касіяна”): „Він завжди був серед людей... Увесь у роботі, увесь у справах, і в той же час уважний і доступний для всіх. Він жив поривом до праці і бажанням віддавати себе людям” [4, с. 581 – 582].

Я. Гоян вмiє дiбрати важливі деталі, які допомагають глибше розкрити образ героя, схарактеризувати людину із несподіваного боку. Так, автор зазначає, що знаний художник В. Касіян щоразу, подаючи твори на виставку, боявся, що виставком їх відхилить. Прожиті роки й пережиті нещастя не знищили цікавості й дитячо-сонячного погляду художника на світ. В. Касіян зізнається: „Навіть тепер, посивівши, я, коли їду зимою трамваєм чи тролейбусом, то на замерзлих вікнах, крадькома від пасажирів, рисує пальцем обличчя різних людей, а перебуваючи в лікарні Феофанії чи санаторії у Кончі-Заспі, я чорною крейдою рисував на асфальті та на кам’яному мурі монументальні постаті дівчат і парубків мого рідного села. На різних засіданнях я

портретував або рисував пером і роздавав малюнки сусідам, які особливо раділи таким подарунком” [4, с. 558].

Не менш вражаючими й цікавими бувають подробиці особистого життя митців. Так, композитор Станіслав Людкевич вперше в житті одружився на своїй колишній учениці Зиновії Штундер, коли йому було 94 роки. Приводом для цієї щасливої події стали неприємні обставини: З. Штундер, написавши книгу про С. Людкевича, зазнала політичних переслідувань, і старий маестро „захистив жінку від зграї хортів, гончих і псарів, взявши її за дружину” [3, с. 100]. Загалом, про неординарний характер і зануреність у себе С. Людкевича ходило багато анекдотів. Я. Гоян звертає увагу лише на одну незвичайну подробицю: любов Станіслава Пилиповича до годинників, які він носив із собою по кілька в кишенях.

Часто незначні деталі мають дуже важливе значення для розуміння характеру особистості та справляють сильне враження на читача. Лише один штрих – поховання відомої актриси Наталі Ужвій у простій селянській одежі – дозволяє Я. Гояну розкрити трагедію її життя. Автор показує нам, що у такий спосіб Наталя Михайлівна висловила протест проти системи, яка завдала стільки горя її родині: двох братів актриси та її чоловіка Михайля Семенка було репресовано, ще один брат загинув на фронті, без належного догляду під час евакуації після війни помер єдиний син Н. Ужвій. „Пречистість селянського одягу ішла з артисткою у вічність і не приймала влаштованих пишнот похоронної процесії” [4, с. 269], бо нагороди, багатство, слава самі по собі не приносять щастя і не замінюють вбиту любов і знівечену душу.

Дуже важливою, на думку Я. Гояна, є для людини і професійна реалізація: інколи фізично квола людина із невлаштованим особистим життям не може дати світу нічого, окрім своєї праці, і у плодах наполегливої діяльності особистості втілюється її любов. За деяких обставин (наприклад, ідеологічних переслідувань і матеріальних нестатків) чесне й віддане служіння мистецтву стає справжнім вчинком. „Слово і музика, музика і слово – два крила подвигу Станіслава Людкевича, здійсненого для України” [4, с. 95], – зазначає Я. Гоян. Читачів, як і автора книги, не може не захоплювати працелюбство українських митців, які до глибокої старості, до останніх днів життя завзято працювали. Так, про Олену Кульчицьку Я. Гоян пише: „Художниця постійно в праці, творчості й пошуку, бо така традиція її родини і кредо її життя” [4, с. 155].

Я. Гоян здатний охарактеризувати професійні здобутки своїх героїв і в дуже поетичній, образній формі, і з глибоким знанням усіх складнощів професії, як учений-мистецтвознавець. „Олена Кульчицька взагалі в мистецтві є панною кольору і володіє ним так, ніби пензель її вмочено у веселку...” [4, с. 146], – зазначає автор, а потім у зовсім іншому тоні додає: „Тепер площинне трактування форми як образний прийом перейшло в цілісну графічну систему. Велика увага до простору

пейзажу, він формується завдяки засобам декору, коли зіставляються дві великі кольорові площини. Але й цей прийом не єдиний і не завжди повторюється в такого багатопланового художника, як Кульчицька. Вона багато експериментує, використовує різні графічні техніки і, поєднуючи їх, збагачує чорно-білі естампи аквареллю, наносячи її то пензлем, то звичайним легким, як піанісимо, смичком, набризком...” [4, с. 155].

Для більшості українських митців їхня творчість – не стільки спосіб самореалізації, скільки спосіб життя. Наталя Ужвій зізнавалася: „Люба мені моя професія, люба праця над кожним образом, бо в кожному з них мої думки, серце, а якщо хочете – життя. Це – як дитина для матері: хоч якою б вона була, а однаково улюблена, бо твоя” [4, с. 234].

Зображені в есе особистості свідомі свого високого призначення. Олесь Гончар абсолютно справедливо зазначав: „Література для української нації ніколи не була грою, а творінням роботящого ума і роботящих рук...” [4, с. 292]. В одному інтерв'ю письменник сказав: „Наша література – і класична, й сучасна – завжди жила Україною, творила в ім'я України. З любові до України, зі співчуття до її мученицької, страдницької долі народжувалось усе краще, що дало народові наше красне письменство...” [4, с. 292].

Для всіх митців, змальованих Я. Гояном, характерне творче горіння, ненастанна праця до забуття. „Ми працювали без відпочинку, без сну, без вихідних. Працювали так, ніби кожен новий твір останній...” [4, с. 386], – згадував Михайло Дерегус (есе „Дума степів”). Усю складність творчого пошуку й важкість мистецької праці схарактеризував Богдан Ступка (есе „Зоряний сонет”): „...щоб схвилювати зал, треба помучитись, не ховатися від страждань... в благодушному спокої гине талант. Все життя творити складно, щоб потім дивувати людей, щоб вони хотіли тебе бачити, шукали зустрічі з тобою. Лінощі душі нічого не створили на світі... А з'являється нова річ – ізнову нічого ти не вмієш, і все треба починати заново, і завжди ти учень” [4, с. 474]. Проте, відмовитися від цих страждань жоден із митців не погодиться, бо як сказав Б. Ступка, „талант дорожчий за найбільше багатство, за красу, за щастя...” [4, с. 460].

Отже, в біографічних есе Я. Гояну вдається правдиво зобразити живі, матеріальні постаті визначних українських митців. У невеликих прозових творах, позначений вільною композицією, авторською суб'єктивністю, філософічністю, художньою образністю, афористичністю, парадоксальністю мислення, динамічністю викладу й полемічністю матеріалу, автор розкриває усю складність і суперечливість людської особистості завдяки дослідженню як людського (родинний вплив, особливості навчання, обставини життя, світогляд, вчинки), так і професійного (вчителі, учні, своєрідні риси творчості, винагороди) вимірів. Я. Гоян використовує в есе як власне авторську пряму мову, так і численні документи: щоденники, свідчення сучасників, виступи на

радіо й телебаченні. Дуже важливу характерологічну роль у біографічних есе грають художні деталі.

Подальше дослідження концепції особистості в біографічній літературі є перспективним і стане частиною кандидатської дисертації автора.

#### **Список використаної літератури**

**1. Галич О.** Вступ до літературознавства : [підручник для студ. вищ. навч. закл.] / О. А. Галич. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. – 288 с. **2. Бовсунівська Т.** Основи теорії літературних жанрів : [монографія] / Т. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2008. – 519 с. **3. Кознова Н.** Жанр эссе в мемуарах писателей / Н. Кознова // Вестник Челябинского государственного университета. Серия Филология. Искусствоведение. Вып. 51. – 2011. – № 8. – С. 74 – 79. **4. Гоян Я.** Присвята : есе / Я. Гоян. – К. : Веселка, 2001. – 646 с. **5. Моруа А.** О биографии как художественном произведении / А. Моруа // Писатели Франции о литературе. – М. : Прогресс, 1978. – С. 121 – 134.

#### **Шевердіна А. П. Концепція особистості українських митців у збірці біографічних есе Яреми Гояна „Присвята”**

Статтю присвячено аналізу концепції особистості, людського і професійного вимірів особистості українських митців у збірці біографічних есе Я. Гояна „Присвята”. Досліджено відтворення життєвих обставин, мотивів вчинків біографічних героїв, їхніх рис характеру, невдач і творчих досягнень. Визначено характеротворчу функцію художніх деталей, їхнє значення для створення повноцінного й багатогранного художнього образу.

*Ключові слова:* особистість, біографія, жанр, есе, деталь художня.

#### **Шевердина А. П. Концепция личности украинских художников в сборнике биографических эссе Яремы Гояна „Посвящение”**

Статья посвящена анализу концепции личности, человеческого и профессионального измерений личности украинских художников в сборнике биографических эссе Я. Гояна „Посвящение”. Исследуется воссоздание жизненных обстоятельств, мотивов поступков биографических героев, черт их характера, неудач и творческих достижений. Определяется характерообразующая функция художественных деталей, их значение для создания полноценного и многогранного художественного образа.

*Ключевые слова:* личность, биография, жанр, эссе, деталь художественная.

**Sheverdina A. P. The conception of the person in the collection of biographical essays „The Dedication” by Yarema Goian**

This article analyzes the conception of the person, human and professional dimensions of personality of Ukrainian artists in the collection of biographical essays „The Dedication” by Yarema Goian. There is the study of the reconstruction of life circumstances and motives of actions biographical heroes, their characters, failures and creative achievements. There is defined that artistic details have the function of the creation of characters and they have important value to create a complete and multifaceted artistic image.

*Key words:* personality, biography, genre, essay, artistic detail.

Стаття надійшла до редакції 05.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Галич О. А.

УДК 821.161.2 - 1.02 + 929

**Г. О. Яковенко**

**ФЕНОМЕН ПАТРИЦІЇ КИЛИНИ  
В КОЛІ ПОЕТІВ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ**

Дискусії навколо творчості митців української діаспори й еміграції не втрачають актуальності й у сучасному літературознавстві. Література Нью-Йоркської групи є особливим мистецьким фактом як в еволюції літературно-критичної думки, так і в царині мистецьких пошуків. А. Понасенко слушно наголошує щодо актуальності вивчення літератури українського зарубіжжя: „Актуальність дослідження творчості поетів Нью-Йоркської групи визначається насамперед тим, що участь західних митців та літературознавців у науково-культурному житті України в останні роки стає дедалі помітнішою, істотно впливаючи на формування теоретико-мистецької свідомості. Нью-Йоркська група здійснила відчутний вплив на материкову українську поезію останніх трьох десятиліть” [1, с. 146 – 147]. Укладачі „Літературознавчого словника-довідника” за редакцією Р. Гром’яка відносять до цього культурно-мистецького угруповання таких митців, як: Б. Бойчук, Ж. Васильківська, Б. Рубчак, Е. Андієвська, Ю. Тарнавський, В. Вовк. „До групи тяжіли також малярі Л. Гуцалюк, С. Геруляк, Ю. Соловій. Датою її народження засновники вважають 21 грудня 1958, коли під час дружньої бесіди в кав’ярні виникла назва групи й були намічені плани періодичного видання „Нові поезії” та видавництва.

Поети Нью-Йоркської групи в естетичному плані орієнтувалися на поетику модернізму, відхід від традиційних норм та засвоєння нових течій у світовій літературі. Склад групи змінювався” [2, с. 512].

Зауважимо, що сьогодні про Нью-Йоркську групу говорять як „про історико-літературне явище, яке деякі дослідники, зокрема Я. Розумний, співвідносять із творчістю українських поетів-шістдесятників” [2, с. 512]. Однак таке узагальнення не відбиває складнощів мистецьких пошуків окремих митців, серед яких і Патриція Килина.

Творчість П. Килини частково привернула увагу О. Астаф'єва, Р. Бабовала, Ю. Барабаша, Б. Бойчука, Б. Рубчака, Л. Коломієць, А. Фасолі, О. Бірюкової, Ю. Денисенко та інших дослідників, які відзначали унікальність творчої манери поетки. Однак цілісне аналітико-синтетичне дослідження літературного доробку письменниці ще попереду.

Мета нашої публікації – актуалізувати дослідження мистецького феномену Патриції Килини, представниці Нью-Йоркської групи. Об'єктом пропонованої студії є творчий доробок мисткині, а предметом стали його культурологічні проблемно-тематичні особливості.

П. Килина є представницею групи „українських еміграційних поетів, яка виникла в середині 50-х ХХ ст. як співдружність митців, об'єднаних спільними поглядами на творчість, як можливість якомога повнішого самовияву творчої індивідуальності митця” [2, с. 512]. І хоча Нью-Йоркська група отримала свою назву „від місця перебування її ініціаторів, включала також поетів, які мешкали в інших країнах” [2, с. 512]. Особливістю митців діаспори є те, що вони дбало зберігали свою національну ідентичність. „Мірило стійкості українського етносу, його реальна цілісність як динамічної саморегульованої системи, визначалось не державою, не ідеологією, не чисельністю народу, а міцністю збереження господарсько-культурних і побутових традицій, силою зв'язку поколінь і точністю передачі досвіду предків своїм нащадкам. Саме традиційна система внутрішніх зв'язків між людьми, між поколіннями зберегла українців як народ” [3]. Водночас творчість П. Килини становить своєрідний феномен, адже письменниця етнічно не була пов'язана з Україною.

Справжнє ім'я письменниці – Патриція Нелл Воррен (Patricia Nell Warren). „Народилася вона в американській сім'ї Кондрада Воррена, у штаті Монтана. Батьки її – німецько-норвезко-ірландського походження. Студіювала середньовічну літературу в Manhattanville College біля Нью-Йорку, а потім працювала редактором у журналі „Reader's Digest” [4]. Досить часто її згадують як колишню дружину Ю. Тарнавського. „У 1957-ому році, вивчивши українську мову, почала нею писати. Об'єктами її особливого зацікавлення і вивчення були середньосхідня мітологія, давня культура Єгипту та історія старовинних килимів” [4], що відповідно відбилося на творчості мисткині.

Оригінальна кореляція реалій світової культури та генетично близьких письменниці архетипних образів зі спробами заглибитися в ентокультурний світ українства визначає зміст і структуру лірики П. Килини.

Першою поетичною збіркою мисткині є „Трагедія джемів”, у якій переважно розміщені твори лаконічні за обсягом та досить широкі за семіотичною системою та образними площинами.

У вірші „Дерево”, який складається з трьох двовіршів, центральний образ винесено в назву. Дерево є цілою макросистемою світу, бо гіллям простягається як до сонця, світла, повітря, де в нього „втікає сіть пташок” [5], та тим же гіллям, що простягається до темного, антипростору, у течії води: „Воно є губка, яка в міліні долини живиться тінями” [5]. Образність твору ґрунтується на метафорах („мука сонця” [5], „планктон пташок” [5]). Як бачимо, мова твору видає в авторці її англомовність. Досліджуючи поетів Нью-Йоркської групи, зокрема П. Килини, треба враховувати, що „особливої уваги набуває корекція дотеперішньої хрестоматійної картини віршованого слова у зв’язку з розвитком модерних ідейно-естетичних тенденцій, що вийшли з надр „мурівських” полемік і означили собою нові обрії жанру. Йдеться, насамперед, про рішучий поворот до власне естетичних критеріїв творчості, тим дивовижніший, що відбувся він в умовах духовно-інтелектуального протистояння радянської естетичної моделі в чужині, цілком байдужій по проблем власне національного мистецтва” [6]. І хоча українська мова для П. Килини не є „спадковою”, поетка відчуває естетику українського слова й добирає відповідні семіотичні моделі. Ось чому використання символіки дерева є досить вдалим мистецьким прийомом. Власне ця рослина вважається однією з найскладніших створінь зеленого світу. Символічним є його циклічне вмирання та відродження, повернення до життя. Для багатьох культур дерево є прихистком духів, воно уособлює в собі чисті риси людського характеру або моделі людських характерів, якостей чи вад, наприклад, стійкість, мужність, міць, стрункість, журливість і замріяність тощо. Дерева досить часто вбирають у себе національну символіку, що яскраво демонструє українська ментальна свідомість.

Дерево – це рослина з вирію, на якій достиг заборонений плід. Особливої уваги вимагають образи Космічного Древа та Древа Життя. Розміщуючи в центрі авторської уваги цей інтеркультурний символ, авторка робить ставку не лише на власну обізнаність і естетичні смаки, а й на освіченість та кругозір реципієнта.

Щодо мови творів П. Килини, то тут варто зауважити її певну неприродність. Г. Сюта наголошує: „Постійно декларуючи відмежованість від традиції та апробованих часом літературних форм, поети Нью-Йоркської групи усе-таки послуговуються загальномовним словником. Його характерний поліфонізм забезпечено видозмінами й традиційністю, переплетенням різноманітних (народнопоетичних,

народнорозмовних, побутово-культурних, літературних тощо) джерел” [7, с. 44].

Вірш „Valencia” є зразком урбаністичної лірики з поетичної збірки П. Килини „Рожеві міста”, яку було опубліковано в 1969 році в Мюнхені.

Валенсія – місто легендарне, його історія вдягнена в шати романтики. Сьогодні воно є одним із трьох величніших міст Іспанії. Місто відоме також досить великим портом на Середземному морі. Валенсія, як і кожне старовинне місто, пережило кілька епох. Зароджене в колисці Римської імперії, воно то перебувало під пильним контролем мусульман, то переходило до рук християнських королів. Сьогодні місто, перенасичене населенням, відкрито для туристів. Це місто різних кольорів і вражень, архітектурних цікавинок і таємничих легенд опоетизоване мисткинею. У п’ятьох катренах сплітаються враження від духу Валенсії. Емоційний стан посилюється дотиковою, зоровою та слуховою образністю:

О, місто диму і полум’яних пелюсток,  
Так довго я шукала тебе!  
Бо не досить читати про купала –  
Треба чути на шкірі жар багаття [8].

Місто, сповнене середньовічної розкоші, періодично відвідує дракон. Образ цієї міфічної тварини відтворює інтертекстуальні містки між низкою творів художньої культури. У вірші „Valencia” завдяки прийому порівняння місто зливається з образом дракона, який стає символом вибухового свята пристрасті. Вічний дракон пронизує небесні сфери, розсипається гарячими вибухами та вогнем. Уособлюючи в собі силу й могутність, міфічний звір боронить пам’ять епох:

Не забуваю джерела, де вбили діву,  
Ні гаю, де повісили короля,  
Ні анемонів, що цвіли із крові,  
Ні твого свята, Валенсіє, коли палиш зиму [8].

Поєднання мотивів давньої історії з мотивами урбаністичними спостерігаємо в багатьох поезіях П. Килини. Зокрема, у центрі поезії „Нефертіті” перебуває образ головної царської дружини давньоєгипетського фараона XVIII династії Ехнатона, жінки, яка мала політичну вагу й панувала разом із чоловіком у Верхньому та Нижньому Єгипті.

Образ давньої красуні було перенесено авторкою в площину технічного простору другої половини XX ст. Штучність світу сполучається з суб’єктивним уявленням про культуру Давнього Єгипту. Власне її бюсти, що збереглися з тих часів, увійшли до історії культури як зразки образотворчого хисту давніх єгипетських майстрів. У поезії „Нефертіті” авторка звертається до образу легендарної красуні так:

О, королево, різьби і заліза,  
зі своєю електричною лютнею,  
так довго лунає твоя пісня в льоху,



в каварні, повній диму [9].

Давня легенда про Нефертіті, коханку фараона, нашаровує на себе чимало дезінформації та вигадок про вельможну жінку з берегів Нілу. Образ у сучасному П. Килині світу знаходить своє відбиття в неонових оздобленнях крамниць і салонів. Популярні здогадки про Нефертіті міцно вросли в поп-культуру другої половини ХХ століття:

Пливе твій корабель з неону  
поміж лотосами, немов лейзерами,  
і так поволі вітрила гасять себе в світанку льоху,  
притишають себе в тунелі, повнім грому [9].

Слава про красуню Нефертіті не дає можливості остаточно приховати пам'ять про неї. Жіноча привабливість і краса надає ознак фіктивного життя давно померлій особі:

Твоє сонце розбиває саркофаг, мов спис,  
розбиває твою тишу, мов гудок  
за містом, заповним суму [9].

Отже, образ Нефертіті є популярним і в технологічну добу. Перетворившись на легенду, кохана володаря загиблої єгипетської цивілізації оживає в уявленні представників зовсім іншої культури, що формує абсолютно протилежні погляди на життя. Однак холод сучасного неонових світла міст дає плідний ґрунт для нового життя образу з минулого.

Образ льоху в поезії можна також розуміти як авторський перифраз, завдяки якому поетка натякає на давні гробниці, уявлення про смерть та забуття, плин часу. Тут можна згадати й про релігійну (а відповідно й культурну) революцію, до якої у свій час Нефертіті також доклала зусиль.

Твір побудовано за принципом контрасту. Давній світ сплітається з діаметральною часопросторовою паралеллю. Стародавності першої цивілізації проникають у сучасні для П. Килині умови життя.

Притаманна давньоєгипетській культурі й уже згадана нами символіка смерті набуває в цьому вірші оригінальної трансформації. Власне тому в поезії квітка лотосу – частинка міфічного рослинного світу, символ сну й безпам'ятства. „Щебень” і „асфальт”, які вкривають „крамолу смерті”, говорять про плинність часу й трансформацію дійсності, нашарування нового на минувшину. Емоційне тло поезії є песимістично забарвленим. Дух давньоєгипетської цивілізації з розвиненим культом холодної стриманості життя й суворого потойбіччя накладається на реалії сучасного урбанізованого світу.

Однак, „побіч українських поетичних публікацій Патриція Килина видала також кілька повістей англійською мовою. Переклала (з Юрієм Тарнавським) на англійську мову українську народну творчість (думи) та короткі новелі Стефаніка й Коцюбинського” [4]. Їй закидали звинувачення в пропаганді нетрадиційної сексуальної орієнтації. Однак її

прозові твори мають свою художню цінність і можуть бути предметом літературознавчих досліджень.

Останнім часом „Патриція Килина перестала брати будь-яку участь в українському літературному житті. Перестала також проявлятися в мистецькій американській літературі, займаючись нині виключно комерційною англійською прозою. Її найвідоміший роман „The Front Runner” був перекладений на десять мов і розійшовся в загальному тиражі близько десяти мільйонів примірників” [4].

Таким чином, у художньому світі П. Килини спостерігаємо такі риси: проекція культурологічних реалій минулого на сучасний світ; урбанізм; полікультурне семіотичне наповнення текстів; трансформація „свого” і „чужого”.

Доробок П. Килини, а особливо її англійська творчість, вимагає поглибленої наукової уваги і може стати об’єктом подальшого дослідження.

#### **Список використаної літератури**

- 1. Понасенко А. В.** Між „своїм” і „чужим” : естетичні орієнтири митців нью-йоркської групи / А. В. Понасенко // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – Ч. І. – 2011. – № 3 (214). – С. 146 – 150.
- 2. Літературознавчий** словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром’яка. – К. : Академія, 1997. – 417 с.
- 3. Хархаліс У. М.** Риси української ментальності та їх прояв у народній обрядовості (на прикладі Закарпаття) [Електронний ресурс] / У. М. Хархаліс. – Режим доступу : [http://www.rusnauka.com/SND\\_2007/Philosophia/18373.doc.htm](http://www.rusnauka.com/SND_2007/Philosophia/18373.doc.htm).
- 4. Віртуальна** антологія поезії Нью-Йоркської групи [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://users.belgacom.net/babowal/kyly\\_00.htm](http://users.belgacom.net/babowal/kyly_00.htm).
- 5. Килина П.** Вибірка поезій [Електронний ресурс] / Патриція Килина. – Режим доступу: [http://www.users.belgacom.net/babowal/kyly\\_01.htm#p9](http://www.users.belgacom.net/babowal/kyly_01.htm#p9).
- 6. Поезія** діаспори („нью-йоркська група” та інші) // Історія української літератури ХХ століття : у двох кн. – Книга друга. – Ч. II (1960 – 1990-ті роки) [Електронний ресурс] / за ред. В. Г. Дончика // Літературне місто : Освітній онлайн-ресурс – Режим доступу: / <http://litmisto.org.ua/?p=2039>.
- 7. Сюта Г.** Мовотворчість нью-йоркської групи в українському поетичному дискурсі / Г. Сюта // Теорія лінгвостилістики [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [www.nbu.gov.ua/portal/soc.../Syuta.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/soc.../Syuta.pdf).
- 8. Килина П.** З циклу „Рожеві міста” [Електронний ресурс] / Патриція Килина. – Режим доступу : [http://users.belgacom.net/babowal/kyly\\_03.htm#p24](http://users.belgacom.net/babowal/kyly_03.htm#p24).
- 9. Килина П.** Нефертіті [Електронний ресурс] / Патриція Килина. – Режим доступу : <http://muza.in.ua/skrinya/293-patricija-kilina.-kin-z-zelenoju-grivoju-z-vinilu.html>.

**Яковенко Г. О. Феномен Патриції Килини в колі поетів Нью-Йоркської групи**

У статті розглянуто постать Патриції Килини, представниці Нью-Йоркської групи. Увага дослідниці зосереджена на самобутності творчої манери мисткині, оригінальності її образної системи на тлі Нью-Йоркської групи. Підкреслено мистецьку цінність поетичного доробку письменниці. Авторкою статті проводяться паралелі між поезією Патриції Килини і колом її зацікавлень. Відповідно, увага дослідниці фокусується на єгипетських та урбаністичних мотивах лірики.

*Ключові слова:* Нью-Йоркська група, рецептивна естетика, еміграційна поезія, мотив, образ.

**Яковенко Г. А. Феномен Патриции Килины в кругу поэтов Нью-Йоркской группы**

В статье рассматривается личность Патриции Килины, представительницы Нью-Йоркской группы. Внимание исследовательницы сосредоточено на самобытности творческой манеры художницы, оригинальности ее образной системы на фоне Нью-Йоркской группы. Подчеркнута художественная ценность поэтического наследия писательницы. Проводятся параллели между поэзией Патриции Килины и кругом ее интересов. Соответственно, исследовательница фокусирует внимание на египетских и урбанистических мотивах лирики.

*Ключевые слова:* Нью-Йоркская группа, рецептивная эстетика, эмиграционная поэзия, мотив, образ.

**Yakovenko G. A. Patricia Kilina phenomenon among the poets of the New York group**

The article deals with the personaliyy of Patricia Kilina, representatives of the New York group. Researcher brought to the attention the identity of creative style of the artist, her original system of images on the back of the New York group. Discussed the artistic value of the poetic heritage of the writer. Author's article draws parallels between poetry and Patricia Kilina around her interests. The researcher focuses on the urban and Egyptian motifs.

*Key words:* New York group, receptive aesthetics, emigration poetry, style, image.

Стаття надійшла до редакції 18.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Бровко О. О.

УДК 821.161.2 – 0.9 – 055.2 „18 /19”

**О. О. Яценко**

**ТИП ЖІНКИ-БОРЦЯ КОЗАЦЬКОЇ ДОБИ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ – ХХ ст.**

Особливості української історії зумовили нетрадиційні умови для виховання і гартування жіночих характерів. Дівчата і жінки в роки боротьби за право бути нацією, за волю і незалежну Козацьку державу змушені були навчитись тримати зброю в руках, уміти захистити себе і оборонити дітей, близьких, власну оселю. Коли народна боротьба набуває національно-визвольного характеру, кожен змушений стати борцем за власне майбутнє, за майбутнє своїх дітей, а отже – і за майбутнє своєї нації. У цей час особливо гострим стає відчуття національної приналежності і, яким би складним не був вибір між власним щастям, добробутом і обов'язком перед своїм народом, Вітчизною, героїні без вагань обирають останнє. Прикметним є те, що в подібних випадках, оточуючі не сприймають вчинки жіночих персонажів як героїчні, вони розцінюються як єдиновірний шлях, що відповідає моральним приписам часу.

В історичних працях і художніх творах, що відтворюють події козацької доби, більша увага приділяється чоловічим постатям, значно менше інформації маємо про жінок і їхній внесок у загальнонаціональну боротьбу, однак, як слушно зауважує О. Луговий, „не можна ігнорувати активної присутності української жінки в українській історії” [1, с.7]. За свідченням М. Логвина, який у 1550 р. побував в Україні: „Хоча влада жінки – це сором навіть усередині приватного дому, проте вона начальствує в нас у фортецях, навіть прикордонних із землями московськими, турецькими, татарськими і молдавськими, які необхідно було б доручити лише чоловікам великої сміливості” [2, с. 34]. Хоча в дослідників не виникає сумнівів щодо факту підтримки і відваги з боку жіноцтва, однак відсутність конкретних даних, імен, зумовлює замовчування і загрожує повним забуттям цієї сторінки української історії.

Жіночі образи доби Козаччини у творчості Р. Іванчука, Л. Костенко, Б. Лепкого, Лесі Українки, М. Старицького неодноразово були об'єктами наукових розвідок, зокрема П. Андрійчук-Данчук, Г. Клочека, В. Коломійця, Л. Мороз, В. Сахновського-Панкеева, І. Скрипник, С. Томашевського та ін., однак літературознавці не зосереджували уваги на обраному нами аспектові дослідження. Питанню типології жіночих характерів в українській літературі значну увагу приділила Н. Білоус, однак дослідниця цікавилась особливостями характеротворення жіночих образів з погляду літературних напрямів і статі автора, аналізовані нами персонажі Н. Білоус не розглядалися.

З огляду на зростання зацікавленістю фемінізмом, гендерним аспектом у дослідженнях актуальним є переосмислення інтерпретацій жіночих постатей в українській літературі. Пропонуємо розглянути літературні образи жінок як одну зі складових козацької боротьби. Також вважаємо доречним проаналізувати жіночі персонажі з погляду їхньої позиції в національно-визвольній війні крізь призму відчуття національної ідентичності, патріотизму.

Як зазначала дослідниця з діаспори Д. Рихтицька: „Про героїчність жінки, а зокрема української, можна говорити у двох аспектах: героїзм одноразового вияву в обличчі смерті на полі бою..., а є також героїство буднів, у яких наші жінки відзначаються небувалою силою витримки та посвяти...” [3, с. 518]. Розглядаючи з цього погляду позиції жінок в національно-визвольній війні, виокремлюємо дві групи жіночих образів, яким притаманна була: 1) внутрішня підтримка боротьби (моральна, словесна) – *жінка-берегиня, жінка-муза*; 2) активна діяльність – *жінка-месниця, жінка-борець*.

До першої групи зараховуємо тих персонажів, які усвідомлювали значення національно-визвольної війни для українського народу, вболівали за перемогу і робили максимум з того, на що були здатні, а саме, були моральною підтримкою, джерелом натхнення, стимулом для боротьби. Письменники, змальовуючи жінку в історичних творах про козаччину, традиційно акцентують увагу на ролі Берегині, матері, вірної коханої, яка чекає. Характерними для цих образів є жіноча тендітність і сила почуттів, яка виступає і захисним, і мотивуючим чинниками. До цієї групи належать жіночі персонажі, які чекаючи близьких і рідних з війни, вимолювали їм життя перед образами, ридали з туги, об'єднуємо їх у підгрупу з умовною назвою *жінка-берегиня*. Сльози і молитви – типові жіночі засоби протидії злу і насиллю. Ця підгрупа жіночих образів є найчисленнішою, оскільки відповідає класичним фемінним стереотипам про діяльність жінки в роки воєн.

Окремо пропонуємо згрупувати персонажі, які робили свій внесок у боротьбу, підтримуючи чоловіків словом, порадою, власною непохитністю, стійкістю своїх переконань (образи Ганни Золотаренко („Берестечко” Л. Костенко), Олени Нечай („Крутіж” Б. Лепкого), Мотрі Кочубей („Орда” Р. Іваничука), Олени Стеткевич („Гетьман Іван Виговський” І. Нечуй-Левицького), Оксани („Бояриня” Лесі Українки) та ін.). Легендарна поетеса Маруся Чурай складала патріотичні пісні, що надихали воїнів: „Її пісні – як перло многоцінне, як дивен скарб серед земних марнот” [4, с.148], – так оцінює пісенний дар героїні Богдан Хмельницький у романі „Маруся Чурай” Л. Костенко. Він говорить, що в піснях Марусі „огонь війни пашить” і „помагає не вгашати духа” [4, с.148]. Не дарма на стінах Києво-Могилянської академії колись красувався напис: „Равнополезно в бою і меч, і перо”. Пісні Марусі, народжені словом національно свідомої поетеси, стали справжньою зброєю, про яку з часом писатиме Леся Українка.

Мотивуючий чинник є дуже важливим для воїна, щоб виглядати героєм в очах бажаної жінки, чоловіки здатні максимально використовувати свій потенціал. Усвідомлюючи це, Р. Іваничук вклав у уста помираючого гетьмана Івана Мазепи слова: „Благословила вона мене на велике діло” [5, с. 414]. Автор змалював Мотрю Кочубей дівчиною, яка вболівала за народ, за державу, усвідомлювала велич гетьмана і його діяльності, тому бачила в ньому не літнього чоловіка, а борця за волю, свого однопумця. Л. Костенко також вважала, що жінка впливає на діяльність чоловіка, герой її роману „Берестечко” Богдан Хмельницький говорить про свою третю дружину Ганну, що вона „Козацька жінка з гордими очима – вона мов крила в мене за плечима! Вона для мене у ці дні – як моє серце у мені!” [6, с. 229]. Такі жінки є невичерпним резервом сил і насаги для воїнів, історичні дані це підтверджують. На думку О. Сохіна, дослідника життя Наполеона Бонапарта, саме Жозефіна зробила з генерала величного імператора, давши йому змогу спочатку відчувати себе бажаним коханцем і таким чином подолати свої комплекси [7, с. 65]. Наполеон був непереможним генералом, доки знав, що вдома його чекає вірна Жозефіна, дізнавшись про її зради, він починає сумніватись в собі, армію переслідують поразки – саме таку паралель проводять психологи, а також біографи імператора [7, с. 65]. В українській історії також є факти, які підтверджують вищесказану думку. Богдан Хмельницький напередодні бою під Берестечком отримав звістку про страту коханої і невірної дружини Гелени. Гетьман відчув себе настільки надломленим, що вже не зміг зібратись для вирішальної битви, яка стала найбільшою поразкою в історії національно-визвольної війни. Таким чином, жінка, яка чекає, надихає, яку хочеться завойовувати, дивувати, для якої хочеться щоразу бути кращим, є джерелом енергії для воїна, тому пропонуємо згрупувати названі жіночі персонажі в підгрупу з назвою *жінка-муза*.

До другої групи належать образи жінок, які брали активну участь у боротьбі, часто нехтуючи власними почуттями і особистим щастям, а подеколи і своїм життям заради Вітчизни (образи Марусі Богуславки („Маруся Богуславка” М. Старицького), Мальви („Мальви” Р. Іваничука, Олени Зависної („Оборона Буші”, „Облога Буші” М. Старицького) тощо). Визначальною рисою цих жіночих персонажів є відчуття національної приналежності, усвідомлення важливості боротьби за незалежність української нації. Аналізуючи вчинки жіночих образів цієї групи, виокремлюємо дві підгрупи: 1) жінки, діями яких керує помста за зраду (одиничний сміливий вчинок) – тип *жінки-месниці*; 2) жінки, яким притаманна систематична боротьба – тип *жінки-борця*. Яскраво позиція і мотивація вчинку жінок першої підгрупи виявлена в образах Марусі Богуславки і Мальви, які об’єднані статусом *дружина-бранка, дружина-чужинка*. Оповідь про життя жінок, які, потрапивши в неволю, врешті перетворюються з рабинь на законних дружин своїх завойовників, є поширеною в українській літературі, оскільки в нашій історії чимало

подібних фактів: українки були дружинами 4 турецьких султанів, матерями 2 султанів [2, с. 12]. Врода і розум наших співвітчизниць допомагали їм вижити на чужині і досягти певного статусу, однак в історичних хроніках не зазначено, що їм при цьому довелося пережити, тому ця тема залишається благодатною для письменницької уяви.

Ціна родинного щастя Марусі Богуславки і Мальви – зречення рідного краю, православної віри, своєї ментальної суті. З одного боку, в них не було вибору, доля наче вирішила за них, але картають вони себе не за те, що скорились долі, а за те, що стали щасливими. Шукаючи забуття в обіймах чоловіка, в турботах за дітьми, жінок не полишає відчуття зради, гріховності обраного шляху, адже кохають вони ворога своєї Батьківщини. Своє сумління жінки заспокоюють обіцянкою не воювати з українцями, не брати українців в полон, яку вимолюють у чоловіків. Коли Маруся дізнається, що в темницях її чоловіка вже 30 років страждають козаки, звільнити їх – це не стільки милосердний акт, прагнення справедливості, як бажання спокутувати власний гріх. Навіть дізнавшись про обман, Маруся продовжує кохати чоловіка і не в змозі покинути дітей. В народній думі героїня лишається на чужині, бо вже „потурчилась, побусурманилась”, а М. Старицький у своїй драмі, відійшовши від традиційного сюжету, доводить колізію вибору героїні до апогею: розриваючись між материнською любов'ю і бажанням повернутись до рідного краю, Маруся вбиває себе, не маючи сил зробити вибір. У подібному становищі опиняється Мальва, вона не в змозі пробачити зраду чоловіка Іслам-Гірея козацькому війську під Берестечком. Мальву не зупиняють ні щасливо прожиті спільні роки, ні дитина. Образа, розчарування, які вона відчула, настільки перевертають її світ, що для неї єдиний вихід – смерть. Мальва впевнено подає чоловікові келих отрути, подумки промовляючи: „...і за кров, яку ти розлив дарма по світу, і за зраду чужих і своїх, і за те, що свій розум, який дав тобі Бог для добрих діл, продав дияволу підступності” [5, с. 228]. У творі Р. Іваничука в героїні сильніше відчуття власної гріховності, оскільки, бажаючи спокути, жінка вбиває і власну дитину, в якій є сім'я ворога. Вбивство чоловіка – це помста за його зраду козакам, вбивство сина – це бажання викоринити рід зрадника і одночасно покарання себе самої за любов до ворога.

До другої підгрупи належить тип *жінки-борця*, який є рідкісним для української літератури. Це образ національно свідомої жінки, для щастя якої замало родинного затишку, для неї важливим є майбутнє рідного краю, його незалежність. Це горда і сильна жінка, яка знає ціну боротьбі, яка відчуває голос крові, ментальну приналежність, що додають їй мужності у вирішальну мить. Представницями цієї групи є другорядні жіночі персонажі з історичної повісті „Крутїж” Б. Лепкого, а також образ Олени Зависної з творів М. Старицького. Оскільки Олена – це єдина героїня в українській літературі козацької доби, яка належить до типу *жінка-борець*, спробуємо детальніше її охарактеризувати.

Заслуга М. Старицького полягає в тому, що він єдиний із когорти українських письменників відтворив на художньому полотні одну з трагічних сторінок козацької історії – оборону Буші. В історичній повісті „Облога Буші”, а пізніше і в історичній драмі „Оборона Буші”, автор змальовує героїчний опір 6-тисячного козацького загону 30-тисячному польському війську і відважний вчинок доньки сотника Зависного, яку в повісті М. Старицький називає Орисею, а в драмі – Мар’яною. Різні імена – це єдина відмінність цих образів, тому характеризуватимемо їх як єдине ціле під іменем Мар’яна, яке відповідає прототипу аналізованих персонажів.

Історичні дані свідчать, коли в нерівному бою полягла більшість захисників і шляхта вдерлася у місто Буша, Мар’яна (за іншими даними Олена), дружина загиблого сотника Михайла Зависного, який був комендантом замку, щоб не потрапити в полон, підпалила пороховий льох [8, с. 53]. Дослідник О. Луговий наводить дані, що жінка таким чином висадила в повітря не лише саму себе, своїх дітей і решту оборонців (козаків залишилось лише 240 душ), але й всіх поляків, котрі захопили замок, числом біля 4 тисяч. У Буші загинули кращі польські частини, а решта переможців не мали чим насититися, бо вбивати і грабувати не було кого [1, с. 109]. Про сотниківну Зависну, окрім її героїчного вчинку в Буші нічого не відомо. Однак, на думку О. Лугового, той факт, що вона керувала обороною фортеці після загибелі чоловіка, а на ту мить у лавах захисників залишались ще старші за неї, досвідченіші, загартовані в боях козаки, свідчить про те, що „напевно перед тим Олена Зависна чимось виказала свій хист і здібності” [1, с. 110].

У своїх творах М. Старицький робить героїню не дружиною, а дочкою сотника, цей художній домисел додає драматизму ситуації. З психологічною майстерністю змальовано з одного боку трепетні взаємини батька і доньки, а з іншого – бажання Мар’яни бути з коханим, бо вона ж іще не звідала смак подружнього щастя. Донька для сотника Зависного стає сенсом життя після трагічної загибелі її матері. Але умови часу змушують його загартувувати характер єдиної дитини. Йдучи в бій сотник найбільше хвилюється чи вистачить Мар’яні сміливості позбавити себе життя, щоб не датись ворогові на поталу, розмірковує над тим, чи не краще самому вбити рідну доньку, захистивши таким чином від гвалту і знущань поневолювачів – використовуючи цю психологічну деталь, автору вдається відтворити чи не найбільший вияв батьківської любові і турботи. Мар’яна, прощаючись, заспокоює батька: „За мене не зачервонієш, вір!” [9, с. 129]. У цих словах не лише свідчення того, що вона зможе захистити власну честь і гідність, у юній дівчині говорить патріотизм: „Зуміємо вмерти і святині нашої в руки поганців не кинемо” [9, с. 129]. Героїня М. Старицького докорінно відрізняється від жіночих образів, які вже були в українській літературі. На початку твору автор зазначає, що вона „літ 20, глибокої, думної вдачі, ходить більше в темному” [10, с. 358] – ця нетипова для молодої дівчини портретна



характеристика готує читача до знайомства з непересічною особистістю. Задумливість Мар'яни свідчить про її небайдужість до тих подій, що відбуваються довкола, темний одяг – портретна деталь, що свідчить, як дівчина переймається трагічною ситуацією, в якій опиняється місто, адже для жінки колір одягу – це відбиття її емоційного стану. Для героїні важливішим є не привабливий вигляд, а та боротьба, що точиться біля стін Буші, Мар'яна відчуває себе її учасницею, а не бранкою обставин, не чекаючи визволення від когось, діє самостійно і веде за собою інших. Як гідна донька своїх батьків Мар'яна стає справжнім борцем за волю, перед обличчям неминучої загибелі нею керують національна свідомість, любов до рідного краю, не залишаючи місця страху і розпачу: „Не жаль мені понівечених мрій, / А серцем я за край болю свій, / За доленьку нещасного народу!” [10, с. 486].

Літературознавець Л. Мороз зазначає: „Є одна визначальна риса у творах М. Старицького – на особливе місце він ставить жінку, виконуючи почесну роль оборонця жіночої рівноправності. Жінка-герой і борець, – вона бере на себе увесь тягар збройної боротьби з поневолювачами, без нарікань приймає на свої руки всі лиха, які спадають на долю народу, без вагань іде на смерть” [11, с. 182]. Зміст патріотичного образу Мар'яни Завісної полягає в конфлікті між громадським і особистим. Трагедія дівчини починається тоді, коли вона дізнається, що її коханий, католик і поляк Антось, на боці ворогів. Проте любов до рідного краю переборює в душі Мар'яни особисте почуття. Вона вважає за гріх „жадать своєї пари” і бути щасливою, коли на її Вітчизну насуваються ворожі хмари і „плач і лемент скрізь буя” [10, с. 458]. Покинути народ у горі, – це в очах Мар'яни – підступна зрада, бо „нема в світі таких причин, щоб могли виправдати зраду своєї країни, зраду супроти свого народу, – нема їх!” [9, с. 190]. Образ Мар'яни позначений психологічною глибиною і логічною переконливістю. Вона твердо вирішила пожертвувати собою заради громадського: героїня сама стріляє з гармати в гурт ворогів, серед яких бачить Антося, вона без вагань вбиває батька, який потрапив у полон, позбавляючи його таким чином від болю майбутніх тортур. Автор змальовує Мар'яну гідною представницею суворого часу. Стійкість характеру і незламність духу Мар'яни проявляється ще й у тому, що вона сама стає прикладом для наслідування, її впевненість у правильності обраної позиції, вираженість її рішень настільки непохитні, що вона стає поводитирем. Це проявляється, коли Мар'яна заспокоює налякану подругу Катрю, коли вона показує єдиновірний шлях дій Антосеві, який розгубившись не знає що робити.

У стосунках Мар'яни і Антося дівчина виступає сильною стороною, вона приймає рішення і веде за собою. Тому, на думку Л. Мороз, „цілком закономірно, що саме Мар'яна у фіналі драми залишається переможцем, бо Антось мріє про особисте щастя, а Мар'яна до кінця вірна інтересам народу і Вітчизни, які завжди стояли для неї вище за особисті інтереси” [11, с. 182].

Героїня змальована гідною донькою козака, всупереч традиційним уявленням про слабку стать, вона наділена усіма козацькими чеснотами: відвагою, сміливістю, рішучістю, здатністю до самопожертви. Художній образ Мар'яни послідовний до кінця, для неї інтереси народу – понад усе, що відповідає героїко-романтичним традиціям. Героїня М. Старицького докорінно відрізняється від традиційних уявлень про жіночі образи в українській літературі. Пріоритетними для неї є не особисті інтереси, тихий затишок сімейного життя, а громадський обов'язок; поняття честь, гідність, патріотизм для неї мають більшу вагу, аніж любов, страх, слабкість. Мар'яна – це художній образ жінки, яка настільки відповідає віянням свого часу – козацтва, лицарства, що набуває ознак маскуліності, адже такі риси як хоробрість, сила духу, рішучість, самоконтроль, самопожертва традиційно вважаються атрибутами чоловічих характеристик. Новаторство автора полягає в тому, що він створив в українській літературі символічний образ *жінки-борця, жінки-героя*, яка до кінця вірна інтересам народу і Вітчизни, котрі завжди стоять вище за особисте щастя.

Вартим уваги є той факт, що образи всіх жінок, яким властивий вияв активної боротьби: вчинок, що унеможлиблює попереднє життя (Мальва, Маруся Богуславка); героїчна самопожертва (Олена Зависна) – гинуть у фіналі твору. Цей факт є відображенням світосприйняття, в якому не має місця сильним, відчайдушним жінкам, котрі в змозі кинути виклик існуючому ладу, намагаються докорінно змінити ситуацію, в якій опинились, або ж просто усвідомлюють, що в такій реальності їм немає місця. Інакшість цих жіночих персонажів полягає в тому, що вони чітко усвідомлюють, що їм потрібно для щастя. Образи *дружин-бранок*, які трансформуються в *жінок-месниць*, бажали, щоб їхні чоловіки не кривдили український край, це те єдине прохання, яким вони намагались заспокоїти власне сумління за зраду батьківщині, православної вірі, за виховання дітей чужинцями України. Образ *жінки-борця* – це образ патріотки, для щастя якої Батьківщина повинна бути вільною від ворогів.

Українській літературі дорікають за відсутність образу національного героя, непереможного месника, гідного прикладу для наслідування, для виховання підростаючого покоління. Про відсутність героїні не згадують, адже роль жінки другорядна. Але брак таких постатей у художньому просторі є показовим, адже свідчить про колоніальну свідомість, комплекс меншовартості, який за століття кріпацького існування так глибоко укорінився у свідомість і підсвідомість нашої нації, що й на 21 році незалежності заважає кардинально змінити світосприйняття. Виняток становить образ Чорного Ворона з роману „Залишенець” В. Шкляра, який поки що залишається єдиним непереможним героєм української літератури. Наявність героїчних представниць української нації в історії козаччини дає надію, що незабаром з'являться літературні персонажі, які поповнять когорту жінок-борців.

**Список використаної літератури**

1. **Луговий О.** Визначне жіноцтво України : Історичні життєписи / О. Луговий. – 2-ге вид. – К. : Ярославів Вал, 2007. – 282 с. 2. **Українки в історії** / за заг. ред. В. Борисенко. – К. : Либідь, 2006. – 328 с. 3. **Рихтицька Д.** Українська жінка в дзеркалі життя і боротьби / Д. Рихтицька // *Визвольний шлях*. – 1996. – Кн. 5. – С. 518. 4. **Ліна Костенко** : [навчальний посібник-хрестоматія] / упор. Г. Клочек. – Кіровоград : Степова Еллада, 1999. – 320 с. 5. **Іваничук Р.** Мальви; Орда : [романи] / Р. Іваничук. – Харків : Фоліо, 2008. – 415 с. 6. **Костенко Л.** Берестечко : історичний роман / Л. Костенко. – К. : Либідь, 2010. – 232 с. 7. **Сохін О. О.** Хвороба і влада : у 3-х кн. Кн. 2. Хвороби диктаторів / О. О. Сохін. – К. : Книга плюс, 2009. – 352 с. 8. **Довідник з історії України** : [посібн. для загальноосв. навч. закл.] / І. З. Підкова, Р. М. Шуст та ін. – К. : Генеза, 2001. – 1136 с. 9. **Старицький М. П.** Облога Буші / М. П. Старицький. Твори : У 2-х томах. – Т. 1. – К. : Дніпро, 1984. – С. 122 – 196. 10. **Старицький М. П.** Оборона Буші / М. П. Старицький. Твори : У 6-и томах. – Т. 4. – К. : Дніпро, 1989. – С. 357 – 491. 11. **Мороз Л.** Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої пол. XIX ст. / Л. Мороз // *Розвиток жанрів в українській драматургії XIX ст.* – К., 1986. – С. 182.

**Яценко О. О. Тип жінки-борця козацької доби в українській літературі XIX – XX ст.**

У статті проаналізовано жіночі персонажі козацької доби з погляду їхньої позиції в національно-визвольній війні крізь призму відчуття національної ідентичності, патріотизму. Класифіковано жіночі образи на тип жінки-берегині, жінки-музи, жінки-месниці і жінки-борця. Детальну увагу приділено образам жінки-месниці і жінки-борця, під новим кутом зору проаналізовано літературно-художню інтерпретацію образів Марусі Богуславки, Мальви, Олени Зависної, з'ясовано відповідність історичній правді образів, створених М. Старицьким.

*Ключові слова:* образ, персонаж, художня деталь, національна ідентифікація.

**Яценко Е. А. Тип женщины борца казацкой эпохи в украинской литературе XIX – XX вв.**

В статье проанализированы женские персонажи казацкой эпохи с точки зрения их позиции в национально-освободительной войне в связи с ощущением национальной идентичности, патриотизма. Женские персонажи классифицированы путем выделения образов женщины-берегини, женщины-музы, женщины-мстительницы и женщины-борца. Значительное внимание уделено образам женщины-мстительницы и женщины-борца, под новым углом зрения проанализирована литературно-художественная интерпретация образов Маруси

Богуславки, Мальвы, Елены Зависной, а также соответствие исторической правде образов, созданных Н. Старицким.

*Ключевые слова:* образ, персонаж, художественная деталь, национальная идентификация.

**Yasenko O. O. The type of woman-fighter in Ukrainian literature of XIX – XX century**

In the article is analysed woman personages of cossack's times from the point of view of their position innational liberation war through the prism of feeling of national identity, patriotism. Woman offenses are classified on the type of woman-saver, woman-muse, woman-avenger and woman-fighter. In the article the detailed attention is spared to offenses of woman-avenger and woman-fighter, under a new visualangle літературно-художню interpretation of characters of Marusia Boguslavka, Mallow, Olena Zavysna is analysed, accordance to the historical true of characters of created M. Starycky is found out.

*Key words:* character, personage, artistic detail, national authentication.

Стаття надійшла до редакції 15.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – канд. філол. н., доц. Лапко О. А.

**Журналістика, видавнича справа  
та рекламна діяльність на Сході України**

УДК 070.41(477.65)

**К. Л. Сізова**

**МІСЬКИЙ ГЛЯНЦЕВИЙ ЖУРНАЛ:  
НОВІ ШЛЯХИ РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОЇ ПРЕСИ**

Українська регіональна преса, трансформації якої порівняно з центральними виданнями відбувалися досить повільними темпами, останнім часом демонструє суттєві зрушення, що стосуються практично всіх аспектів – від асортименту видань, цільової аудиторії та тематичної спрямованості до джерел фінансування і способів розповсюдження.

Про актуальність дослідження регіональної преси свідчить увага науковців до проблематики периферійних ЗМК. Серед останніх розвідок у цьому напрямку варто виокремити системні дослідження Ю. Фінклера [1], М. Карася [2], Н. Романович [3], луганських вчених, зокрема О. Довженко [4; 5].

Усі дослідники погоджуються в тому, що проблеми задоволення інформаційних потреб та врахування медіауподобань аудиторії регіональних ЗМК є найважливішими. Ю. Фінклер, підкреслюючи необхідність вивчення діяльності мас-медіа в аудиторному контексті, наголошує: „Маємо на увазі передусім аспекти взаємин мас-медіа та аудиторії в контексті тих явищ, які характеризують і стан сучасних українських мас-медіа, і характеристики сучасної української аудиторії передусім, у регіональному розрізі. Сьогоднішній стан мас-медіа характеризується тим, що, маючи (за великим рахунком) лише два легальних джерела фінансування своєї діяльності – продаж накладу і рекламу (кількість та якість останньої є узалежненими від проданого тиражу), переважна кількість видань навіть державного характеру поставлена в необхідність економічно підпорядковуватись своєму потенційному чи реальному читачеві” [1].

Саме економічні умови змушують регіональну пресу видозмінюватися, реагувати на потреби часу. „Світовий досвід доводить, що найефективніший результат дають професійні ЗМІ, функціонування яких зрозуміле суспільству, а підготовлена інформація користується довірою аудиторії. Такі ЗМІ частіше стають впливовими, мають достатньо прибутків, а журналісти та редактори роблять гарну кар’єру” [6, с. 11].

Новим вектором розвитку регіональної преси, спробою пошуку нових сегментів цільової аудиторії стало створення міських глянцеви

журналів. Дослідження цього поки що незвичного для периферійної періодики типу видань є метою даної наукової розвідки.

Першою ластівкою місцевого глянцу став львівський журнал „RIA-Львів”, щомісячне видання, яке виходить з 2004 р. На сторінках журналу характерна для глянцевого видання тематика – стиль, мода, політика, культура, розваги, відпочинок. Як стверджують видавці, „видання створене, щоб надавати своїм читачам корисну, актуальну та незаангажовану інформацію з усіх сфер життя та діяльності міста. Наш журнал звертається до успішних, освічених, цікавих, впевнених читачів, досліджує сучасний стан речей, щоб показати осіб, місця, речі та тенденції, які розумна, вишукана, сучасна людина хоче, мусить і повинна знати” [7]. З наведеної цитати стає зрозумілим, що видання орієнтоване на новий сегмент аудиторії – львів’ян середнього і вищого класів. Тираж „RIA-Львів” для обласного міста невеликий, усього 5 тис. примірників. Привертає увагу новий спосіб дистрибуції – крім продажу видавці пропонують безкоштовне розповсюдження журналу по елітних закладах міста (готелі, ресторани, салони краси, бутіки, медичні заклади, туристичні фірми, офіси авіакомпаній, банки, автосалони) і пряме поштове розсилання на домашні адреси відомих осіб міста (політики, громадські діячі, керівники фірм тощо).

Створена у Львові нова модель регіонального періодичного видання поєднує традиційну глянцевою тематику з місцевим колоритом, що створює ефект наближення. Завдяки цьому знімається комплекс периферійності, віддаленості від світу гламуру – мешканець нестоличного міста відчуває себе повноцінним героєм глянцевого життя, зіркою, частиною світового бомонду.

Львівська інновація знайшла послідовників, і у 2008 р. міський глянцевавий журнал отримав Івано-Франківськ. „Українська правда” відреагувала на цю подію наступним повідомленням: „Івано-Франківську презентовано новий глянцевавий журнал. „Сноб”, а саме так називається новий журнал, позиціонує себе як „панський”, було презентовано в одному з Івано-Франківських клубів. Поява нового глянцевавого журналу в місті з населенням у 250 тисяч мешканців – це завжди подія. Якщо ж журнал претендує на створення нової ніші в медіа-просторі, то цікавість зростає вдвічі. Тож для кого призначені 100 сторінок першого номеру нового журналу? Перш за все, „Сноб” націлений на еліту – людей, які потребують більш якісного медіа-продукту, ніж наразі пропонує ринок. Людей, яким не шкода віддати 15 гривень раз на два місяці (а саме такими є ціна і періодичність нового видання). На презентацію журналу зібралось чимало відомих в Івано-Франківську творчих особистостей, яких автор ідеї журналу Володимир Єшкілев не вагаючись зарахував в ряди „снобів і снобок”. Зокрема були помічені відомий гігантоман-художник Роман Бончук, фантастиця-письменниця Наталя Щерба, академік-художник Володимир Чернявський та чимало інших” [8].

Інше джерело, „Західна інформаційна корпорація” додає, що часопис „Сноб” декларує себе як перший незалежний міський журнал, розрахований на еліту Івано-Франківська зі сфери бізнесу, мистецтва та політики. Як стверджує редколегія, „це перша спроба в Західній Україні створення повноцінного міського журналу, який би не залежав від держави, міськради, облдержадміністрації. Журнал створювався групою інтелектуалів і бізнесменів для того, щоб, з одного боку, це видання формувало нову еліту, а з іншого – утворило певний салон, у якому б зустрічалися інтереси, думки людей, які досягли успіху” [9].

Журнал для еліти місцевого масштабу, серед якої незрозумілі у аспекті правопису „гігантоман-художник”, „фантастниця-письменниця” та „академік-художник”, позиціонує себе як видання, незалежне від влади. Однак, очевидною є інша залежність – від аудиторії, яка є головним спонсором видання і, без сумніву, буде впливати на зміст і стиль журналу.

Традицію міських глянцевого журналів продовжив Кременчук, який навіть не є обласним містом (хоча за населенням трохи більший за Івано-Франківськ). У 2012 р. Видавничий дім „Приватна газета”, який вже випускав чотири видання (газету безкоштовних оголошень „Приватна газета”, міський інформаційно-аналітичний тижневик „Кременчуцький ТелеграфЪ”, міську безкоштовну інформаційну газету „ХОЧУ иМЕТЬ” та інформаційно-пізнавальний обласний тижневик „Для дому і сім’ї”), додав до них журнал „Fresh”, що виходить один раз на два місяці.

При розробці концепції видання була врахована економічна складова – журнал не призначений для продажу, він існує за рахунок реклами (явної та прихованої). Місцями розповсюдження видання є салони краси, салони меблів, автосалони, ресторани, кафе і бари, туристичні агентства, спортивні клуби, медичні клініки. Ці заклади і є генеральними рекламодавцями. Журнал розрахований на специфічний сегмент аудиторії – відвідувачів (а, скоріше, відвідувачок) цих фірм і організацій. Гортаючи сторінки видання в очікуванні прийому лікаря або за чашкою кави у кафе, жінки дізнаються про модні й престижні заклади, асортимент дорогих крамниць тощо.

Зацікавленість аудиторії викликає також те, що героями журналу є не екранні зірки, а знайомі та сусіди. Найбільший за обсягом матеріал у кожному числі видання – це інтерв’ю з відомою у місті жінкою. Так, „Fresh” № 3 репрезентує матеріал „Пять мужчин Жанны Кузнецовой”, у якому героїня, замісник керівника податкової інспекції розповідає про улюблених співака, актора, шоумена, філософа та письменника. До інтерв’ю додається фотосесія героїні у вечірніх сукнях. Налагодження контактів видання з податковою інспекцією можна визнати досить оригінальним і креативним. У другому числі журналу інтерв’юється Тетяна Шаповалова, бізнесвумен і колишня дружина кандидата у депутати Верховної Ради. Оскільки інтерв’ю містить компліменти на

адресу майбутнього народного депутата, то, скоріш за усе, матеріал є замовним. Однак обрана рекламна стратегія є новою на тлі звичних передвиборчих білбордів і партійних газет.

Художнє оформлення і поліграфічне виконання журналу „Fresh” зауважень не викликає. На перший погляд, він нічим не відрізняється від іншої глянцевої продукції. Однак, розробляючи концепцію видання, редакція, на жаль, не врахувала таку важливу складову успішності, як мовну культуру.

На сторінках журналу можна знайти помилки усіх типів: від порушення правил набору, орфографічних, пунктуаційних до стилістичних і логічних.

У „Fresh” № 3 в матеріалі „Мужские забавы женскими глазами: подводная рыбалка” зустрічаємо: *разбилась в дребезг, пол часа, на счет удочек, пневмо ружье, не большой шкаф, что бы прояснить ситуацию, с родни авантюры*. В інтерв'ю „Пять мужчин Жанны Кузнецовой” у фрагменті про Сократа: *эти слова были сказаны задолго до рождества Христова. Лаконичность и краткость – сестра таланта*. У „Fresh” № 2 в інтерв'ю „Татьяна Шаповалова. Своя история” наштотувалися на таке: *Всем женщинам рекомендую прочитать книгу Василия Катаняна „Лилия Бриг”*. Не одразу змогли зрозуміти, хто ж героїня цієї книжки. Виявилось, що це Лілія Брик.

Реклама у журналі, як і публіцистичні матеріали, рясніє помилками на кшталт: *сеть салов красоты, протеиновые коклейли, тренеровки* тощо. До речі, ці горезвісні *тренеровки* повторюються у рекламі льодової ковзанки „Айсберг” кілька разів. Рекламна сторінка магазину „Квіти” повідомляє: *Предоставляем услуги:*

- *свадебный букет невесте*
- *бутоньерка жениху, свидетелям,*
- [...],*
- *композиции на стол*
- *молодоженов и гостей*

Технічна помилка – перенос слів на наступний рядок і використання зайвого маркера створюють комічний ефект.

Слогани, розроблені працівниками рекламного відділу журналу, теж викликають певні зауваження. Наведемо приклад: *„Будь идеальный с фитнес клубом „Центральный”!”* (орфографія оригіналу – К. С.).

Перелік текстових вад можна було продовжувати, у цьому аспекті журнал надає багатий матеріал. Однак метою нашого дослідження є не критика місцевих глянцевоїх журналів, а усвідомлення того, що їх поява свідчить про нову тенденцію розвитку регіональної преси.

Глянцеві журнали на периферії створюються для нового в Україні сегмента аудиторії. Заможні мешканці міст і містечок мають право не лише на житло, авто і косметику європейського рівня, а й на те, щоб бути постійним героєм світської хроніки, щоб їх життя, як у Дженніфер Лопес або Лери Кудрявцевої, висвітлювалося на сторінках глянцевої преси.



„Look” чи „Тренд”. Виникнення журналів на кшталт „Сноба” і „Fresh” є таким же закономірним явищем, як відкриття б'юті-салонів і фітнес-клубів.

Справа лише в тому, чи готові сучасні редактори і видавці регіональних ЗМК до того, щоб випускати якісний медіапродукт. Адже він потребує суттєвих кадрових змін. Журналістів старої генерації (досвідчених і грамотних), які працюють над традиційними міськими тижневиками, важко перепрофілювати під формат глянцевого журналу, а молоді фахівці, для кого ця тематика є знайомою, часто не мають достатніх кваліфікацій й культурного рівня.

Однак, на нашу думку, недоліки сучасного місцевого глянцу є проблемами росту і в недалекому майбутньому не лише Кременчук, а й Краснодон і Білокуракинщина матимуть видання цього типу.

### **Список використаної літератури**

- 1. Фінклер Ю.** Регіональна преса України в контексті соціального замовлення аудиторії / Ю. С. Фінклер // Електронна бібліотека Інституту журналістики [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [journlib.univ.kiev.ua/index.php?act](http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act).
- 2. Карась М.** Регіональна газета в демократичному суспільстві / М. Карась // Українська журналістика в контексті світової / за ред. В. І. Шкляра. – К. : Вища школа, 1997. – Вип. 1. – С. 15 – 19.
- 3. Романович Н. А.** Региональные СМИ : возможности и проблемы / Н. А. Романович // Социс. – 2006. – № 4. – С. 77 – 85.
- 4. Довженко О.** Особливості регіональної преси (на прикладі газет „Рио-плюс” та „Краснодонские вести”) / Олена Довженко // Вісн. Львів. ун-ту. Серія : Журналістика. – 2011. – Вип. 34. – С. 104 – 108.
- 5. Довженко О.** Проблемно-тематична спрямованість сучасних періодичних видань Луганської області / О. В. Довженко // Регіональні ЗМІ : історія. Сучасний стан та перспективи розвитку : матеріали II Міжнар. наук. конф. : у 3 т. / відп. ред. В. М. Галич. – Т. II. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2012. – С. 50 – 56.
- 6. Редакційна політика : від ідеї до ідеї : [посібник] / упорядник С. І. Гузь. – К. : Незалежна медіа-профспілка України, 2006. – 64 с.**
- 7. RIA-Львів** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [www.gia-lviv.info](http://www.gia-lviv.info).
- 8. В Івано-Франківську** презентовано новий глянцеваий журнал [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://pravda.if.ua/news-1925.html>
- 9. В Івано-Франківському** нічному клубі „Сейф” відбулася презентація гламурного журналу „Сноб. Панський журнал” [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://zik.ua/ua/news/2008/02/26/127343>.

**Сізова К. Л. Міський глянце́вий журнал: нові шляхи розвитку регіональної преси**

У статті розглянуто міський глянце́вий журнал як нове явище в регіональній періодиці; простежено історію виникнення; досліджено цільову аудиторію видань цього типу; вивчено концепцію видання, функціональні особливості, тематичну спрямованість, джерела фінансування і способи розповсюдження журналу. Проаналізовано рівень мовної культури кременчуцького глянцевого журналу „Fresh”.

*Ключові слова:* регіональна преса, міський глянце́вий журнал, концепція видання, мовна культура.

**Сизова К. Л. Городской глянце́вый журнал: новые пути развития региональной прессы**

В статье рассматривается городской глянце́вый журнал как новое явление в региональной периодике; прослеживается история возникновения; исследуется целевая аудитория изданий данного типа; изучаются концепция издания, функциональные особенности, тематическая направленность, источники финансирования и способы распространения журнала. Проанализирован уровень речевой культуры кременчугского глянцевого журнала „Fresh”.

*Ключевые слова:* региональная пресса, городской глянце́вый журнал, концепция издания, языковая культура.

**Sizova K. L. City glossy magazine: new ways of development of the regional press**

The article deals with the city glossy magazine as a new phenomenon in regional periodicals; the history of creation is traced; the target audience of this media type is studied; the concept of edition, functional features, themes, sources of funding and ways of distribution channels are explored. The level of language cultures of Kremenchuk glossy magazine „Fresh” is analyzed.

*Key words:* regional press, city glossy magazine, the concept of edition, language culture.

Стаття надійшла до редакції 26.12.2012 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Бровко О. О.

УДК 070.41(477.65)

**Хаджі Мухаммад Хідер Мавлюд**

**РОЛЬ СПОРТИВНОЇ ПЕРІОДИКИ УКРАЇНИ ТА ІРАКСЬКОГО  
КУРДИСТАНУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.  
У ПРОЦЕСАХ ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ**

У демократичному суспільстві зростає роль преси у формуванні національно-культурного середовища, актуалізації державотворчих процесів. Водночас преса виступає не тільки інструментом впливу на суспільну свідомість, а й індикатором тих змін, що відбуваються в політиці, економіці, культурному й суспільному житті країни. Зміни державного устрою найбільш яскраво відображаються в змістовому наповненні суспільно-політичної періодики, прямим завданням якої є висвітлення діяльності влади. Цікавим нам видається відстеження перетворення періодики спеціального призначення, зокрема спортивної, у часи зміни політичного ладу в різних країнах.

Ми поставили за мету з'ясувати особливості появи спортивних видань у різних країнах у період суспільно-політичних змін, трансформації тематичного спрямування спеціалізованої спортивної періодики та впливу зазначених ЗМІ на формування національної ідентичності.

Об'єктом компаративного аналізу виступають спортивні друковані ЗМІ України та Іракського Курдистану.

Спортивні ЗМІ популяризують різноманітні види спорту, пропагують здоровий спосіб життя, формують суспільне ставлення до проблем спортивної галузі, що є одночасно й однією з умов її повноцінного розвитку.

Спорт у різних країнах – національно-політичний феномен, про що стверджують учені світу. Зокрема Б. Хауліхен зазначає, що „сьогодні майже всі держави мають спортивну політику. Спорт використовуються як прекрасний і потужний інструмент для соціальних, економічних і дипломатичних відносин” [6, с. 2]. Подібну думку висловлює Ю. Мазов у дисертації „Спорт як соціокультурне явище”: „Фізичне виховання й спорт стають ядром політичного виховання, що підкорює собі всю людину” [2, с. 2]. С. Бейнвел у праці „Спорт і політика” наголошує, що уряд зацікавлений у розвитку спорту, оскільки водночас зі збереженням здоров'я нації, спортивна політика держави спрямована на формування відчуття ідентичності, національної єдності, пов'язаного зі спільними емоційними переживаннями, що створюються під час спортивних змагань. Спортивні змагання набувають особливого звучання в межах пануючої політичної ідеології [5, с. 45].

ЗМІ стають найдоступнішим засобом оперативного відображення спортивних подій, а отже, й ідеологічного впливу уряду. У СРСР

спортивна періодика була елементом системи комуністичного виховання, що поєднувала популяризацію масового фізкультурного руху і спорту з висвітленням організаційно-методичних і науково-теоретичних питань їх розвитку. Основні її завдання були визначені програмами КПРС і постановами ЦК КПРС щодо заходів з розвитку фізичної культури і спорту. Спортивна преса була покликана розповсюджувати інформацію про діяльність фізкультурних і спортивних організацій, інформувати про фізкультурно-оздоровчу та спортивно-масову роботу, яка здійснюється в первинних спортивних організаціях, розкривати важливість і необхідність занять фізичними вправами та спортом, їхню цінність і значення для кожного громадянина зокрема і колективу в цілому. Матеріали газет і журналів мали надавати інформацію для постійного поповнення знань з основ гігієни, фізичної культури, здорового способу життя, а також використовувати її у практичних заняттях (пропонувати конкретні поради, рекомендації, комплекси вправ і т. ін.), широко пропагувати комплекс „Готовий до праці та оборони” [4, с. 12].

У середині 80-х років ХХ ст. у Радянській Україні видавали 35 спортивних газет і журналів разовим накладом понад 8 млн. примірників [4, с. 11]. Газети підпорядковувалися одна одній відповідно до ієрархії: районні – обласним, обласні – республіканським, республіканські – всесоюзним. Журналістська діяльність була можливою лише за умови дотримання прийнятих рішень Комуністичної партії Радянського Союзу. Найбільш читабельним всесоюзним спортивним виданням в Українській Радянській Соціалістичній Республіці була газета „Советский спорт” (газета бере свій початок від 1924 р., періодичність видання – 252 номери на рік, 5 номерів на тиждень). Видання поширювалося на території усього Радянського Союзу найбільшим тиражем, отже, мало найбільший вплив на суспільство, виступаючи „рупором влади”, і водночас задавало тон діяльності інших республіканських ЗМІ. „Советский спорт” подавав інформацію про перемоги радянських спортсменів, створюючи кумирів та образи для наслідування, „підносячи спортивні успіхи радянських атлетів на світових аренах як торжество комуністичних ідеалів і радянського способу життя” [1].

Найдавнішу історію в Україні має галузеве видання „Спортивна газета”, що видається з квітня 1934 р. до нашого часу. У 1934 – 1964 рр. називалася „Радянський спорт” (у 1940 – 1949 рр. не видавалася). У радянський час видання пропагувала політику КПРС в області розвитку фізичної культури і спорту, висвітлює досвід спортивно-масової роботи профспілок комсомолу й фізкультурних організацій, спортивне життя в країні й за кордоном.

Держава повністю контролювала галузь фізкультури і спорту. 1987 р. на засіданні Всесоюзної ради фізичного виховання було вирішено посилити координацію пропагандистської роботи всіх засобів масової інформації і пропаганди фізичної культури, постійно вдосконалювати

зміст засобів пропаганди, інформації та агітації, урізноманітнити їхню тематичну спрямованість, підвищувати ідейно-патріотичний рівень повідомлення кожного джерела, каналу, засобів і системи пропаганди фізичної культури та спорту в цілому [4]

Подібну до радянських спортивних видань функцію виконувала газета „Карвани варзш” („Караван спорту”) у Курдистані Іраку – єдина до 1991 р. спортивна газета курдською мовою. Газета видається з 1985 р. як щотижневий додаток до газети „Карван” („Караван”). Поява окремого спортивного видання пов’язана з розвитком спортивного руху в Курдистані: у кожному районі Іракського Курдистану з’явилася футбольна команда, курдські гравці неодноразово перемагали на шахових турнірах, одними з кращих команд Іраку були курдські жіночі й чоловічі команди з баскетболу й гандболу. Газета „Карван варзш” видається в місті Ербіль (Курдистан Іраку). Причиною заснування спеціалізованого спортивного видання саме в Ербілі є його давня спортивна історія, порівняно з іншими містами Іракського Курдистану: із серпня 1935 р. тут проходять футбольні турніри на кубок Ахмеда Чалабі Даббага, від цього ж року беруть початок і курдські спортивні команди. Показовим для розвитку спортивної журналістики Курдистану є те, що до 1991 р. в Ербілі видавалося лише 3 журнали курдською мовою. Інші 2 газети й 3 журнали (2 щотижневі і 1 щомісячний) курдською мовою публікувалися в Багдаді – столиці Іраку, що не могло не відбитися на їхньому змістовому наповненні. Газета „Карван варзш” виходила в чорно-білому варіанті обсягом 4 сторінки, 3 з яких курдською мовою і 1 арабською. Тогочасна цензура не пропускала матеріалів націоналістичного спрямування, роблячи видання підконтрольним уряду Іраку [7].

Після війни в Перській затоці 1991 р. в Іракському Курдистані спостерігаються позитивні тенденції в розвитку регіональної спортивної періодики, що зумовлюється прийняттям у 1993 р. закону № 24, котрий передбачає заборону цензури, заснування нових видавництв і друкарень. З 1997 р. з’являються нові щотижневі спортивні газети: „Варзш” („Спортивний”) (1997 р.), „Хабат варзш” („Спортивна боротьба”) (1997 р.), „Регай варзш” („Спортивний шлях”) (2002 р.), „Хавлері варзш” („Ербіль спортивний”) (2005 р.), „Ярига” („Стадіон”) (2005 р.), „Авена варзш” („Дзеркало спорту”) (2006 р.), „Яри” („Гра”) (2006 р.), „Рудаві варзш” („Спортивні події”) (2007 р.); журналів: „Яри варзш” („Спортивні ігри”) (2006 р.), „Нвар варзш” („Нвар спортивний”) (2007 р.). Сучасні спортивні часописи Курдистану інформують про спортивні досягнення курдських спортсменів і спортивних команд, популяризують різні види спорту і спортивні ігри в суспільстві.

В Україні з набуттям незалежності спортивна періодика переживає внутрішнє перетворення, що не завжди позитивно відбивається на змісті матеріалів. Зокрема, у спортивних виданнях кінця 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст. відзначається жарова й тематична

одноманітність, відсутність стратегії спортивної політики, поверховість у висвітленні спортивних подій. Трансформаційні процеси в державі призводять до реструктуризації спортивної періодики Радянського Союзу: спеціалізовані всесоюзні спортивні видання попередніх років із розпадом країни стають надбанням Росії, республіканські газети й журнали, що звикли виконувати розпорядження центру, формують власну редакційну політику. Разом зі зникненням великої спортивної держави в Україні відзначається й криза розвитку спорту, пов'язана з недостатнім фінансуванням цієї галузі й загальною економічною кризою. Однак це не заважає появи нових українських спортивних видань: до 2000 р. у країні зареєстровано 32 журнали й 19 газет спортивного змісту, а у 2011 р. у спортивній галузі видається 30 журналів і 23 газети.

За статистикою, в сучасному Курдистані виходить 31 журнал і 14 газет, з яких 2 журнали й 9 газет спортивного спрямування (24 % від загальної кількості періодичних видань Іракського Курдистану). В Україні ж відсоткове співвіднесення спортивних видань до загальної кількості періодики (2266 газет і 2008 журналів) становить 1,24 %, до того ж практично відсутня динаміка розвитку газет і журналів за останнє десятиліття.

Серед всеукраїнських спортивних видань, зареєстрованих в Україні за час незалежності (газета „Стадіон” (1991 р), журнал „Футбол України” (1993 р.), газета „Футбольний огляд” (1994 р), журнал „Веслувальний спорт” (1994 р.), журнал „Команда” (1995 р.), журнал „Футбольний меридіан” (1995 р.) газета „Спорт-арена” (2000 р.), журнал „Планета футбол” (2002), газета „Спорт-експрес в Україні” (2002 р.), газета „Весь спорт” (2003 р), журнал „Зимовий спорт” (2004 р.), газета „Спортивний Олімп” (2006 р.), журнал „Футбол” (2011 р.) та ін.), простежується певна одноманітність, зокрема за тематичним розгалуженням. Видання, зареєстровані як регіональні, також тяжіють до вузькотематичного спрямування: газета „Білоцерківський футбол” (1994 р.), газета „Галицький футбол” (1994 р.), газета „Футбол Одессы” (2006 р.), газета „Вінницький спорт” (2008 р.), газета „Футбол плюс спортивні новини. Луганськ” (2008 р.), газета „Любительський спорт Херсонщини” (2011 р.) тощо.

Аналіз видань, найбільше представлених у вільному продажу, вказує на превалювання футбольної тематики в багатьох спортивних виданнях, навіть тих, у яких вона не позиціонується в назві. Можливо, саме це й впливає на попит, а отже, і на обсяг видання українських газет і журналів про спорт. Крім футболу, популярними є баскетбол, теніс, хокей, бокс, а „види спорту, в яких українські спортсмени домоглися помітних успіхів – плавання, велосипедний спорт, боротьба вільна і греко-римська, стрільба, гімнастика, на жаль, не висвітлюються належною мірою, <...> спортивні журналісти найчастіше не враховують інформаційних потреб, запитів і сподівань читацької аудиторії, що

знижує інтерес не тільки до тієї чи іншої газети, але й до спорту взагалі” [3, с. 1].

Однак у популяризації футболу в Україні є й позитивний бік – країна позиціонує себе як футбольна держава. Створенню футбольного іміджу України посприяло „Євро – 2012”, що проводилося в Україні та Польщі. До цієї спортивної події були приурочені випуски спеціалізованих і неспеціалізованих газет і журналів, створено журнал „Євро – 2012” (2008 р.), газету „Український футбол – Євро: турніри, команди, гравці” (2011 р.). Ця визначна в житті країни спортивна подія допомогло об’єднати націю, формувати національну ідентичність, відновлювати традиції футболу України радянських часів, коли у 1966 – 1968 рр. київське „Динамо” стало чемпіоном СРСР з футболу. Однак у свідомості іноземців ці перемоги розчинилися в загальному образі Радянського Союзу. Від проголошення незалежності й до цього часу триває формування самостійного футбольного іміджу України.

Курдська спортивна преса більш пропорційно приділяє увагу різним видам спорту й спортивним іграм, хоча на шпальтах ЗМІ чимало місця відводиться й футбольній тематиці, оскільки футбол – загальноновизнана популярна гра у світі, яка має статус „гри мільйонів”. Зокрема досягнення курдських футболістів посприяли проведенню в 2013 р. в Ербілі футбольного чемпіонату серед невизнаних держав. Особливістю розвитку спорту Іракського Курдистану є й те, що у змаганнях серед незалежних держав курдські спортсмени виступають у складі команд Іраку, що не дає їм можливості одержати повноцінного визнання у світі, а отже, популяризація їхніх досягнень у курдських ЗМІ сприяє згуртуванню нації й вихованню національної самосвідомості громадян автономного регіону.

Прикладом налагодження українсько-курдських стосунків є зустріч боксера світового рівня Володимира Кличка у 2011 р. із президентом Курдистану Масудом Барзані. Володимир Кличко, зокрема, сказав президенту, що спорт часто важливіший за політику, оскільки він може зробити багато, коли політика вже безсила [8].

Отже, спортивні досягнення, популяризовані засобами масової інформації, стають частиною національної культури країни. Вплив спортивних подій як політичного інструменту влади, помножується на вплив засобів масової інформації й формує громадянина держави у визначеному владою напрямку. Цей потужний важіль необхідно застосовувати для утвердження державності, об’єднання нації і формування національної ідентичності й іміджу спортивної держави.

### **Список використаної літератури**

- 1. Воронков П.** Спортивная журналистика как тип [Электронный ресурс] / П. Воронков. – Режим доступа : <http://zhumal.lib.ru/>.
- 2. Мазов Н. Ю.** Спорт как социокультурной явление : автореф. дисс. на соискание уч. степени доктора философ. наук : спец. 09.00.11 –

„Социальная философия” / Николай Юрьевич Мазов . – Уфа, 2009. – 21 с.

**3. Дерепя М. С.** Освещение спорта в периодической печати Украины (2000 – 2002 гг.) : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. наук по физическому воспитанию и спорту : спец. 24.00.01 – „Олимпийский и профессиональный спорт” / Марина Сергеевна Дерепя. – К., 2003. – 20 с.

**4. Свістельник І. Р.** Книговидання та періодична преса галузі фізичної культури і спорту середини 80-х – початку 90-х років ХХ століття / І. Р. Свістельник // Теорія та методика фізичного виховання. – 2010. – № 11. – С. 11 – 15.

**5. Bainvel S.** Sport and Politics: A study of the relationship between International Politics. Linköpings Universitet. MSc Programme in International and European Relations. Master Thesis, January / S. Bainve. – 2005. – 84 p.

**6. Houlihan B.** Sport and Society, Sage Publications / B. Houlihan. – London, 2003. – 585 p.

**7. Мухаммад Хидер Мавлюд.** Пресса курдского государства – изучение и анализ / Мухаммад Хидер Мавлюд. – Ербиль, 1999. – 120 с.

**8. Украинский боксер мирового уровня встретился с президентом Курдистана [Электронный ресурс].** – Режим доступа : <http://kurdistan.ru/search.html>.

**Хаджі Мухаммад Хідер Мавлюд. Роль спортивної періодики України та Іракського Курдистану кінця ХХ – початку ХХІ ст. у процесах державотворення**

У статті з'ясовано особливості створення спортивних видань в різних країнах в період суспільно-політичних змін, трансформації тематичного спрямування спеціалізованої спортивної періодики та впливу зазначених ЗМІ на формування державотворчих процесів. Об'єктом компаративного аналізу виступають спортивні друковані ЗМІ України і Іракського Курдистану.

*Ключові слова:* спортивна періодика, становлення незалежності, засоби масової інформації, процеси державотворення.

**Хаджи Мухаммад Хидер Мавлюд. Роль спортивной периодики Украины и Иракского Курдистана конца ХХ – начала ХХІ века в процессах становления государственности**

В статье выясняются особенности создания спортивных изданий в разных странах в период общественно-политических изменений, трансформации тематического направления специализированной спортивной периодики и влияния указанных СМИ на формирование национальной идентичности. Объектом компаративного анализа выступают спортивные печатные СМИ Украины и Иракского Курдистана.

*Ключевые слова:* спортивна періодика, становлення незалежності, средства массовой информации, становление государства.



**Haji Muhammad Hider Mavlud. Role of sports periodicals of Ukraine and Iraqi Kurdistan late XX – early XXI century in the process of state**

In the article analyzed features of a sports media in different countries in the period of social and political change, transformation thematic area of specialized sports periodicals and influence specified the media on the formation of national identity. The object of the comparative analysis of the print media are the sports of Ukraine and Iraqi Kurdistan.

*Key words:* sports periodicals, becoming independence, the media, the establishment of the state.

Стаття надійшла до редакції 10.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Галич В. М.

УДК 070.448:821.161.2-32.09

**Л. М. Якименко**

**ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ДОРОБОК НАДІЇ СУРОВЦОВОЇ**

Як не прикро про це говорити, однак досить часто про видатних людей починають згадувати лише після їхньої смерті. Особливо, коли це непересічні особистості, котрі не вписувалися, та й не могли вписатися, у прокрустове ложе норм, звичаїв, ідеологічних догм. Така ж доля спіткала й талановиту письменницю й журналістку Надію Суровцову (1896 – 1985). Її творча спадщина – художньо-публіцистичні матеріали, новели, есе, нариси, повісті, мемуари, епістолярії, історичні розвідки, написані в різний час, за досить-таки несприятливих обставин, у різноманітних куточках світу, для численних видань. Однак ця „відмінність” аж ніяк не зашкодила їхньому змісту, тематиці, лексико-стилістичним особливостям, а навпаки може слугувати точками відліку для нового періоду у творчості цієї унікальної жінки.

Проте ми не ставимо собі за мету проаналізувати увесь літературно-публіцистичний спадок авторки (частково це зроблено в нашій монографії [16] й у численних статтях), а маємо намір зупинитися на основних етапах становлення Н. Суровцової як української журналістки.

Про її внесок у скарбницю вітчизняної й зарубіжної публіцистики уперше вказав О. Мукомела в науковій розвідці „Українська журналістика в іменах. Матеріали до енциклопедичного словника”. В. Передрій у праці „Українські періодичні видання для жінок в Галичині

(1853 – 1939 рр.). Анотований покажчик” також пише про журналістську вправність Надії Суровцової. Крім них, можна назвати прізвища Л. Абрамюк-Волинець, Н. Комарової, Л. Плюща, Я. Дашкевича, Л. Падун-Лук’янової, М. Коцюбинської, Н. Шевченко та інших, які в тій чи іншій мірі згадують про співпрацю Н. Суровцової з зарубіжними й українськими виданнями. Однак у своїй більшості автори вплітають це в біографічну канву, а не розглядають як факт її творчого становлення й професійного зростання.

Із певністю можна сказати, що й літературна, і публіцистична діяльність для Надії Віталіївни не були лише втечею від реальності, від гірких буднів. Якщо артистизм у крові, то він набуває різних проявів. Артистизм Н. Суровцової проявився в її письменницькому таланті: віддавати себе читачу, ділитися враженнями, емоціями, інформацією – це було її внутрішньою потребою, стимулом до духовної й душевної реінкарнації.

Дебютувати в якості журналістки Н. Суровцовій випало в трагічному 1917 р. Двадцятидворічну дівчину було обрано заступником голови уманської повітової „Селянської спілки”. Саме тоді в газеті „Селянська правда” з’явилася одна з її перших статей – журналістський досвід став першим письменницьким досвідом талановитої уманчанки.

Однак працювати на журналістській ниві в рідній Умані Н. Суровцовій довелося недовго: спочатку вона перебралася до Києва, а вже наприкінці 1918 р. у складі дипломатичної місії виїхала до Європи й протягом семи років проживала у Відні. Тут Н. Суровцова налагодила співпрацю з віденською соціал-демократичною газетою „Arbeiterzeitung”, вступила до спілки поступових журналістів Європи, навіть була заступником голови її президії; працювала секретарем анархістського часопису „Die Menschheit”, писала й в анархістський журнал „Нова громада”.

Особливо продуктивною виявилася співпраця молоді активістки з впливовою пацифістською жіночою організацією Ліга миру й свободи. Американська секція Ліги запросила Н. Суровцову не тільки на Вашингтонський конгрес, але й запропонувала взяти участь в агітаційно-пропагандистському турне під назвою „Поїзд миру”.

Надія Віталіївна одразу згодилася, адже поїзда до США й Канади давала їй змогу розповісти заокеанським слухачам і читачам про проблеми рідної України. Її виступ в Українському робітничому домі проти польських знущань надрукували не лише в американських часописах, а й у київському „Большевику”.

Крім того, Н. Суровцова особисто познайомилася з О. Настасівським, редактором „Українських щоденних вістей”, у яких з’явилося друком чимало її художньо-публіцистичних матеріалів, та з поетом М. Тарновським. Через тридцять чотири роки П. Панч у листі від 20 жовтня 1958 р. до Н. Суровцової повідомить приємну новину: „До України приїхав із Нью-Йорка український поет Микола Тарновський”

[4, арк. 1], – давній товариш пригадав натхненні виступи „материкової” промовиці на всіляких мітингах, зборах, демонстрація.

Надія Віталіївна також сподівалася, що їй пощастить відвідати Вінніпег, де знаходилася редакція „Робітниця” й „Вістей”, із котрими вона тісно співпрацювала, вдасться погостювати в головного редактора видань – М. Ірчана. Але не встигла. Значно пізніше в спогаді-нарисі, присвяченому М. Ірчану, літераторка писатиме про нього „як про людину непростой, складної долі, завжди кришталево-чистої, щирої, відданої до останку своїй меті, по вінця повної любові до своєї вітчизни, до людськості” [11].

Після повернення до Австрії Н. Суровцова прочитала кілька своїх нарисів, написаних німецькою мовою під час її тривалої подорожі Європою й США, своїй подрузі Л. Геллер. Це випадково почув її чоловік і запропонував надрукувати твори в місцевій пресі. Авторка надіслала поштою один із нарисів у газету „Arbeiterzeitung”. Через три дні публіцистичний текст з’явився на шпальтах часопису, а дописувачка отримала непоганий гонорар. Співпраця із цим виданням тривала досить довго: „Ми зробилися сталими співробітниками, і не було випадку, коли б нас не друкували”, – згадує Надія Віталіївна.

У 1925 р. Н. Суровцова повернулася назад на Україну. Тут вона оселилася в Харкові й влаштувалася працювати в газету „Вісті”, редакція котрої стала для неї справжньою домівкою. Н. Суровцова поступово влилася у творчий колектив.

У редакції їй доводилося часто зустрічатися з Г. Петренком – начальником відділу преси наркомату іноземних справ. Він запропонував Надії Віталіївні посаду редактора-референта. У її обов’язки входило реферування англійських („Times”, „Daily Herald”, „Quarterly”, „Observer”, „Daily News”, „Daily Mail”) та емігрантських („Соціалістичний вісник”) видань, що давало змогу знайомитися з різножанровими публіцистичними текстами закордонних часописів, а це, у свою чергу, впливало й на удосконалення власного журналістського стилю. Тим більше, що публіцистичні статті Н. Суровцової видавалися в українських журналах і газетах; регулярно з’являлися за кордоном: нью-йоркські „Щоденні вісті”, канадські „Робітничі вісті”, „Робітниця” радо подавали в недільному літературному додатку її статті, нариси, новели, есе, які користувалися там неймовірним успіхом.

Переконливим аргументом щодо цього може слугувати стаття П. Кравчука під назвою „Наша співробітниця”, уміщена в журналі „Життя і слово” за 1971 р. і приурочена до сімдесятип’ятиріччя Н. Суровцової: „Особливо багато статей, нарисів, оповідань ми побачимо на сторінках журналу „Робітниця” в 1924 – 1925 рр. Н. Суровцової. До речі, із її статей і нарисів, які друкувалися на сторінках „Робітниця”, „Українських щоденних вістей” можна було б скласти чималеньку збірку” [1, арк. 1].

Не можливо втриматися, аби не зацитувати коментар власне самої письменниці: „Все, що мене вражало, все, що було радістю, втіхою, хотілося мені віддати їм (заокеанським читачам. – Л. Я.), і кожне пережите почуття належало в рівній мірі зо мною – їм. То не був репортаж, нариси, новели, то було відкрите живе людське серце, відкрите близьким, найріднішим” [12, с. 176].

Журналістський і письменницький успіх надихнув Н. Суровцову в 1926 р. на видання власної збірки художньо-публіцистичних творів. На чернетці рукопису сам О. Білецький написав розлогу рецензію, що закінчувалася словами: „Відмічена печаттю таланту книга заслуговує на увагу” [10, с. 97]. До збірки „По той бік” увійшли й художні твори („Весно!”, „Гіди”, „Циганко зрадлива!”, „Нудьга”), і виразно художньо-публіцистичні матеріали („Різдво переможців”, „На провесні”, „Перше Мая на Україні” – „статті про святкування на Радянській Україні 8 Березня та 1 Травня” [13, с. 1]), що створювалися письменницею після її повернення в Україну.

Проте усі сподівання й плани перекреслив арешт письменниці 6 грудня 1927 рр. і її ув’язнення в Ярославській в’язниці. Збірка так і не дійшла до читача, більше того: частина текстів взагалі загубилася, і через три десятки років авторці довелося буквально по сторіночці відновлювати написане нею й підготовлене до друку в 1920-х рр.

Потреба в цьому виникла після її реабілітації й повернення додому в 1950-х рр. Н. Суровцова звернулася з листом-проханням до М. Бажана і Ю. Смолича про відновлення її у Спілці письменників України. Проте отримала офіційну відповідь-відмову, адже в 1920-х рр. вона не була членом цієї організації, а на момент звернення Н. Суровцова не мала у своєму мистецькому арсеналі видрукованих літературних напрацювань. У приватній розмові М. Бажан порадив їй відшукати й видати збірку художніх і публіцистичних творів 1920-х рр. Авторка розпочала цю клопітку роботу.

Вона попрохала заокеанських приятелів ще з давніх часів – поета М. Тарновського та редактора журналу „Українське життя” П. Кравчука – переслати вирізки з газет, де були вміщені її новели. М. Тарновський проживав у Нью-Йорку й лише навідувався до України, тому „дуже здив, коли довідався, що Надія Віталіївна жива й здорова, бо в Америці її поховали ще в 20-х рр.” [4, арк. 1]. У 1958 р. він привіз „вирізки з тамтешніх газет всього того, що там було надруковано” [4, арк. 1] із написаного Н. Суровцовою й передав їх авторці через П. Панча.

П. Кравчук також висловлював щиро радість із приводу того, що письменниця, „не зважаючи на велику й страшну одісею, енергійна, життєрадісна, жвава у розмові і дотепна” [1, арк. 1], і згодився допомогти їй відшукати втрачені літературно-публіцистичні перлинки. „Деякий час тому я передав через Марію Прокопчук вирізки Ваших статей і оповідань, які друкувалися в „Робітниці”, – пише П. Кравчук до

Н. Суровцової в листі від 9 серпня 1962 р. – Я попросив, щоб вона їх вручила Миколі Миколайовичу (Тарновському – Я. Л.) з тим, щоб він їх передав Вам” [2, арк. 1]. Той у свою чергу підніс їх авторці в подарунок на вечорі письменників, влаштованому Спілкою письменників України.

Під час перебування в липні 1957 – березні 1958 рр. у Києві Н. Суровцовій вдалося відшукати „дещо з колишнього, друкованого” [10, с. 184]. У відповідь на лист-запит від 28 квітня 1958 р. Надія Віталіївна отримала бібліографічну довідку з Львівської бібліотеки ім. Стефаника зі списком своїх творів, що з’являлися друком у періодичних виданнях „Нова громада”, „Робітниця”, „Українські щоденні вісті” в 1923 – 1937 рр.”. До переліку увійшли такі художньо-публіцистичні тексти: „Кінець ілюзіям”, „На провесні”, „Ми і вони”, „Нудьга”, „Пташок з Милвокі”, „Федір Гречка”, „Циганка зрадлива”, „Чужими манівцями”, „Шахтарка Оля. Молодості присвячую”, „Шахтарська дитина” [3, арк. 1]. Із німецькомовного художньо-публіцистичного доробку тридцятих років, на жаль, нічого знайдено не було: „Для полегшення розшуків Ваших творів, – говорилося в листі, – надрукованих у німецьких та австрійських періодичних виданнях, просимо додатково вказати назви цих останніх” [3, арк. 2].

Відповідь із Державної Бібліотеки СРСР імені В. І. Леніна затрималася на кілька місяців, але дещо потішила літераторку: у фондах бібліотеки містилися німецькі й австрійські часописи за 1921 – 1924 рр., а тому при бажанні можна було б їх переглянути, хоча для цього потрібно їхати до Москви, адже „просмотреть газеты за четыре года мы (библиографы та библиотекарі – Я. Л.) не имеем возможности, так как не берем на себя сплошной просмотр газет за период более трех месяцев” [14, арк. 6].

У листі від 19 грудня 1958 р. письменниця сповіщає К. Данилову, що „була я сьогодні у Бажана й передала за його вказівкою до видавництва свою книжку. Це давні речі, але цілком відповідні за змістом і тоном. Книжка малесенька, я навіть ще не встигла знайти дві-три новели, але тут справа більше в принципі – якщо видаватимуть, то я знайду, десь вони в Москві є” [10, с. 193].

Необхідною умовою, що передувала виходу збірки, була схвальна рецензія радянського критика М. Острика. Письменниця сподівалася на гарний відгук літературознавця, адже авторитет О. Білецького і його надпис на рукописі книги „відмічена печаттю таланту” давали авторці надію на певні „цензурні бонуси”.

Рецензія М. Острика, датована 11 грудня 1958 р. [13], на жаль, була негативною. Н. Суровцова отримала цей вердикт разом із листом від старшого редактора видавництва „Радянський письменник” В. Пасічного. Останній не поділяв занадто суворого тону рецензії, проте погоджувався з загальним висновком рецензента: „Видання творів, написаних в манері, яка зрідка зустрічається в літературному вжитку

30 – 35 років тому, навряд чи задовольнить сучасного читача” [10, с. 203].

Однак повернемося в далекі 1930-ті рр. Н. Суровцовій довелося пройти крізь тридцятирічне гулагівське пекло. Та навіть це не викорінило її письменницького дару, і як тільки випадала змога – вона бралася за написання маленьких нарисів, новелок, оповідань. Це заповнювало увесь її вільний час і приносило неймовірну радість відродження в душі Пігмаліона, що творить свій світ, черпаючи сюжети, теми, ідеї з навколишньої дійсності. Власна доля, почуте, побачене, пережите – скалочки чужого й свого життя творчо опрацьовувалися, філософськи шліфувалися аж до скалок-спогадів, скалок-новел, що поповнювали майбутню збірку авторки „Колимські силуєти”.

Чи не в кожному листі з колимських поселень до К. Данилової адресантка звіряється у своїх бажаннях, мріях: „Хотілося б писати, і кривдно, якщо мої книги – ну нехай би у посмертному друкові – відспівана пісня” [10, с. 41]. Тому для неї приємною й творчо необхідною була навіть примарна літературна робота на публіцистичній ниві: коротенькі нариси в місцевих газетах, участь у літературному конкурсі. До художньої вартості цієї праці сама авторка ставилася досить скептично через відсутність кваліфікованої читацької аудиторії й жорстку цензуру: „Надрукували вони одного разу одну замітку, яка лишилася із спотвореного нарису, на цьому й створюється моє „літературне ім'я”. Фейлетонів остерігаюся – помпадурів чимало, глушина”, – скаржиться журналістка К. Данилової [10, с. 50].

У газеті „Правда” вийшов її нарис „Золота мама” [15], але авторка нарікала, що „спотворений був так, що було соромно за підпис” [12, с. 46]. Та журналістка не зважала й продовжувала писати: не стільки для друку, стільки для себе. Починаючи з 1946 й по 1956 р. у пресі час від часу виходили її статті художньо-публіцистичного характеру на виробничу тематику. „В краевом музее”, „В Сеймчанской сберкассе”, „В якутском колхозе”, „Реорганизовать поливочный цех райпромкомбината”, „Лотошница Барановская”, „Наши будни” – саме ці дописи з'являлися на шпальтах газет „Металл-Родине”, „Правда Севера”, „Сеймчанская правда”, „Советская Колима”, „Красный горняк” [5 – 9].

Після реабілітації й повернення до Умані в 1957 р. Н. Суровцова також тісно співпрацювала з місцевою пресою, була позаштатним співробітником агітаційно-пропагандистського відділу, у якому публікувала замітки про музей, про дендропарк „Софіївка”, цікаві факти з історії міста. Це „дрібне газетне писання до провінційних газет”, як його називала сама журналістка, не могло задовольнити її творчі потреби. Вона обурювалася тим, що друкують гірше, а не краще з написаного нею: „Цього місяця я багато була зайнята своєю псевдолітературною діяльністю, писала замітки, статті, переклади, всяку всячину” [10, с. 200].

Публіцистичний доробок авторки цього періоду представлений статтею-спогадом „Шевченко”, краєзнавчою статтею-розвідкою „Брацлавський Цадик”, „Любити сучасне – знайти його минуле” (про уманський дендропарк „Софіївка”, 1960-ті рр.), „Солов’ї та радіомовлення”, „Уманська виставка народної творчості. Розписи сестер Гоменюк”, „Обереги”, „Оберег или амулет”, „Пам’ятки-сувеніри”.

З ім’ям Н. Суровцової пов’язана також діяльність Уманського літературного об’єднання, організованого ще в грудні 1923 р. Саме тоді в Уманській окружній газеті „Робітничо-селянська правда” було опубліковано звернення ініціативної групи про створення в місті філії Спілки селянських письменників „Плуг”. Засновниками цієї творчої організації були М. Шульга-Шульженко та В. Штангей – пізніше відомі українські письменники. У січні 1953 р. відродилася діяльність літературного об’єднання „Умань”. У 1960 – 1980-ті рр. до творчого активу входили Н. Затока, Г. Ковальов, М. Лисенко, М. Козлов, Л. Пустоцвіт, П. Пугач, Л. Ткач, Д. Ушаков, що спробували себе й на журналістській ниві, та і їхні письменницькі напрацювання з’являлися насамперед на шпальтах газет і журналів.

На запрошення Надії Суровцової на зустрічі з обдарованою молоддю приїздили Л. Первомайський, М. Бажан, Ю. Смолич. Уманські поети та письменники – І. Аверіна, В. Коскін, В. Піотровський, П. Поліщук – ставали лауреатами обласного літературного конкурсу „Сонячні кларнети”, друкувалися в республіканській періодичній пресі, випускали власні збірки. Надія Віталіївна докладала максимум зусиль для того, аби сприяти творчому самовияву талановитих уманчан.

Так, Н. Суровцова щиро переймалася долею обдарованої поетеси О. Діденко. Не маючи змоги друкуватися самій, Надія Віталіївна всіляко допомагала їй із виходом у світ першої збірки. Поезії уманської вчительки зацікавили М. Бажана, і він згодився написати передмову до першої збірки. Вірші молодої поетеси вийшли невдовзі в літературній газеті та в журналі „Вітчизна” за 1962 рік. Н. Суровцова згадує, що „схвилював її (О. Діденко. – Я.Л.) цей успіх сильно, і вона тепер мається – це вперше” [10, с. 237]. Вдячна поетеса присвятила Надії Віталіївні вірш „На іменини” (1964 р.), що зараз зберігається в музеї Уманської школи № 11:

Захід меркне, осінь кличе,  
І карбує вічний час,  
На потомлених обличчях  
Все, що бачив кожен з нас.  
Війни, голод, біль та втрати,  
Строки злетів і падінь.  
Тільки цього не сказати  
Про очей ясних глибінь.  
Люди плачуть за роками.  
От чи вірите, чи ні,

Як милуюсь нишком Вами,  
Заздрю Вашій сивині.

Цими теплими словами хочеться й закінчити короткий огляд журналістського шляху Н. Суровцової, яка вперше взялася за перо в далекому 1917 р. і до останніх днів свого життя не полишала співпраці з численними зарубіжними й вітчизняними виданнями.

### **Список використаної літератури**

**1. Інститут** рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, м. Київ Ф. 284. Суровцова Надія Віталіївна. Спр. 1740. Наша співробітниця (до 75-річчя Надії Суровцової). Життя і слово, понеділок, 24 травня 1971 р., друга секція, ст. 17 – 24. **2. Інститут** рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, м. Київ Ф. 284. Суровцова Надія Віталіївна. Спр. 998. Листи П. Кравчука до Суровцової. Лист від 8 серпня 1962 р. **3. Інститут** рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, м. Київ Ф. 284. Суровцова Надія Віталіївна. Спр. 56. Список творів Н. Суровцової-Олицької. Бібліографічна довідка Львівської б-ки ім. Стефаника по періодичним виданням 1923 – 1937 рр. 60-ті рр. ХХ ст. **4. Інститут** рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, м. Київ Ф. 284. Суровцова Надія Віталіївна. Спр. 1260. Листи Панча П. Й. до Н. Суровцової. Лист від 20.X.58. **5. Олицкая Н.** В сеймчанской сберкассе (Зарисовки с натуры) / Надежда Олицкая // Металл-Родине. – 1948. – № 30. – С. 4. **6. Олицкая Н.** В Якутском колхозе / Надежда Олицкая // Металл-Родине. – 1947. – № 74. – С. 4. **7. Олицкая Н.** Лотошница Борзановская / Надежда Олицкая // Советская Колыма. – 1944. – № 137. – С. 4. **8. Олицкая Н.** Наши будни / Надежда Олицкая // Красный горняк. – 1945. – № 65. – С. 2. **9. Олицкая Н.** Реорганизовать пошивочный цех райпромкомбината / Надежда Олицкая // Сеймчанская правда. – 1956. – № 104. – С. 2. **10. Суровцова Надія.** Листи / Н. В. Суровцова. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 2001. – Кн. 1. – 704 с. **11. Суровцова Надія.** Про Мирослава Ірчана / Н. Суровцова // Родинний архів Надії Павлівни Мудрої. **12. Суровцова Надія.** Спогади / Н. В. Суровцова. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1996. – 432 с. **13. Центральний** державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ Ф. 302. Опис 1. Спр. 130. Лист старшого редактора видавництва „Радянський письменник” Пасічного В. про видання творів Суровцової Н. В. Додається рецензія Острика М. на „Оповідання Суровцової Н. В.”, 3 д., 8 арк. **14. Центральний** державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ Ф. 302. Спр. 129. Листи б-к АН УРСР, Чернівецького державного університету і бібліотек СРСР про розшук ранніх творів Суровцової Н. В., опублікованих в періодичних виданнях. Додається список творів, опублікованих у 1923 – 1937 рр., 6 д.,



7 арк. **15. Центральний** державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ Ф. 302. Опис 1. Спр. 31. Суровцова Н. В. „Колымские силуэты”. Цикл оповідань. Українською та російською мовами., 1 д., 72 арк. **16. Якименко Л. М.** Надія Суровцова : життя та творчість (1896 – 1985 рр.) : [монографія] / під ред. О. А. Галича / Людмила Миколаївна Якименко. – Луганськ : ТОВ „Віртуальна реальність”, 2010. – 272 с.

**Якименко Л. М. Публіцистичний доробок Надії Суровцової**

У статті розглянуто становлення Н. Суровцової як однієї з талановитих і перспективних журналісток свого часу, що починала свій професійний шлях у період революційних подій, а далі не полишала співпраці з численними зарубіжними й вітчизняними виданнями протягом усього свого життя. Перелічено також канадські, американські, німецькі, австрійські, українські, російські часописи, у котрих з'являлися друком різножанрові художньо-публіцистичні матеріали Н. Суровцової, визначено їхню тематику й проблематику.

*Ключові слова:* Надія Суровцова, журналістика, художньо-публіцистичні тексти, есе, нариси, статті.

**Якименко Л. Н. Публицистические наработки Надежды Суровцовой**

В статье рассматривается становления Н. Суровцовой как одной из талантливейших и перспективнейших журналисток своего времени, которая начинала свой профессиональный путь в период революционных событий 1917 г. и продолжала сотрудничать с многочисленными зарубежными и отечественными изданиями на протяжении всей своей жизни. Указано также канадские, американские, немецкие, австрийские, украинские и русские газеты и журналы, в которых появлялись разного жанра художественно-публицистические материалы Н. Суровцовой, определено их тематику и проблематику.

*Ключевые слова:* Надежда Суровцова, журналистика, художественно-публицистические тексты, эссе, очерки, статьи.

**Yakimenko L. N. Journalistic achievements of Nadezhda Surovtsova**

The article considers the formation of N. Surovtsova as one of the most talented and promising journalists of her time. She began own professional path during the revolutionary events of 1917 and continued to cooperate with numerous foreign and domestic publishers throughout her life. Identified also Canadian, American, German, Austrian, Ukrainian, and Russian newspapers and magazines, in which appeared different genre journalistic materials of N. Surovtsova and determined their subjects and issues.

*Key words:* Nadezhda Surovtsova, journalism, artistic and journalistic texts, essays, articles.

Стаття надійшла до редакції 11.01.2013 р.

Прийнято до друку 24.01.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Галич О. А.

## ***Відомості про авторів***

**Бондар Юлія Володимирівна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Бровко Олена Олександрівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Гавриш Ірина Петрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри документознавства Національного аерокосмічного університету ім. М. Є. Жуковського „ХАІ”.

**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.

**Жила Наталія Володимирівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри німецької філології та методики викладання німецької мови Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

**Кизилова Віталіна Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Клеймьонова Ірина Олегівна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Ковпик Світлана Іванівна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської філології та зарубіжної літератури Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ „Криворізький національний університет”.

**Кравченко Олена Леонідівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри видавничої справи, реклами і зв'язків з громадськістю ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Куцевол Ольга Вікторівна** – викладач кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

**Лепьохін Євгеній Олександрович** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри гуманітарних дисциплін Інституту управління природними ресурсами Київського університету економіки та права „КРОК” (м. Коломия).

**Макєєв Олександр Олександрович** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Максименко Олег Леонідович** – член Національної спілки краєзнавців України.

**Назарець Віталій Миколайович** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені академіка Степана Дем’янчука (м. Рівне).

**Новохатський Дмитро Володимирович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземної філології та методики викладання Республіканського вищого навчального закладу „Кримський гуманітарний університет” (м. Ялта).

**Рева Людмила Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

**Руденко Анна Сергіївна** – асистент кафедри романо-германської філології ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Сізова Ксенія Леонідівна** – доктор філологічних наук, професор кафедри іноземних мов Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського.

**Сиротенко Валерій Павлович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики початкової освіти Донбаського державного педагогічного університету.

**Тищук Дар’я Сергіївна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Хаджі Мухаммад Хідер Мавлюд** – аспірант кафедри журналістики та соціальних комунікацій ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Хом’як Тамара Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури, декан філологічного факультету Запорізького національного університету.

**Цепа Олександра Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

**Шарова Тетяна Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури, заступник декана з

виховної роботи філологічного факультету Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

**Шаталова Ірина Олександрівна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Шевєрдїна Анастасїя Петрівна** – аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Якименко Людмила Миколаївна** – кандидат філологічних наук, викладач кафедри журналістики та соціальних комунікацій ДЗ „Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”.

**Яковенко Галина Олександрівна** – викладач кафедри мовної підготовки іноземних громадян ДЗ „Луганський державний медичний університет”.

**Яценко Олена Олексїївна** – асистент кафедри українознавства Запорїзького національного університету.

Наукове видання

**ВІСНИК**

Луганського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
(філологічні науки)

**№ 4 (263) лютий 2013**

**Частина I**

**Відповідальні за випуск:**

проф. О. А. Галич,  
доц. І. Є. Бойцун

**Коректор : Н. Ю. Калина**

---

Здано до склад. 24.12.2012 р. Підп. до друку 24.01.2013 р.  
Формат 60x84 1/8. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.  
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 25,7. Наклад 200 прим. Зам. № 19.

---

***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.*